

# *Notas para el estudio de las imágenes en el Libro de Buen Amor*

MARÍA MORRÁS

## **Introducción: sobre literatura y arte**

Los estudios sobre iconografía parecen estar de moda dentro y fuera del ámbito hispánico. No hay más que echar una ojeada a las revistas especializadas en el período medieval para darse cuenta de ello<sup>1</sup>. Se distinguen tres tipos de trabajos bastante diferenciados: los que se centran en las imágenes de una determinada obra, los que estudian el significado de ciertas imágenes y aquellos que se ocupan de relacionar los textos con las ilustraciones que los acompañan. Los dos primeros tratan de fijar el simbolismo de las imágenes situándolas dentro de una tradición o investigan la función que una serie de imágenes desempeña en la estructura<sup>2</sup>. El ter-

---

1. Véase Colbert I. Nepaulsingh: *Towards a history of literary composition in Spanish medieval literature*. University of Toronto Romance Series 54 (Toronto: University of Toronto Press, 1986), pp. 15-40.

2. Citaré algunos de los trabajos más recientes a modo de muestra. La relación que sigue no es, por tanto, ni mucho menos una bibliografía. George Shipley: *Functions of imagery in «La Celestina»* (tesis de la U. de Harvard, 1968) y «“Non erat hic locus”: the disconcerted reader in Melibea's garden», *Romanic Philology*, 27 (1973-74), pp. 286-303; Raymond E. Barbera, que también se ocupó de ello en su tesis, ha publicado varios artículos, como «Medieval iconography in the *Celestina*», *Romance Review*, 61 (1970), pp. 5-13 y Alan D. Deyermond: «Hilado-cordón-cadena: symbolic equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1 (1977), pp. 6-12. Con *La Celestina*, es el *Poema de Mio Cid* el objeto de más estudios: Jan A. Nelson: «Initial imagery in the *Cantar de Mio Cid*», *Neophilologische Mitteilungen*, 74 (1972), pp. 382-86; Alan D. Deyermond y David Hook: «Doors and cloaks: two image patterns in the *Cantar de Mio Cid*», *Modern Language Review*, 94 (1979), pp. 366-77 y

cer grupo está formado por los estudios que consideran los textos a la luz de las ilustraciones que los acompañan o, al contrario, tratan de cómo se «traduce» el texto en imágenes pictóricas. El campo es bastante limitado porque apenas hay textos literarios que se conserven en códices iluminados. Esto explica que las *Cantigas* de Alfonso X sean el tema favorito de quienes se dedican a este tipo de estudios<sup>3</sup>.

Patrice E. Grieve: «Shelter as an image-pattern in the *Cantar de Mio Cid*», *Corónica*, 8 (1979), pp. 44-49. Pero han sido las obras de Berceo las que más atención han recibido. Prueba de ello son los trabajos de Richard T. Mount: *Berceo: a study of imagery in his works* (tesis de la Universidad de Kentucky, 1975) y Simina M. Farcasiu: «The exegesis and iconography of vision in Berceo's *Vida de Santa Oria*», *Speculum*, 61 (1986), pp. 305-29, y otros que citaré más adelante. Los estudios sobre imágenes determinadas son mucho más numerosos. Citaré algunos: K. Burt: «A partial iconography of the shoes (*çapatas*) in medieval Spanish literature», *Romance Notes*, 20 (1979-80), pp. 281-85; Joseph Gwara, Jr.: «Equine imagery», *Corónica*, 12 (1983), pp. 9-20.

3. Aparte del capítulo que aparece en el libro de John E. Keller y Richard Kin-kade: *Iconography in medieval Spanish literature* (Lexington: University Press of Kentucky, 1984), se pueden citar varios artículos de éstos, como «Iconography and literature: Alfonso himself in *Cantiga 209*», *Hispania*, 66 (1983), pp. 348-52. Otros son debidos a Luis Beltrán: «Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del Códice Rico», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9 (1985), pp. 329-43 y a Charles L. Nelson: *Literary and pictorial treatment of the devil in the «Cantigas de Santa María»* (tesis de la Universidad de North Carolina, 1964). Especial interés tiene la tesis de Connie L. Scarborough: *Visualization vs. verbalization in Ms. T.J.I. of the «Cantigas de Santa María»* (tesis de la University of Wisconsin, 1983), en la que se explican las discrepancias entre el texto y las ilustraciones por la existencia de versiones diferentes de un milagro, por consideraciones estéticas y por la necesidad de claridad en las miniaturas. Un ejemplo de su modo de análisis en «Novel iconographic devices in the *Cantigas de Santa María*: Cantiga 113», en *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, editado por Gregorio C. Martín (Wisconsin-Salem: Wake Forest University, 1984), pp. 185-191.

Otras veces se utilizan las ilustraciones para reafirmarse en una interpretación del texto. Es lo que hace Reinaldo Ayerbe-Chaux en «Las *Islas Dotadas*: Texto y manuscrito de París, clave para su interpretación», en *Hispanic studies in honor of Alan Deyermond. A North American tribute*, editado por J. Miletich (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986), pp. 31-50. Más interés aún presenta el estudio de aquellas obras de las que existen diferentes versiones ilustradas, lo que permite adoptar un enfoque comparatista. Es el caso del importante libro de Hugo Buchthal: «*Historia Troiana*». *Studies in the history of medieval secular illustration*, Studies of the Warburg Institute 32 (Londres: The Warburg Institute-University of London; Leiden: E. J. Brill, 1971), que destaca la importancia de la versión española. En la misma línea se encuentran los estudios de Manuel Abad: «La ilustración de portadas de *La Celestina* en siete ediciones del siglo XVI», *Revista de ideas estéticas*, 35 (1977), pp. 229-235; J. R. Thome: «Sur des éditions illustrées de *La Celestina* (du XVe au XVIIIe siècle)», *Le livre et ses amis*, 2 (1946), pp. 31-

Todavía puede diferenciarse un tercer grupo de trabajos, que sin contar con el apoyo de ilustraciones al texto que estudian, tratan de servirse de las representaciones visuales para aclarar el significado y la estructura de la obra literaria<sup>4</sup> o detalles de tipo textual<sup>5</sup>, o incluso ambas cosas a la

---

36; «Hans Weidtz (Johannes Giudictius): primer ilustrador dramático de *La Celestina*», *Cuadernos de bibliofilia*, (1979), pp. 41-50, y José María Díez-Borque: «Edición e ilustración de las novelas de caballerías castellanas en el siglo XVI», *Synthesis*, 8 (1981), pp. 21-58.

