

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amalia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
III. LÍRICA TROVADORESCA	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625.....	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN.....	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías.....	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx.....	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti,1573).....	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
 VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	 1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvimiento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

NOTAS SOBRE LA REPRODUCCIÓN EN SECUENCIAS DE LA PSEUDOAUTOBIOGRAFÍA ERÓTICA DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*: UNA PROPUESTA DE ESTUDIO¹

PEDRO MÁRMOL ÁVILA
Universidad Autónoma de Madrid

Pese a no ser este el lugar para desarrollar propiamente la idea, sí que podemos subrayarla como punto de partida de nuestras indagaciones en el *Libro de buen amor* a los presentes efectos: la pseudoautobiografía erótica o amorosa convertida en el relato principal de la obra —o la materia novelesca vertebradora de parte del «libro»— se despliega desde la estrofa 71 hasta la 1625; es este el «relato»² más interesante para nosotros ahora. La 70 no ofrece dudas sobre el

1. Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España.
2. De entre las definiciones del término *relato*, nos sirve de fundamento la siguiente, donde se plantea una triple escisión narrativa operativa para nuestros propósitos: «Je propose (...) de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place» (Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 72). Formalizada o no, nacida de la aplicación de los principios marcados o por intuición del investigador, lo cierto es que esta triple escisión ha guiado notables indagaciones en el *yo* del *Libro de buen amor*; últimamente, Holly Sims, «El *yo* de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el *Libro de buen amor*», *eHumanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 29 (2015), pp. 446-460. Como trabajos tradicionales en la materia, han de considerarse y oponerse los siguientes, claves en la vinculación del *yo* con fuentes literarias heterogéneas: Américo Castro, «El *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita», en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948, pp. 371-469; María Rosa Lida de Malkiel, «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), pp. 105-150, y «Nuevas notas para la interpreta-

inicio de una nueva fase literaria que vendría precedida por el colofón de esta estrofa, última de una etapa anterior en el seno de las modulaciones narrativas que se suceden en el *Libro de buen amor* desde sus primeros versos, en especial en lo que atañe al *yo* que hilvana los pasajes bajo el aspecto y la gramática de la primera persona del singular:

De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente;
si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente (70)³.

Se sitúa esta fase en medio de otras dos orientadas a insistir sobre la central, que se erige en una aplicación práctico-literaria de los principios que desfilan por las otras, sin que dejen estas de ser literatura: todo en el *Libro de buen amor* es literatura⁴. Estas otras dos fases serían las que podemos llamar «prólogo» (1-70 y el prólogo en prosa) y «epílogo» (1626-1728)⁵; es la primera de ambas la que alberga mayor contenido de teorización sobre lo que el relato pone en juego mediante la acción, si bien la segunda también contiene alguna información al

ción del *Libro de buen amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), pp. 17-82; Francisco Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), pp. 301-326. Puede verse el conocido estado de la cuestión esbozado en Julio Rodríguez-Puértolas, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, Madrid, EDAF, 1978, pp. 47-97; en este se perfilan las repercusiones culturales y las fuentes de las diversas posturas. Estas tuvieron descendencia y continuación en numerosos trabajos que no es pertinente listar aquí. Descuella, asimismo, el trabajo de conjunto Domingo Ynduráin, *Las querellas del buen amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.

3. Las citas del *Libro de buen amor* proceden de la siguiente edición: Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. A. Bleuca, Madrid, Cátedra, 2008⁸. Añadimos entre paréntesis el número de la estrofa correspondiente.
4. No podemos explicitar aquí en qué sentido el *Libro de buen amor* es literatura, ni tampoco podemos detallar los principios que harían de esta obra una creación literaria regida por unos parámetros en lo que respecta a la comprensión y a la realización de la literatura, muy diferentes de los que principalmente se harán habituales desde el s. XVIII y XIX. Como es sabido, abunda la bibliografía al respecto; solo destacamos una referencia donde se exponen algunas claves del proceso: Claudio Guillén, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988; en especial, p. 243. Asimismo, véase, en general, Fernando Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.
5. Que en el medio de las tres instancias lata el relato no obsta para que exista un rico y abundante material narrativo tanto en el prólogo como en el epílogo: la disputa entre los griegos y los romanos (46-63), del prólogo, o la cántica de los clérigos de Talavera (1690-1709), del epílogo, ilustran lo dicho con creces.

respecto, desgajada del cuerpo pseudoautobiográfico. Quedará para futuros trabajos argumentar el sentido de esta tripartición y justificarla debidamente dentro del significado profundo de la obra del arcipreste de Hita. Lo que sí que podemos –y debemos– remarcar aquí es que la estrofa 70 propicia un cambio de rumbo: tal como han apreciado Molho⁶ o Solomon⁷, entre otros, este pasaje cede la voz al personaje que se expresa en primera persona y que protagoniza la que se ha dado en llamar «pseudoautobiografía erótica» o «pseudoautobiografía amorosa»⁸, que, en lo esencial, arma el cuerpo narrativo de esta fase intermedia. Se trata de un relato donde concurren las fracasadas andanzas amorosas de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, hecho personaje, como se extrae de la estrofa siguiente:

Yo, Johan Ruiz, el sobredicho açipreste de Hita,
pero que mi coraçón de trobar non se quita,
nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta,
nin creo que la falle en toda esta cohita (575).