Lamentablemente, falta por realizar un catálogo de manuscritos medievales ilustrados; lo que existe hasta el momento no son más que recopilaciones muy incompletas, como John Williams: *Early Spanish manuscript illumination* (Nueva York: George Braziller, 1977) y Jesús Domínguez Bordona: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España* (Madrid: 1933).

4. Cito algunos. T. Anthony Perry: *Art and Meaning in Berceo's «Vida de Santa Oria»*, Yale Romanic Studies, 2nd series 8 (New Haven: University of Yale, 1968); Manuel Alvar: «De arte y literatura. Nuevas apostillas a la *Vida de Santa María Egipcíaca*», en *Homenaje a José Manuel Blecuá* (Madrid: Gredos, 1983), pp. 73-84; James A. Parr: «*La Celestina: ut pictura poesis*» («MLA Seminar» celebrado en Nueva York el 28 de diciembre de 1974) y «Correspondencias formales entre *La Celestina* y la pintura contemporánea», en *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy* (Albuquerque: University of New Mexico; Madrid: Cátedra, 1983), pp. 313-326, en que trata de demostrar la correspondencia entre el agrupamiento de los personajes y el uso del simbolismo en el texto y en la pintura contemporánea; María Embeita: «*La Celestina*, obra del renacimiento», «*La Celestina*» y su entorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre «La Celestina»*, dirección de Manuel Criado del Val, Colección Summa 2 (Barcelona: Hispam, 1977), pp. 125-134, y Armando Zárate: «La poesía y el ojo en *La Celestina*», *Cuadernos Americanos*, 164 (1969), pp. 119-136.

Pero el estudio de lo visual es especialmente interesante en textos teatrales o parateatrales y en textos devotos y místicos, muchas veces originados en la contemplación de cuadros. Véanse Julian Weiss: «A note in imagery in the *Dança general de la muerte*», *Corónica*, 1 (1979), pp. 35-37 y, sobre lo segundo —aunque no sea un texto medieval— Fernando R. de la Flor: «La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria», *Revista de Literatura* XLV, 90 (1983), pp. 39-187 y Colin P. Thompson: «“En la Ascensión”, artistic tradition and poetic imagination in fray Luis de León», *Medieval and Renaissance Studies in Spain and Portugal in Honor of P. E. Russell*, editado por F. W. Hodcroft et al. (Oxford: Society for the Study of Medieval Language and Literature, 1981), pp. 109-120.

5. A. Deyermond y J. Connolly: «La matanza de los inocentes en el *Libre dels tres reys d'Orient*», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 733-38, que se basan en documentos iconográficos para leer «espaldas» (l. 65) en contra de la lectura de Alvar de «espaldas»: D. J. A. Ross: «A funny name for a horse: Bucephalus in antiquity and the Middle Ages in literature and visual art», *Alexander the Great in the Middle Ages: ten studies in the last days of Alexander in literary and historical writing. Symposium interfacultaire Werkgroep Mediaevistik, Groningen, 12-15 October, 1977*, Media-

vez<sup>6</sup>. La cantidad de estudios que se están escribiendo han surgido de la necesidad real de cubrir un vacío importante<sup>7</sup>.

Sin embargo, por afán quizá de recuperar los textos concretos, se ha descuidado el aspecto teórico. Con ello, quiero decir que algunos de los trabajos que se están escribiendo adolecen de un rigor metodológico que convierte su contenido en ocasiones en un puñado de observaciones más o menos afortunadas. Se utiliza el término «imagen» para cubrir desde el símil hasta la figura que consiste en representar visualmente un personaje, un tema o una escena. Haría falta comenzar por definir de modo preciso el concepto, procurando no caer en el anacronismo terminológico; es decir, tampoco se puede pasar por alto qué es lo que se entendía por imagen en la Edad Media<sup>8</sup>. También habría que recoger lo investigado para otras literaturas, y ver lo que tienen que decir los historiadores de arte. Estos llevan una ventaja de años a la crítica literaria, que no siempre se ha mostrado muy abierta a la colaboración<sup>9</sup>. Pero las investigaciones de E. Panofsky, E. Wind, M. Schapiro o E. H. Gombrich, por citar tan sólo a los más destacados, son ejemplos notables de cómo el conocimiento de los textos ilumina el significado de pinturas, dibujos e ilustraciones<sup>10</sup>.

---

valia Groningana I (Nimega: Alfa Nijmegen, 1978), pp. 302-303; Margherita Morreale: «Reflejos literarios de la moda del siglo quince», *Filología*, 6 (1960), pp. 103-109, especialmente p. 103, n. 14 p. 105 y n. 6 p. 107, que hace uso de pinturas de la época para aclarar el léxico de dos pasajes del *Corbacho*.

6. Dorothy Clotelle Clarke: «Juan Ruiz as "Don Polo"», *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 245-59, prueba el provecho que resulta de utilizar la tradición iconográfica para la lectura de pasajes textual y literariamente oscuros.

7. Véase Joseph T. Snow: «The iconography of the early *Celestinas*: The French translations (1527)», *Celestinesca*, 8 (1984), pp. 25-40, que estudia cómo las ilustraciones que acompañan la edición influyeron de manera decisiva en la recepción e interpretación de la obra en Francia.