Este Juan Ruiz, arcipreste de Hita, una proyección en la literatura y en la ficción del autor de carne y hueso⁹, es al menos el protagonista mayoritario, ya que también intervienen en la narración personajes como don Melón¹⁰ o, muy improbablemente, don Polo¹¹, que coparían la función narrativa destinada al per-

6. Maurice Molho, «Yo Libro (*Libro del Buen Amor* 70)», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. D. Kossoff *et al.*, Madrid, Istmo, 1986, II, pp. 317-322. Por ejemplo, señala Molho al principio de su ensayo: «La estrofa 70 del *Libro del Buen Amor* es la que concluye el sistema prologal del poema» (p. 317).
7. Michael Ray Solomon, «*Yo, libro: Juan Ruiz and the Idea of the Book*» (tesis doctoral inédita), Madison, University of Wisconsin at Madison, 1987.
8. Hasta concordar en la etiqueta y el concepto, numerosos fueron –y siguen siendo– las contribuciones críticas tentadas de entender y categorizar este cuerpo narrativo medular del *Libro de buen amor*. Destacamos un aporte crítico que detectó y analizó un género cortesano antes no vislumbrado en tales coordenadas: Gerald B. Gybbon-Monypenny, «Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), pp. 63-78.
9. Véase la que nos parece una contribución crítica clarividente en cuanto a que la existencia de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, hubo de ser cierta; no es un personaje de ficción en exclusiva: Francisco Javier Hernández, «The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita», *La corónica. A Journal of Medieval Spanish Language and Literature*, 13, 1 (1984), pp. 10-22.
10. Para las peculiaridades del episodio, véase principalmente Fernando Lázaro Carreter, «Los amores de don Melón y doña Endrina: notas sobre el arte de Juan Ruiz», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 18, 62 (1951), pp. 210-236.
11. Por ejemplo, expone Avalor-Arce: «El protagonista, “señero e sin fulana”, vuelve a llamar a Trotaconventos, quien ahora le saluda como “don Polo” (1331c), nombre que ha causado una tor-

sonaje Juan Ruiz, arcipreste de Hita¹², esto es, en el primer plano de la acción, casuística que ha propiciado el interés de la crítica por una supuesta polionomasia en la obra¹³.

Pues bien, es preciso preguntarse de nuevo por las peculiaridades de este relato, encerrado entre el prólogo y el epílogo, y cómo podría ser caracterizado como parte sustancial del *Libro de buen amor*. Es en su dinámica en la cual se insertan las canciones –o composiciones líricas– y los *exempla*. Por lo menos, se antoja claro que las canciones fueron construidas previamente a la linealidad de la pseudoautobiografía amorosa¹⁴, que respondería a una intención del autor por integrar sus creaciones líricas en el mismo transcurso de la vida de este protagonista –vida en la ficción–, trasluciendo tal vez un proceso creativo semejante al que, en la experiencia real, habría dado a luz a estas composiciones líricas: es la vida y sus accidentes la que conduce a la escritura; solo puede caber en la

mentilla crítica que todavía no ha amainado. Solo diré que si es nombre propio del protagonista, hay que sumarlo a su problemática polionomasia» (Juan Bautista de Avalle Arce, *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 47). También véase, entre otras referencias, Dorothy C. Clarke, «Juan Ruiz as Don Polo», *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 245-259. Con todo, parece que «Don Polo» no es un nuevo nombre, sino que funciona como calificativo, pero no es descartable el juego respecto a la identidad del interlocutor de Trotaconventos; ambas funciones se citan.

12. El presente análisis aprovecha la definición de la categoría «personaje» que hace Barthes en una de sus más claras aproximaciones al concepto, dentro también de las aportaciones del estructuralismo francés: «Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s’y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire: la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires); cette complexité détermine la “personnalité” du personnage, tout aussi combinatoire que la saveur d’un mets ou le bouquet d’un vin. Le Nom propre fonctionne comme le champ d’aimantation des sèmes; renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémi-que dans un temps évolutif (biographique). En principe, celui qui dit *je* n’a pas de nom (...); mais en fait, *je* devient tout de suite un nom, son nom. Dans le récit (et dans bien des conversations), *je* n’est plus un pronom, c’est un nom, le meilleur des noms, le meilleur des noms; dire *je*, c’est immanquablement s’attribuer des signifiés; c’est aussi se pourvoir d’une durée biographique, se soumettre imaginairement à une “évolution” intelligible, se signifier comme objet d’un destin, donner un sens au temps» (Roland Barthes, *S/Z*, París, Seuil, 1970, p. 74).
13. Véase la cita anterior de Avalle-Arce.
14. «Episodio y cantiga forman, pues, una unidad indisoluble. Dejando a un lado su ejemplaridad, los casos amorosos funcionan, en teoría, como soportes de una antología poética, de un cancionero de varia poesía, sagrada y profana. La ausencia de la mayor parte de las composiciones, a excepción de las que vuelven a relatar el episodio, y que no se justifica por pérdida de folios, podría explicarse por el hecho de estar escritas con anterioridad» (Alberto Blecuá, «Introducción» a Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. cit., pp. xi-cxxix; en concreto, p. xxx)

originalidad creadora del arcipreste un cancionero que dimane de los sucesos acaecidos en la misma ficción como si la misma vida los originase¹⁵. Algo semejante puede extraerse de los *exempla* a raíz de una lectura atenta de pasajes tan explícitos como el de doña Garoça (1332-1507; casi tan largo como el de don Melón y doña Endrina [576-909])¹⁶; allí la alcahueta y doña Garoça proyectan sendos discursos argumentativos en fábulas, en literatura, de tal suerte que el marco de la historia principal, donde la alcahueta busca los favores amorosos de la monja para Juan Ruiz, se convierte en pretexto para la inserción de las fábulas, con lo cual no pretendemos arrancarle su valor inherente en el ámbito de la pseudoautobiografía amorosa; ambos valores se retroalimentan: el significado propio y el valor de marco a las historias engastadas¹⁷.

Para resolver la problemática planteada, de cómo pautar, organizar, comprender el relato del *Libro de buen amor* –relato que remite a la pseudoautobiografía amorosa y, siguiendo las premisas de Genette¹⁸, a su constitución formal como entidad portadora de una historia–, resulta pertinente recurrir al estructuralismo francés¹⁹ con el propósito de llamar la atención sobre una posibilidad de estudio

15. No glosamos lo que entendemos por ficción, si bien tiene que ver con la creación de un mundo posible desde la aplicación sostenida de la imaginación por parte del autor en cuestión. De entre las múltiples referencias bibliográficas centradas en ello, rescatamos una de uno de sus principales artífices: Lubomír Doležal, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998.
16. Para la relación entre doña Garoça y doña Endrina, véase Bienvenido Morros Mestres, «El episodio de doña Garoza a través de sus fábulas (*Libro de buen amor*, 1332-1507)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 2 (2003), pp. 417-464.
17. «Más próximo al auténtico debate me parece el episodio de doña Garoça, cuando, siguiendo los buenos consejos de Trotaconventos, Juan Ruiz decide cortejar a alguna monja (entre las ventajas, señaladas por la alcahueta, están que “non se casará luego nin saldrá a conçejo” (1332c) y podrá comer buenos dulces). Los recelos de doña Garoça para dejarse tentar y los esfuerzos de Trotaconventos funcionan también como un débil marco narrativo que encierra en sí un total de diez cuentos, repartidos a lo largo de dos días (cuatro y seis), lo que supone las tres partes de la narración. Esto ha hecho que algunos críticos, como Gybbon-Monypenny, se planteen si los cuentos en sí mismos no son más importantes en este episodio que la aventura con la monja. Conviene también tener en cuenta, como subrayó María Rosa Lida, que las características de la amada hacia difícil que la acción discurriera por espacios abiertos» (María Jesús Lacarra, «El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, eds. J. Paredes, P. Gracia, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 237-252; en concreto, p. 242).
18. Genette, *Figures*, ob. cit., p. 72.
19. Entre otros posibles, apelamos al marbete *estructuralismo francés*, ya que así suele denominarse el movimiento crítico aquí aludido. Entre otras referencias, véase Fernando Gómez Redondo, «El estructuralismo francés: la narratología», *Manual de crítica literaria contemporánea* [1996], Madrid, Castalia, 2008, pp. 219-255. Podemos leer en el manual algo que se vincula con la me-