8. Una primera aproximación útil en T. Garnier: *La Langue de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique* (París: le Léopard d'or, 1982). No me ha sido posible consultar R. E. Kaske: *Sources and methodology for the interpretation of medieval imagery*. Medieval Bibliographical Series 36 (Toronto: University Press, 1986).

9. Cito, por lo destacado de su figura y el peso que tiene todavía hoy en la filología de todas las literaturas, el caso de Ernst Curtius: *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Antonio Alatorre y Margit Frenk Alatorre (México: FCE, 1984), pp. 33-35, que rechaza de plano la colaboración entre literatura y arte. Fue contestado por Frederick Pickering: «On Coming to Terms with Curtius», *German Life and Letters*, 11 (1958), pp. 335-45 y en *Literature and art in the Middle Ages* (Londres: MacMillan, 1970), pp. 61-64.

10. Erwin Panofsky: *The iconography of Corregio's Camera di San Paolo* (Londres: Warburg Institute, 1961); Edgar Wind: *Pagan mysteries in the Renaissance* (Londres: Penguin, 1967); Meyer Schapiro: *Words and pictures: on the literal and the symbolic in the illustration of a text*, Approaches to Semiotics, Paperback Series III (La Haya: Mouton, 1973); E. H. Gombrich: *Symbolic images: studies in the art of Re-*

Esta situación está cambiando (y creo haber aportado testimonio más que suficiente). Actualmente hay un interés desde el campo de la literatura por recuperar la tradición iconográfica como medio de alcanzar una mejor comprensión del significado de los textos y de su configuración. Pero falta quizá por comprobar si entre los textos medievales y el arte existe una relación que supere la mera simultaneidad temporal o material. Si esta relación es consciente, serán los propios tratados filosóficos y retóricos los que nos indiquen cómo usar las artes visuales para acercarnos a los textos<sup>11</sup>. Este es precisamente el propósito de *Chaucer and the imagery of narrative*<sup>12</sup>. El libro de Kolve está concebido como una invitación a extraer unas consecuencias prácticas para el estudio de la literatura medieval. Como punto de partida y no como tesis, trataremos de utilizar sus sugerencias. Hasta qué punto obliga a replantearse el estudio de las imágenes en una obra medieval como el *Libro de Buen Amor* va a ser la finalidad de este trabajo.

### Sobre las imágenes en el *Libro de Buen Amor*

El estudio de las imágenes en el *Libro de Buen Amor* ha sido un aspecto descuidado en la bibliografía de Juan Ruiz. La unidad de la obra, las fuentes, el marco autobiográfico y, sobre todo, la discusión en torno a la intención didáctica del autor ha acaparado la atención preferente de la crítica. Ha sido en relación con este último punto donde han surgido las observaciones sobre la presencia y el empleo de las imágenes: Hart llamó la atención sobre las imágenes de animales en las ranas; Roger Walker ha mostrado la relación que se establece entre el amor y la muerte a través de las imágenes; S. Gilman se ha referido al «ambiente infantil» creado a partir del empleo de ciertas imágenes<sup>13</sup>. Es decir, las imágenes —o mejor,

---

*naissance*. *Studies in the art of Renaissance 2* (Oxford: Phaidon, 1978). Como trabajos menos conocidos, pero más recientes, con el mismo enfoque. William S. Heckscher: *Art and literature. Studies in relationship*, editado por Egon Verheyen, *Saecula Spiritalia 17* (Durham, N. C.: Duke Univ. Press; Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1985) y Linda B. Berenbaum: *Gothic imagination: expansion in gothic literature and art* (Rutherford, N. J.: Fairleigh Dickinson Univ. Press; London: Associated Univ. Press, 1982).

11. Cf. la reseña de B. W. Fe sobre Bruno Damiani: *Montemayor's Diana, music and the visual arts*. Spanish Series 9 (Madison, Wisconsin: Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1983), en *Bulletin of Hispanic Studies*, 62 (1985), pp. 391-392.

12. V. A. Kolve: *Chaucer and the imagery of narrative. The first five «Canterbury Tales»* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1984).

13. Thomas Hart: *La alegoría en el «Libro de Buen Amor»* (Madrid: Revista de Occidente, 1959); cf. la reseña de Lida de Malkiel, *Romance Philology*, 14 (1960-61), pp. 140-43; Roger Walker: «“Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa”: love, sin and death in the *Libro de Buen Amor*», en *«Libro de Buen Amor» Studies*, edi-

algunas de ellas— han sido objeto de atención sólo en cuanto servían para ilustrar una interpretación previamente establecida sobre el *Libro de Buen Amor*.

Los estudios estilísticos, por su parte, se centran en otros aspectos<sup>14</sup> o bien dedican al punto que nos interesa unas breves anotaciones que, por su imprecisión, no dicen nada<sup>15</sup>. Algo más de interés han despertado los mecanismos por los que la imagen se expresa verbalmente: a Margherita Morreale se debe un estudio de la comparación que amplía y profundiza el catálogo de recursos estilísticos que según F. Weis explican la viveza y la inmediatez de la obra de Juan Ruiz<sup>16</sup>. En este mismo nivel, el de la palabra, se encuentra también un tercer grupo de trabajos, centrados en el significado individual de las imágenes. Entre ellos destacan por su audacia los de L. O. Vasvari. La citada profesora estudia lo que ella llama «la polisemia de la connotación» mostrando cómo los juegos de palabras que se encuentran en la base de muchas imágenes del Arcipreste ocultan un referente erótico<sup>17</sup>. Esta misma dirección, de investigación sobre el simbolismo, es la seguida por otros trabajos parciales que se ocupan de las imágenes de animales<sup>18</sup>.

---

tado por G. Gybbon-Monypenny (Londres: Tamesis, 1972), pp. 231-52; Stephen Gilman: «The Juvenile intuition of Juan Ruiz», *Symposium*, 4 (1950), pp. 290-303. El artículo de Walter Holzinger: «Imagery, iconography and thematic exposition in the *Libro de Buen Amor*», *Iberomania*, 6 (1980), pp. 1-34, cae dentro de este grupo a pesar de su prometedor título: cree que las imágenes están al servicio de una intención didáctica.

14. Ulrich Leo: *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita* (Frankfurt: Vittorio Klosterman, 1958); Anthony Zahareas: *The art of Juan Ruiz* (Madrid: Edhigar, 1965).

15. A modo de ejemplo citaré la conclusión del capítulo dedicado a las imágenes en el libro de Carmelo Gariano: *El mundo poético de Juan Ruiz* (Madrid: Gredos, 1968), p. 163 y 179, que comenta sobre la importancia de «las imágenes que dan un contorno plásticamente objetivo» a las entidades abstractas y deduce que éstas contribuyen eficazmente a «soplar calor y color al barro inerte —llámese fondo, contenido o tópico—».

16. Margherita Morreale: «Esquema para el estudio de la comparación en el *Libro de Buen Amor*», *Studies in Honor of Tatiana Fotitch*, editado por Josep M. Solà-Solé et al. (Washington: Catholic Univ. of America, 1973), pp. 279-301; F. Weis: «Sprachliche Kunstmittel des Erzpriesters von Hita», *Volkstum und Kultur der Romanen*, 7 (1934), pp. 164-243, 281-348.

17. Véanse «La semiología de la connotación. Lectura polisémica de “Cruz cruzada panadera”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1983), pp. 299-324; «An example of “Vegetal-genital onomastics in the *Libro de Buen Amor*”», *Romanice Philology*, en prensa. Debo a la amabilidad del profesor Faulhaber una fotocopia de este último.

18. Cito sólo los trabajos más importantes: Ann L. Grace: «Multiple symbolism in the *Libro de Buen Amor*: The erotic forces of Don Carnal», *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 371-80; Néstor Lugones: «Algo más sobre la viuda tortolicea», *Revista*

De este repaso a la bibliografía del libro del Arcipreste se desprende la falta de un trabajo de conjunto sobre las imágenes. Dos son los libros publicados en fecha no lejana que han intentado llenar este hueco. Me refiero a *The imagery of the «Libro de Buen Amor»* de Gail Phillips y a *The allegory of good love* de Dayle Seidenspinner-Núñez<sup>19</sup>. El primero es, sobre todo, un trabajo de recopilación de material, que se ordena en dos partes: en la primera se analizan las imágenes del episodio de Doña Endrina y Don Melón en relación con el *Panphilus*; en la segunda se enumeran las imágenes que se asocian a los diferentes personajes, figuras alegóricas (Amor, Muerte, Pecados, Virtudes) y temas (dinero, vicios, etc.). El libro se resiente de la falta de una síntesis que articule en una visión crítica el material acumulado. Las imágenes se analizan aisladas de su contexto, de modo que se nos escapa la función que éstas cumplen dentro de cada episodio. A la ausencia de unas conclusiones detalladas hay que añadir la imprecisión con que se utiliza el término «imagen». Según señala la propia Phillips, «imagen» es usado a modo de «umbrella term for the whole spectrum of suggestive language» (p. 5). En consecuencia, el trabajo se convierte en un estudio semántico<sup>20</sup> tendente a demostrar el valor didáctico del libro del Arcipreste. De nuevo se ha pospuesto el estudio de las imágenes *per se* a la interpretación global de la obra.

Algo similar ocurre con *The allegory of good love*. Ya el título nos indica cuál es el interés de la autora: estudia las imágenes en cuanto que son consecuencia de la alegoría, que consiste en hacer ver al receptor conceptos abstractos. El aspecto visual le lleva a tocar las relaciones con la iconografía, pero no saca todo el partido que hubiera podido<sup>21</sup>. Seidenspinner-Núñez considera las imágenes desde la teoría agustiniana sobre la alego-

---

de Archivos, Bibliotecas y Museos, 80 (1977), pp. 99-111; Mary-Ann Vetterling: *Animals as images for love in the «Libro de Buen Amor»* by Juan Ruiz (Tesis de la Universidad de Harvard, 1977) y «Animals and Juan Ruiz's Celebration of Women», en *Essays in honor of Jorge Guillén on the occasion of his 85th. year* (Cambridge, Mass.: Abedul Press; Arlington Heights: C. Ledford, 1977), pp. 133-140. El estudio de las imágenes de animales usadas como medio de caracterizar a los personajes ha dado resultados fructíferos en otras obras. Véase Alan D. Deyermond: «*Lazarillo de Tormes*»: a critical guide (Londres: Grant&Cutler, 1975), pp. 63-70.

19. Gail Phillips: *The imagery of the «Libro de Buen Amor»* (Madison: Univ. of Wisconsin, 1983) y Dayle Seidenspinner-Núñez: *The allegory of love: parodic perspectivism in the «Libro de Buen Amor»*, University of California Publications in Modern Philology 112 (Berkeley: Univ. of California, 1981).

20. Estudio, por otra parte, muy incompleto desde este punto de vista, como se ha encargado de señalar Louise O. Vasvári en su reseña en *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1984), pp. 78-82.

21. Cf. los trabajos de Rosemund Tuve: *Allegorical imagery: some medieval books and their posterity* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1977) que se concentra en *Faery Queen* de Spencer, y John Fleming: *The «Roman de la Rose»: a study in allegory and iconography* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1969).

ría<sup>22</sup>. A diferencia de otros críticos, aboga por una lectura abierta del *Libro de Buen Amor*. Rechaza las interpretaciones exclusivistas que han visto o un propósito didáctico-religioso, o una parodia del amor cortés. La ambigüedad del *Libro de Buen Amor* es un efecto buscado por su autor, que yuxtapone conscientemente imágenes procedentes de tres tradiciones literarias (la religiosa, la cortesana y la cómico-realista) con fines paródicos. El procedimiento, como analiza con finura y detenimiento Seidenspinner-Núñez, consiste en tomar símbolos, expresiones e imágenes comunes a las tres esferas para aplicarlos a contextos en desacuerdo con lo que sería de esperar dado su origen.