del *Libro de buen amor* no sondeada en tales coordenadas hasta el momento. Con ello, aplicamos un análisis literario preocupado por detectar las claves del texto sometido a estudio que se asienta sobre el conocimiento de las abstracciones que la teoría literaria ha ido elaborando y explicando con el paso del tiempo y de los movimientos críticos. Los términos específicos no tienen por qué asomar a lo largo del análisis –no es nuestra pretensión convertir el presente texto en un metatexto–, pero sí que gozan de importancia para descodificar el *Libro de buen amor*, que será el que determine el tipo de análisis y las necesidades que debe afrontar el ejercicio crítico particular. En este caso, aspiramos a indagar el hecho literario en sí, nacido y caracterizado desde el binomio del fondo y la forma²⁰, elementales para vehicular una adecuada interpretación de la realidad literaria como portadora de unos valores concretos que confluyen en cierta estructura intrínseca al texto literario que funciona como enlace entre el autor y el receptor, lector u oyente del *Libro de buen amor*.

Así pues, nuestro análisis se cimenta sobre un principio fácilmente extractable del *Libro de buen amor*, consistente en la construcción de pasajes que subrayan una idea común: la tentación del ser humano ante un mundo que se le supone atractivo y al cual propende, sin éxito alguno, un protagonista. El dicho relato (71-1625), por abordarlo con más claridad, se concentra en la lujuria, ante la cual el protagonista cede de inmediato²¹; se trata de un protagonista ansioso de dar con «dueña garrida» (64d). Se establecen en el prólogo (1-70 más el prólogo en prosa) los pilares del pensamiento²² que en el relato se proyectarán en

todología aquí aplicada: «lo que no debe hacerse es ceder a la tentación de considerar alguno de estos movimientos dueño de una verdad metodológica, desde la que puedan ser resueltas todas las cuestiones que suscita el acercamiento al interior de una obra literaria. Quizá deba asumirse la postura contraria: ningún texto literario se deja aprehender en su totalidad no ya por una sola de estas corrientes críticas, sino siquiera por el conjunto entero de las que aquí se presentan. (...) Si no vale una sola de estas corrientes, si todas ellas muestran algún aspecto positivo, debería de procurarse una síntesis de procedimientos y de enfoques que asegurara, al menos, un riguroso y coherente acercamiento al hecho literario» (p. 19).

20. Téngase en cuenta que una de las referencias más importantes en esta oposición es Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris, Payot, 1916; obra esencial por diversas razones que no vienen al caso.
21. En general, véase sobre esta inclinación terrenal del protagonista la siguiente referencia: Francisco Rico, «“Por aver mantenencia”: el aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 169-198.
22. Un ejercicio notable de aproximación a tal pensamiento es el siguiente: Jacques Joset, «El pensamiento de Juan Ruíz», en Juan Ruíz, *Arcipreste de Hita*, y el *Libro de buen amor*. *Actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles celebrado en Alcalá la Real, del 9 al 11 de mayo de 2002*, eds. B. Morros y F. Toro, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, pp. 105-128.

las andanzas del protagonista, el llamado Juan Ruiz, arcipreste de Hita, aunque por momentos parezca no ser él el personaje en torno al cual pivota la trama²³ o no lo sea definitivamente en el célebre episodio de los amores de don Melón y doña Endrina, que culmina con el archiconocido «Doña Endrina e Don Melón en uno casados son» (891a), que muestra la única victoria amorosa del texto; no podría vivirla el tal Juan Ruiz, arcipreste de Hita, o, si lo preferimos, el personaje en torno al cual gira la trama durante la mayor parte del relato, puesto que otros nombres y otras identidades determinan su progresión en momentos precisos. Pero, más que la posible polionomasia, interesa ahora la existencia de esta necesaria figura central que reina en medio del relato como acicate para elegir entre las dos lecturas tradicionalmente sostenidas a propósito del *Libro de buen amor*, que comprenden infinidad de matices desde dos extremos: una lectura de pretensiones *ex contrariis* de lo que literalmente se plantea hasta una lectura a guisa de manual para enseñar a amar, al estilo de Ovidio²⁴.

Todo ello siempre amparado en la repetición como mecanismo básico. El relato se construye a base de la iteración de pasajes similares y reincidentes unidos por la caída de un protagonista en las tentaciones eróticas que le salen al paso y de las que queda maltrecho, con el contrapunto del episodio de don Melón y doña Endrina. Se infiere de lo anterior que lo que prima en el estilo narrativo de Juan Ruiz es la articulación de diferentes episodios donde sus ideas forjen una historia, es decir, que no importaría tanto la trabazón entre unos ejemplos de caída del protagonista en la lujuria como el, sencillamente, manifestarla con una intención expresiva y apelativa clara, o sea, atendiendo muy de cerca a la posible