El análisis del episodio de Don Melón y Doña Endrina ocupa la parte más importante del estudio. En él se muestra el proceso de degradación de los personajes que resulta del empleo de imágenes de animales. Don Melón y Doña Endrina —y con ellos las figuras de los amantes cortesanos— quedan en el nivel del «homo animalis». Por asociación con las imágenes de animales, el motivo de la caza erótica, característico de la literatura

---

22. San Agustín ha sido empleado como guía de lectura para el *Libro de Buen Amor* en más de una ocasión, bien para proponer un significado de *buen amor* sobre la distinción entre *caritas* y *cupiditas* bien, como en este caso, para apoyar una lectura abierta. En el primer caso se encuentran los trabajos de Colbert I. Neppaulsingh: «The structure of the *Libro de Buen Amor*», *Neophilologus*, 61 (1977), pp. 58-73; Richard Kinkade: «“Intellectum tibi dabo”: The function of free will in the *Libro de Buen Amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), pp. 296-315. André Michalski: «La parodia hagiográfica y el dualismo Eros-Tanatos en el *Libro de Buen Amor*», en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, editado por Manuel Criado del Val (Barcelona: SERESA, 1973), pp. 53-77; Michael Gerli: «*Recta voluntas est bonus amor*. Saint Augustine and the didactic structure of the *Libro de Buen Amor*», *Romance Philology*, 35 (1982-1983), pp. 500-508. En el segundo, Marina Scordilis Brownlee con *The status of the reading subject in the «Libro de Buen Amor»*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 224 (Chapel Hill: University of North Carolina, 1985).

Todas estas interpretaciones se basan en el prólogo en prosa, introducido en la segunda versión. Como ha señalado John K. Walsh en *Corónica*, 15 (1986), pp. 321-26, es probable que las ideas del prólogo sigan más bien la reformulación de San Bernardo de la doctrina de San Agustín.

En el empleo del método exegético agustiniano para la lectura de textos medievales ha tenido una gran influencia D. W. Robertson con su *A preface to Chaucer: studies in medieval perspectives* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1962). Los excesos de esta corriente han sido denunciados por Frances L. Utley: «Robertsonianism redivivus», *Romance Philology*, 19 (1965), pp. 250-60 y «Must we abandon the concept of courtly love?», en *Medievalia et Humanistica*, new series, 3 (1972), pp. 299-324. Un buen resumen sobre esta cuestión puede verse en Charles Donahue: «Patristic exegesis in the criticism of medieval literature: summation», en *Critical approaches to medieval literature*, editado por D. Bethurum (Nueva York: Columbia Univ. Press, 1969), pp. 61-82.



cortesana, se degrada también al servir para dejar al descubierto el deseo carnal que subyace a la retórica del amor cortés. Pero, a su vez, la imagen del cazador remite dentro de la tipología cristiana al Diabolo, cazador arquetípico, siempre al acecho de las almas de los hombres. De esta forma, la imagen de la caza actuaría como eje alrededor del cual se vertebran las diversas interpretaciones. Seidenspinner-Núñez extrae de ello dos importantes conclusiones:

- 1) La imagen cinegética cumple un papel estructural básico al dar cohesión temática a las aventuras amorosas.
- 2) La imagen cinegética y los motivos relacionados con ella, al remitir a las varias tradiciones literarias de las que proceden, cumplen al tiempo un propósito didáctico y humorístico.

A la luz de la doctrina agustiniana Seidenspinner-Núñez subraya el ofrecimiento que el autor del prólogo en prosa hace al entendimiento del lector. En su opinión, se invita al lector a leer las imágenes y el libro entero a distintos niveles: literalmente, de acuerdo con la tradición cómica, las imágenes tienen un efecto humorístico en contraste con el contenido didáctico que adquieren si se interpretan de manera figurada, al modo espiritual.

No cabe duda que los dos estudios aquí reseñados son el punto de partida obligado. *The imagery of the «Libro de Buen Amor»* de Gail Phillips, por la riqueza de datos que proporciona y *The allegory of good love*, por las sugerencias de interpretación que abre con su lectura, ofrecen dos perspectivas complementarias desde las que abordar el tema que nos ocupa. No obstante, ninguno de ellos alcanza a proporcionar las claves últimas que expliquen de manera mínimamente satisfactoria la presencia y el empleo de las imágenes en la obra de Juan Ruíz. Todavía queda por examinar en detalle las características de las imágenes, su significado y la función que desempeñan en el nivel retórico (como elementos de carácter visual que contribuyen al ornato de la *elocutio*) y en el nivel narrativo (en cuanto núcleos significativos que captan la imaginación del lector y en cuanto motivos que ordenan y hacen progresar la acción).

Entre las razones que quizá ayuden a aclarar las limitaciones que encontramos tanto en uno como en otro estudio destaca, sobre todo, la falta de un criterio metodológico para el estudio de las imágenes dentro de la literatura. Junto a ello se pasan por alto las implicaciones teóricas que la presencia de imágenes dentro de un texto medieval obliga a plantearse. Es necesario investigar sobre las relaciones que en torno al concepto de imagen se establecían entre literatura y las artes visuales en la Edad Media y sobre el papel que se asignaba a la imagen dentro de las doctrinas epistemológicas de la época. Ambos puntos están en una relación estrecha, como intentaremos demostrar un poco más adelante. Pero es que, además, el concepto

de imagen —tomado en un sentido estricto— está asociado necesariamente a la representación visual<sup>23</sup>.