23. Sobre la definición del concepto de «trama», véase la siguiente explicación, entre otras, con la cual puntualiza su autora uno de los principios del examen al que someterá *La Regenta*: «Vamos a presentar en el análisis sintáctico la trama como un conjunto de acciones, situaciones y relaciones cuyos sujetos son unos determinados personajes contruidos con un estilo literario y situados en un determinado tiempo y espacios también presentados en forma literaria» (María del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, p. 11).
24. De cualquier forma, sí que recomendamos la lectura de la siguiente contribución, donde se plantea una graduación sugerente de los niveles de lectura: Fernando Gómez Redondo, «La ficción medieval: bases teóricas y modelos narrativos», en *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. M. Haro Cortés, Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 45-74. Por ejemplo, apunta Gómez Redondo: «Porque las lecciones que el *Libro* procura nunca van a ser planteadas de modo directo; deben los receptores aplicar a la obra ese entendimiento “sotil” para poder descubrirlas, en razón de las claves intelectivas que continuamente se apuntan» (p. 64). Esta dicotomía entre lo que hace el protagonista y lo que habría de evitarse se consigue mediante la artimaña de la aplicación sistemática de la ficción en el *Libro de buen amor*, principio que, de manera novedosa, desarrolla Gómez Redondo en la referencia citada.

recepción que la obra pudiera tener realizando unos u otros elementos literarios²⁵. Por ejemplo, Rico insiste en este carácter episódico diseñado para la puesta en escena, dable con especial facilidad en un texto que se presta a su fragmentación:

Digo libreto, como podría decir guion, *script* o *canovaccio* pensando en un texto que en principio no se basta a sí mismo, antes bien pide, con mayor o menor urgencia, una puesta en escena: un amplio volumen de actuación y mímica, el entrecruzarse de varias voces, el respaldo frecuente de la música... Toda la poesía de la Edad Media, incluso para el lector individual, que la canturreaba o pronunciaba en voz alta, se compuso con el fin de ser oída. Pero el *Libro de buen amor* va largamente más allá: si no queremos decir que hasta el teatro, término ambiguo y tornadizo, la palabra *función*, tan castellana, nos vendrá como anillo al dedo²⁶.

De esta tendencia, al margen de prodigarnos más por una lectura que por otra, se entresaca una manera de proceder literariamente: se coloca al protagonista en el centro de una serie de episodios en sarta a cuyo alrededor se tejen los hilos de cada historia; en todos, de hecho, ha de estar el tal personaje involucrado para que la acción pueda darse y avanzar²⁷. Tiene, entonces, conciencia Juan Ruiz de las posibilidades de explotar un relato dilatado, pero desde su descomposición en una serie de unidades básicas que se procurará que estén coronadas por el

25. No vamos a insistir en las numerosas estrofas que certifican la conciencia de Juan Ruiz sobre la recepción de su obra, la importancia que le otorga a qué interpretación será la del receptor. Solo rescatamos una estrofa y dos referencias bibliográficas. Por un lado, la estrofa sentencia:

Qualquier omne qu'l oya, si bien trobar sopiere,
 más á y [a] añadir e emendar, si quisiere;
 ande de mano en mano a quienquier qu'l pidiere,
 como pella a las dueñas, tómelo quien podiere (1629).

Por el otro, dos referencias bibliográficas útiles al respecto son Eduardo José Jacinto García, «El *Libro de buen amor* como obra abierta: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor*, ob. cit., pp. 379-385 y Pablo Ancos, «Los poemas en cuaderna vía del s. XIII como textos cerrados y obras abiertas», *Romance Quarterly*, 56, 3 (2009), pp. 154-168.

26. Francisco Rico, «La función del Arcipreste», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor*, ob. cit., pp. 13-14; en concreto, p. 13.

27. Sobre los problemas dados porque el protagonista deba figurar siempre en el primer plano de la trama véanse Juan Ignacio Ferreras, *Las estructuras narrativas del Libro de buen amor*, Madrid, Endymion, 1999 y Pedro Mármol Ávila, «La omnisciencia del narrador del *Libro de buen amor* desde las intervenciones de Trotaconventos», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Congreso homenaje a Joseph T. Snow*, ed. F. Toro, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, pp. 207-217.

mismo protagonista: Juan Ruiz, arcipreste de Hita; es decir, se pretende adjudicar un valor referencial unívoco al protagonista, valor que coincide con el mismo autor, con lo cual el arcipreste se pone a sí mismo como protagonista de su relato porque él se considera primero humano y, como humano, representa a todos los demás. Todos, como él, tentados de ese placer mundano y de esa lujuria que tan fácilmente distrae al protagonista de otros quehaceres cotidianos. No volvemos a resaltar la estrofa 575, que explicita la identidad del protagonista en unas coordenadas espaciotemporales determinadas, en todo momento construidas según las necesidades de cada uno de estos episodios, como si gozasen de cierta autonomía y su unidad fuese forzada. Poca duda ofrece una serie de estrofas consideradas por Sevilla Arroyo²⁸ donde el tiempo es explotado según las necesidades de cada episodio individualmente:

El mes era de março, salido el verano;
vínome ver una vieja, díxome luego de mano:
«Moço malo, moço malo, más val enfermo que sano».
Yo travé luego d'ella e fabléle en seso vano (945).

Día era de Sant Marcos, fue fiesta señalada:
toda la santa iglesia faz proçesión onrada,
de las mayores del año, de christianos loada;
acaçióme una ventura, la fiesta non pasada (1321).

¿Cómo se explica que la secuencia siguiente a la de las serranas se ubique repentinamente en abril²⁹, sin haber asistido a un proceso explícito de avance temporal? La respuesta no podía ser más evidente: dado que el protagonista se encaminaba a la sierra, la acción debía situarse en primavera para que se refuerce la parodia del amor cortés que se efectúa en los versos de este conglomerado de escenas grotescas (950-1066)³⁰. Y es que en el relato los diversos episodios se articularán según las mujeres o las «dueñas» a las cuales se aproxime el protagonista, dejando al margen de los amores de don Melón y doña Endrina, a todas luces distante del protagonista mayoritario, apartado de inmediato de tal historia:

28. Florencio Sevilla Arroyo, «El cancionero de Juan Ruiz», *Epos. Revista de Filología*, 4 (1988), pp. 163-181.

29. El día de San Marcos se celebra el 25 de abril.

30. Véase María Jesús Salinero Cascante, «*Amour courtois* y *amour discourtois* en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita», en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, ed. M. Bruña Cuevas *et al.*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, pp. 86-96.

Entiende bien mi estoria de la fija del endrino:
 díxela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino;
 guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino,
 sola con omne non te fíes nin te llegues al espino (909).

Sin opción a detenernos en más ejemplos, cobra lógica la aplicación de la noción de Claude Bremond³¹ acerca de la «secuencia» como principio articulador de cualquier narración o, por decirlo con sus términos, cualquier mensaje narrativo. Sobra indicar que las ideas de Bremond toman como eje el fundador y original estudio de Propp³², traducido al inglés en 1958 y al italiano en 1966, hecho que le proporcionó el reconocimiento internacional. Propp esbozó una morfología del relato a través de la individualización de los «motivos» mínimos de la «trama», columbrando y cercando los elementos más básicos de contenido de cuya interacción dimanaban las relaciones que articulan el corpus de cien cuentos de hadas rusos que considera; del muestreo se alcanza un sentido totalizador, por discutible que sea. Distingue, con todo, entre núcleos variables y constantes: los variables responden a los nombres de los personajes, sus rasgos específicos, etc., mientras que los constantes se erigen en funciones³³. Estas últimas, en concreto, permiten sistematizar el mecanismo de estos cuentos escudriñando la manera en que estas se definen y se vinculan. Suman las funciones de Propp un total de 31, representadas por siete clases de personajes que quedan habilitados, por principio, para ser el cuerpo en que estas brotarán y confluirán.

31. Claude Bremond, «Le message narratif», *Communications*, 8 (1964), pp. 4-32.

32. Vladímir Propp, *Morfología del cuento* [1928], Madrid, Akal, 1985. Nótese que Domingo Ynduráin recomendó el estudio de los milagros marianos en virtud de las pautas ideadas por el autor ruso, en lo que augura una línea de investigación no delineada posteriormente: «Tampoco contamos con un estudio riguroso de los milagros como género literario, pese al gran número de ellos que ofrece la literatura medieval. (...) Los repertorios de milagros marianos deberían ser sometidos a un análisis formal (a la manera de Propp) y a un análisis estructural sistemático» (Domingo Ynduráin, «Algunas notas sobre Gonzalo de Berceo y su obra», *Berceo. Revista Riojana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 90 [1976], pp. 3-68; en concreto, p. 45). Un trabajo que se asemeja a lo propuesto por Ynduráin, aunque no es exactamente lo que comenta, es Juan Manuel Rozas, *Los Milagros de Berceo, como libro y como género*, Cádiz, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1976.

33. «Lo que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes. (...) Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, *Morfología*, ob. cit., pp. 32-33).