### Una reconsideración metodológica

La intención principal de estas páginas es hacer una llamada de atención sobre el campo que aún ofrece el estudio de las imágenes en el libro del Arcipreste. Las notas que siguen sólo pretenden sugerir una posibilidad, indicar el camino de una investigación emprendida al hilo de la lectura —ya lo dije abiertamente al principio— de V. A. Kolve. No es mi intención extrapolar las conclusiones alcanzadas sobre una obra y un autor fuera de la literatura española<sup>24</sup>; mi propósito es aprovechar una nueva perspectiva y la riqueza de información que Kolve ha puesto al servicio de la lectura de un texto medieval.

Parte Kolve de un concepto del término «imagen» diferenciado del de «metáfora» o «símil». Su estudio se centra en

Those large images created by the narrative action itself which invites us to imagine and hold in mind as we experience the poem, and which later serve as memorial centers around which we are able to reconstruct the story and think appropriately about its meaning (p. 2).

Estas imágenes se caracterizan además porque tienen una dimensión iconográfica, es decir, poseen un significado independiente del contexto narrativo en que aparecen. El empleo de la palabra «iconografía»<sup>25</sup> no de-

23. Cf. Phillip N. Furbank: «Do we need the terms *image* and *imagery*?», *Critical Quarterly*, 9 (1967), pp. 335-45 y *Reflections on the word «image»* (Londres: Secker&Warburg, 1970).

24. Chaucer y Juan Ruiz han sido objeto de comparación con frecuencia. Sobre este punto pueden consultarse M. Hoddap: *Two fourteenth century poets: Geoffrey Chaucer and the Archiprest the Hita* (tesis de la Universidad de Colorado, 1968) y «Algunas analogías entre el Arcipreste de Hita y Geoffrey Chaucer», en *El Arcipreste de Hita: el libro...*, pp. 285-308. Insiste Hoddap en la existencia de una herencia cultural común y el empleo de tradiciones y temas semejantes. También Carol A. Marshall: *Love, salvation and order in the «Libro de Buen Amor» and the «Canterbury Tales»* (tesis de la Universidad de San Luis, 1973), *DAI*35 (1974), 2.946-47 y Carmelo Gariano: *Juan Ruiz, Boccaccio, Chaucer. Explicación de textos literarios XII-2* (Sacramento, Ca.: Hispanic Press, 1983). Esta es la premisa implícita en tantos estudios de los realizados sobre el *Libro de Buen Amor*. Más adelante haré algunas precisiones referentes a este punto.

25. Cf. la definición de iconografía de *The Oxford Universal Dictionary on historical principles* (Oxford: Clarendon Press, 1965): «a pictorial representation, a drawing, a plan; any book in which it is done; also a branch of knowledge which deals with representative art in general». Nosotros nos referiremos a esta última definición.

be conducir a pensar que se trata de hacer una comparación estilística o estructural<sup>26</sup> entre la literatura y las artes plásticas. De antemano se rechaza la equiparación de medios artísticos diferentes y la comparación entre la organización visual y la verbal<sup>27</sup>; pero si ha habido un período histórico en el que arte y literatura se han influido mutuamente, éste ha sido la Edad Media. Las razones son bastante conocidas: el arte se utilizaba para enseñar a los iletrados<sup>28</sup>, llegando al extremo que hasta el Renacimiento se concebía la pintura principalmente como un medio de ilustrar la palabra. Por consiguiente, el objetivo sería mostrar cómo el conocimiento de

---

26. Los resultados de este tipo de aproximación a las relaciones entre literatura y artes plásticas se caracterizan por la vaguedad de las comparaciones, no siempre muy afortunadas. Citaré sólo dos ejemplos del enfoque estilístico: Singleton G. Nichols: *Romanesque signs: early medieval narrative and iconography* (Yale: Yale Univ. Press, 1983) y Mario Praz: *Mnemosine: The parallel between literature and the visual arts* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1970), que compara las cúpulas de las catedrales góticas con la estructura de los sonetos de Shakespeare. Para la perspectiva estructural, son clásicos los trabajos de Frank Farnham: «Romanesque design in the *Chanson de Roland*», *Romance Philology*, 18 (1964), pp. 143-6, que ve en la ordenación estrófica la disposición de los polípticos que adornan los altares de las iglesias y Theodor Ziolkowski: *Disenchanted images: A literary iconology* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1977). En el campo de los estudios hispánicos hay que citar a Helmut Hatzfeld: «El estilo románico en literatura», en *Estudios de estilística* (Barcelona: Planeta, 1975), pp. 213-29.

El mejor resumen sobre los criterios metodológicos que se han ido adoptando para estudiar las relaciones entre el arte y la literatura se debe a Elisabeth Salter y Derek Pearsall: «Pictorial illustration of late medieval poetic texts», in *Medieval iconography and narrative. Proceedings of the fourth Symposium organized by the Centre of the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages*, editado por Fleming G. Andersen et al. (Odense: University Press, 1980), pp. 100-103. Allí se hallará más bibliografía.

27. La crítica ha reaccionado contra esta igualación. Al respecto véanse Lilian H. Hornstein: «Analysis of imagery. A critique of literary method», *Publications of the Modern Language Association*, 57 (1942), pp. 638-53; E. Salter y Derek Pearsall, p. 103; R. Cohen: *Art of discrimination: Thomson's «The Seasons» and the language of criticism* (Berkeley: University of California Press, 1964), p. 247 y James Merriman: «The parallels of the arts: some misgivings and a faint affirmation», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31 (1972-1973), pp. 153-164 y 309-22. Ejemplos de vaguedad bien intencionada son algunos de los trabajos que han examinado el *Libro de Buen Amor* a la luz del arte: Salvatore Battaglia: «Motivi d'arte nel *Libro de Buen Amor*», *Cultura*, 10 (1931), pp. 14-33; Helmut Hatzfeld: «Literatura y arte», *Ínsula*, 6: 65 (1951), pp. 1-2 y 6; Gariano, op. cit.; Gisela Tadlock: «La imagen gráfica en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 11 (1977), pp. 365-379; Isabel Mateo: «El Arcipreste y el arte de su tiempo», en *El Arcipreste de Hita: el hombre...*, pp. 483-487.