No ahondando en la complejidad de los postulados de Propp –básicos luego para los intereses estructuralistas y para cualquier suerte de exploración teórica de la narración–, sí que cabe ahora remitir al artículo de Bremond que sirve como inspiración para lo que defendemos. Aunque ya Propp había insinuado y explotado las posibilidades de tener en cuenta la narración como fenómeno nacido de la interacción de las funciones en una cadena que se llamará «secuencia», lo cierto es que el trabajo de Bremond supone un valioso avance en este sentido porque hace del concepto la base de su comprensión de la narración –no solo en el ámbito literario–:

L'enchaînement des fonctions l'une à l'autre dans le cours du récit peut-il être libre? De ce qui précède, et contrairement à l'opinion de Veselovsky, il résulte que non. La solidarité organique de l'ensemble régit l'ordre de succession des parties. Sous peine d'incohérence, celles-ci doivent se grouper en séquences stables: «le vol ne peut avoir lieu avant qu'on ait brisé la serrure» (p. 20). Cette contrainte, entraînant de proche en proche les fonctions à s'ordonner en une chaîne unique, conduit à poser en principe que «la séquence de fonctions est toujours identique» (p. 20). Cela ne veut cependant pas dire que toutes les fonctions qui composent la séquence soient données dans chaque conte: il y a des lacunes. Mais celles-ci ne brisent pas la chaîne et ne changent en rien la position des fonctions subsistantes. Soit la séquence: *Retour du héros, Poursuite, Secours, Arrivée du héros chez lui*. On voit aussitôt que les deux fonctions médianes peuvent faire défaut sans empêcher la dernière (*Arrivée*) de s'enchaîner à la première (*Retour*). Le récit fait alors l'économie d'une péripétie; si celle-ci est donnée, elle ne peut être placée qu'entre les deux fonctions *Retour* et *Arrivée*; de plus, l'ordre des fonctions dans les deux couples est irréversible: l'*Arrivée* ne peut précéder le *Retour*, le *Secours* ne peut précéder la *Poursuite*.

Diverses séquences pourront donc, malgré leurs lacunes, être considérées comme appartenant à un même type que leur juxtaposition permet de rétablir³⁴.

Así las cosas, no resulta imposible penetrar en las entrañas del texto o del discurso narrativo mediante la determinación de sus funciones, con vistas a predecir y esperar ciertos efectos de sus interrelaciones, que cuajarán en ciertas secuencias. No es nuestro propósito aquí discernir si estas secuencias fraguarán según cierta dinámica estable de las funciones o si, quizá, estas funciones puedan variar; ya el

34. Bremond, «Le message...», art. cit., p. 7. En la cita Bremond dialoga con Propp: sus citas remiten al trabajo de Propp al que venimos aludiendo.

artículo de Bremond vislumbra esta problemática. Aquí, solamente, pretendemos incorporar estas intuiciones y estos conceptos de Bremond al estudio de la obra de Juan Ruiz, toda vez que se parte de la necesidad de acceder al interior de la creación literaria que es el *Libro de buen amor*.

Para ello, podría procederse mediante una división del relato de la pseudoautobiografía amorosa en secuencias, las cuales no sería especialmente complicado deslindar, ya que la crítica se ha preocupado frecuentemente de segmentar el texto en episodios. De hecho, podríamos establecer, para plantearlo con nitidez, que cada andanza amorosa se erigiera en una secuencia, de lo cual se deduce que entre secuencia y secuencia existirá cierto carácter recurrente, repetitivo, semejante. Se trataría, en concreto, de secuencias cuyas funciones habrían de individualizarse para observar cómo se mantienen al tiempo que los elementos variables se distorsionan. Los personajes en los cuales se formalizarían estas funciones estarían siempre caracterizados por dos polos principales: un amante y una amada, un hombre que busca, activo, y una mujer que es buscada, pasiva³⁵. Sin embargo, daríamos con escasos elementos de continuidad entre los personajes, es decir, sería como si cada uno de los personajes de cada una de las secuencias tuviese una existencia propia y autónoma en comparación con el resto de las secuencias. Ya hemos percibido que el tiempo desprende una propensión a formalizarse a tenor de la necesidad de cada secuencia; ¿por qué no va a pasar igual con el protagonista? La falta de continuidad en el protagonista es tan obvia que apenas aprende de sus errores y entra en una cadena de desgracias de la que no le queda otra salida que abandonar la búsqueda de una amada. Apenas podemos reconstruir una personalidad detallada y sólida de este, aunque sí que se conocen detalles sueltos: incansable en sus intentos amorosos, pasional, inocente, etc. No hay un protagonista mayoritario coherente y sólido, si bien tampoco tenemos por qué pedírselo a Juan Ruiz, que se sirve de su posición en la ficción con fines estratégicos en cada secuencia. La unidad solo irrumpe como necesidad forzosa del relato dilatado al hacerse el autor a sí mismo partícipe de su texto; por ejemplo, se observa cuando,

35. Se nos podrá debatir lo planteado con la secuencia de las serranas. Bien es cierto que el rol de las serranas es activo, ejerciendo así como contrapunto al resto de damas de la obra, pero no deja de ser cierto tampoco que es el personaje Juan Ruiz quien se topa con ellas por ir a la sierra, es decir, que la actividad principal, la responsabilidad primaria del encuentro, recae de nuevo sobre el protagonista masculino. Véanse, de las recientes contribuciones a la materia, Erik Ekman, «Framing the Serrana Lyrics in the *Libro de Buen Amor*», *eHumanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 20 (2012), pp. 416-429, y Jesús Botello, «“Allí prové que era mal golpe el del oído”: impotencia y esterilidad en el episodio de las serranas del *Libro de buen amor*», *La corónica. A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 42, 1 (2013), pp. 47-77.

bastantes estrofas después de que Ferrand García lograrse los amores de Cruz, se recuerda aquel pasaje haciéndolo pasar por vivencia propia, con esa mezcla tan frecuente de sorna y seriedad que atraviesa el *Libro de buen amor*:

Sabed que non busqué otro Ferrand García,
 nin lo coido buscar para mensajería:
 nunca se omne bien falla de mala compañía:
 de mensajero malo ¡guárdeme Santa María! (913)

En definitiva, a Juan Ruiz, al autor de carne y hueso, le importa principalmente poner en juego una serie de elementos narrativos sucedidos de manera repetitiva a fin de que sus objetivos moralizantes lograsen una intención efectiva o lo más efectiva posible; todos unidos bajo esa apariencia de un protagonista que tuviese su nombre, aunque este nombre responda a una imposición sobre un personaje que se alza como categoría de la que se sirve el arcipreste para diseñar cada secuencia, donde también se servirá de una dama, de un tiempo, de un espacio, etc. Este personaje que aflora en cada secuencia se armaría como un homónimo del autor —o sea, el autor se proyecta en la ficción— porque solo sabe hablar Juan Ruiz del mundo y del ser humano desde su propia individualidad. Tampoco podemos eludir de este conjunto de argumentos el que en la copla 1331 se aluda, sin más ni más, a un tal don Polo, lo cual parece traslucir que el nombre del protagonista puede ser alterado sin mayor problema e implica que lo que importa no es tanto dotarlo de una identidad consistente como que se mueva debidamente —expresivamente— en cada una de las secuencias, como que refleje las profundas preocupaciones existenciales y morales del autor³⁶.

Aguarda para futuros trabajos llevar a cabo lo aquí indicado, prometedor para el estudio del *Libro de buen amor* como propuesta narrativa e incidir así en el *yo* y el protagonista mayoritario de la obra, este tal Juan Ruiz, arcipreste de Hita, no analizado con pretensiones narratológicas en la medida en que aquí apuntamos, siguiendo con ello la estela de algunos de los trabajos que hasta el momento han penetrado en la pseudoautobiografía del *Libro de buen amor* como relato, pero sin conjugar los principios barajados en estas páginas. Podría caerse así en la cuenta de que, en puridad, los personajes de cada secuencia van asumiendo funciones similares. Habría que ver cuántas funciones asumen y cómo se ejecuta,

36. Habría de trasplantarse la multiforme disposición del *yo* poético del texto al plano del protagonista de la pseudoautobiografía amorosa. Véase, sobre todo, Alfonso Rey, «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el *yo* poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 2 (1979), pp. 103-116.

por consiguiente, este ejercicio de repetición del fracaso amoroso. Habría que hablar, seguramente, de una modalidad de secuencia que encadena los distintos pasajes amorosos desde realizaciones concretas donde, como veíamos mediante la cita de Barthes³⁷, se procuraría que un personaje aparentemente pergeñado de manera múltiple unificase su personalidad bajo un mismo nombre, el de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, haciendo que su significado orbite alrededor de esta identidad, o sea, algo así como un mosaico cuyas teselas se solidaricen de manera que borren todo rastro de su estatus de mosaico –por supuesto, unas teselas que pudieran desgajarse del resto y funcionar artísticamente en autonomía–, con todo el artificio que esto conlleva y que ejecuta Juan Ruiz con suma maestría, pero dejando algunas pistas que autorizan a profundizar en la manera de elaborar la arquitectura de su texto literario. De resultas, lo que mandaría en la creación artística del arcipreste sería su capacidad teórica para aprehender la narración y saber concretar en cada pasaje, episodio o, mejor, secuencia sus ideas en las acciones oportunas, los tiempos oportunos, los espacios oportunos y, por supuesto, los personajes oportunos³⁸. Se mueve Juan Ruiz entre lo uno y lo diverso para diseñar su universo literario.

37. Barthes, *S/Z*, ob. cit., p. 74.

38. Volvemos con ello a la concepción de Juan Ruiz como artista, afirmada, entre otras contribuciones, en Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archbishop of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.