28. Sobre este punto es básico el estudio de Franz Bäuml: «Varieties and consequences of medieval literacy and illiteracy», *Speculum*, 55 (1980), pp. 237-65.

las tradiciones iconográficas de la Edad Media puede aclarar y contribuir a nuestro entendimiento de la literatura de ese mismo período.

Antes de pasar a estudiar las imágenes en el *Libro de Buen Amor* conviene entonces preguntarse por el papel que se concedía a la imaginación visual en las teorías filosóficas conocidas en la Edad Media y qué puesto tenía ésta en la práctica literaria. En la Edad Media se pensaba que la literatura era una experiencia en cierto sentido visual, como se deduce de los abundantes testimonios en que escritores equiparan leer, considerar y visualizar<sup>29</sup>. Citaremos únicamente uno a modo de muestra. En 1330, supuesta fecha de composición de la primera versión conservada del *Libro de Buen Amor*, Guillaume de Deguileville escribía en *Le Pelerinage de vie humane*:<sup>30</sup>

En veillant avoie leu  
consideré et bien veu  
le biau roumans de la Rose

También en el *Libro de Buen Amor* se recoge esta idea<sup>31</sup>: «Otro sí fueron la pintura e la es[cri]ptura e las imágenes primeramente falladas por razón que la memoria del omne deleznera es».

Me interesa destacar aquí cómo «pintura», «escriptura»<sup>32</sup> e «imágenes» son unidas en una serie sintáctica por medio de conjunciones copulativas que sitúan las palabras en un mismo nivel léxico. La idea contenida en el prólogo del *Libro de Buen Amor* no queda muy lejos de la referencia que hace Richard de Fournival a que la memoria tiene dos puertas: la vista y el oído<sup>33</sup>. Esto es, la pintura y la escritura comparten un mismo *status* epistemológico en cuanto que el resultado de la visión y de la lectura (o

29. Se ocupa sólo por encima de ello Margit Frenk Alatorre en «Ver, oír, leer», en *Homenaje a Ana María Barrenechea*, editado por Lía Schwartz-Lerner e Isaias Lerner (Madrid: Castalia, 1984), pp. 235-240.

30. Citado por Kolve, p. 9. Cf. también pp. 10-12 y 31. Otros testimonios en Douglas Kelly: *Medieval imagination. Rhetoric and the poetry of courtly love* (Madison: University of Wisconsin, 1978), p. 35.

31. Cito por la edición de Jacques Joset (Madrid: Espasa Calpe, 1974), 1, p. 10. Dado que este trabajo no tiene más valor que el de un mero esbozo, pasaré por alto en lo posible las cuestiones textuales. Sin embargo, ha de tenerse muy en cuenta que cualquier estudio sobre el *Libro de Buen Amor*, a diferencia de lo que ocurre con Chaucer, plantea problemas especiales: se sabe muy poco sobre el autor, hay más de una versión, los manuscritos tienen lagunas textuales, no se tiene certeza sobre el tipo de público al que iba destinado, etc.

Esta lectura descarta la corrección propuesta por Giorgio Chiarini, que lee es<ul>ptura» en su edición crítica (Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1964), p. 6.

33. Citado por Kolve, n. 27 p. 38.

la representación)<sup>34</sup> es el mismo, almacenar imágenes en la memoria<sup>35</sup>.

La memoria era considerada la facultad en la que se depositaban las imágenes mentales adquiridas por la comprensión humana (el «intellectum»). Su función era ponerlas a disposición de la razón y de la voluntad. Lo interesante es que el arte —no importa si es pintura o literatura— se empleaba con propósitos mnemotécnicos, porque, como dice el Arcipreste, la memoria del hombre «deleznadera» es. Por consiguiente, la riqueza de imágenes que se encuentra en el *Libro de Buen Amor* no se explica evocando el fantasma de un arcipreste hedonista, incapaz de percibir el mundo más allá del nivel sensorial. O al menos, no es ese el único motivo, hay razones más profundas<sup>36</sup>.

34. Dejo a un lado la polémica sobre si el *Libro de Buen Amor* estaba destinado a la lectura o a la representación oral. Lo primero ha sido defendido por G. Gybbon-Monypenny: «The Spanish *Mester de clerecia* and its intended public: concerning the validity as evidence of passages of direct address to the audience», en *Medieval miscellany presented to Eugene Vinaver*, editado por F. Whitehead et al., (Manchester: University Press, 1965), pp. 230-44; lo segundo tiene su principal defensa en John K. Walsh: «The genesis of the *Libro de Buen Amor*, from performance text to *libro* or *cancionero*» (MLA Conference, 29 de diciembre de 1979).

Sobre las repercusiones que tiene la lectura de uno u otro tipo en la recepción de las imágenes, véase Kolve, pp. 11-18.

35. Sobre esta cuestión pueden consultarse los estudios de Murray Wright Bundy: *The theory of imagination in the classical and medieval thought*, Illinois Studies in Literature and Language 2 y 3 (Illinois: University of Illinois, 1927); Paolo Rossi: *Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (Milán: Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1960), pp. 1-19; Frances Yates: «Medieval memory and the formation of imagery», en *The art of memory* (Chicago: Chicago Univ. Press, 1977), pp. 82-104 y «The art of Ramón Llull», *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, 17 (1954), pp. 115-117 y Harry Caplan: «Memoria: Treasure House of eloquence», en *Of eloquence: studies in ancient and medieval rhetoric*, editado por Anne King y Helen North (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1970).

36. Falta por realizar un estudio de *ars memorativa* en español. Walsh señala la existencia de unas *Reglas de la Memoria* de fines del siglo XIV o principios del siglo XV conservadas en la biblioteca de la Universidad de Salamanca. Por su interés reproduzco el título, «De la tercera parte que es... de los sujetos e objetos generales», y los encabezamientos de las subdivisiones: «De ente real e intencional», «de genies e de especies», «de movimiente e de movilidad», «de unidad e pluralidad», «de los astrates e contrebtes», «de las intensidades e extensidades», «de las senblanças e desemblanças» y «de generación e de corrupción». Sobre todo ello, consúltese Walsh: *El coloquio de la memoria, la voluntad y el entendimiento (Biblioteca Universitaria de Salamanca MS. 1763) y sus manifestaciones en la literatura española*, Pliegos Hispánicos 3 (Nueva York: Lorenzo Clemente, 1986). Otros textos son Pedro Mejía: *Silva de varia lección*, 1540, Segunda serie 11 (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1933), cap. 8 «De cómo la memoria se puede dañar en parte y en cosas señaladas», que constituye un resumen de las teorías sobre el proceso de la memoria (en Aristóteles, Avicena, Cicerón, Santo Tomás, etc.). Para el período renacentista, Fernando R. de la Flor, art. cit.

Ha de tenerse en cuenta que en la Edad Media se pensaba que la memoria literal era menos necesaria que la memoria de tipo conceptual, por la que los objetos y sucesos se conservaban en la mente por medio de imágenes. El origen de esta idea se encuentra en la creencia de que las palabras apropiadas surgían de forma natural de la imagen: «rem tene, verba sequuntur»<sup>37</sup>.

Pero para lograr este efecto las imágenes debían de impresionar la mente del lector a través de la expresión verbal. Esto implica que no todas las imágenes tienen el mismo valor en un relato. Algunas son mero ornamento retórico o apenas sirven para apuntalar un símbolo; otras, en cambio, tienen un valor narrativo y simbólico clave para la lectura porque hacen avanzar la acción de modo no discursivo, al tiempo que su simbolismo configura la significación de lo narrado.

Una vez sentada la importancia teórica de las imágenes, el siguiente paso consistiría en seleccionar en el texto aquellas imágenes centrales, destinadas a captar la imaginación medieval. En este proceso se corre, claro está, el peligro de caer en la arbitrariedad, de que el crítico o filólogo de turno escoja para su estudio aquellas imágenes que más han llamado su atención o que apoyan su lectura del *Libro de Buen Amor*. Sin embargo, se pueden establecer algunos criterios que sustituyan al capricho o los intereses particulares. Ha de ser la obra misma la que deje ver la importancia de unas imágenes sobre otras: en primer lugar ¿qué es lo que Juan Ruiz pide a sus receptores que vean?, ¿de qué manera lo hace? La segunda piedra de toque para aislar las imágenes más relevantes sería fijarse en aquellas que formaban parte de la competencia literaria del receptor medieval. Esto es, habría que determinar qué imágenes eran reconocibles a partir de otras tradiciones literarias e iconográficas y si su significado es alterado en el contexto narrativo<sup>38</sup>. Un posible tercer criterio implica considerar la productividad de las imágenes. Dicho con otras palabras, habría que aislar los núcleos en torno a los cuales giran el resto de las imágenes y que funcionan a modo de guía iluminadora que da sentido al texto. Pero vayamos por partes.

37. Éste es el consejo que daba Catón a los oradores. Citado por H. Caplan, p. 232.

38. La distancia temporal que media entre los receptores coetáneos a la obra y nosotros supone una barrera efectiva para comprender cabalmente el texto. En este caso, como en cualquier otra obra medieval, antes de lanzar interpretaciones es necesario reconstruir la tradición que la enmarca. Cuando el sistema de convenciones del que parte el creador ha sido sometido a una subversión de índole paródica, como sucede con el libro del Arcipreste, esta labor se hace obligada. Tal reconstrucción habrá de comprender, por una parte, el estudio de la tradición literaria (géneros, temas, intertextos) y, por otra, tendrá que recuperar todos aquellos elementos culturales, lingüísticos y extralingüísticos (folclore, cultura bíblica y jurídica, iconografía) que componían en su día los supuestos socioculturales y estéticos comunes al Arcipreste y sus receptores.

### Un ejemplo sencillo

En el libro del Arcipreste hay múltiples elementos que invitan a los receptores a «ver», a formar imágenes de lo oído o visto. La impresión de vida bullente que todavía hoy se desprende de la lectura del *Libro de Buen Amor* se deriva en gran parte de ello. Juan Ruiz, como Chaucer, pone en práctica el consejo de las retóricas cuando recomiendan «ante oculos ponere»<sup>39</sup>.

Uno de los procedimientos más encarecidos era la *descriptio*. Así, Quintiliano aconseja: «ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri»<sup>40</sup>. La descripción se convierte entonces en una audición visualizadora, cuyo objetivo es «praesentans oculis quod demonstrat»<sup>41</sup>.

De entre las descripciones que se encuentran en el libro del Arcipreste hemos escogido para ilustrar este punto la más «pictórica», la descripción de los meses en la tienda de Don Amor (est. 1210-1300)<sup>42</sup> que precede al desfile triunfal de Don Carnal y Don Amor.

La descripción no es original, pues deriva del *Libro de Alexandre*<sup>43</sup>. Pero hay ciertos detalles que la distinguen de su fuente y que nos interesan. El primero es la manera en que las imágenes de los meses personificados son introducidas:

Luego a la entrada, a mano derecha,  
estava una mesa muy noble e bien fecha;  
delante ella grand fuego desí grand calor echa;  
tres comién a ella, uno a otro assecha. (1270)

39. Puede encontrarse bibliografía comentada sobre esta cuestión en Kolve, n. 1 pp. 395-96.

40. Quintiliano: *Institutio Oratoria*, 9, 2, p. 40. Citado por Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria* (Madrid: Gredos, 1968), 2, p. 225.

41. Citado por Edmund Faral: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, [1924], Bibliothèque de l'École des Hautes Études 238 (París: Champion, 1982), p. 74. Véase también Harriet Goldberg: «Personal descriptions in medieval texts: decorative or functional?», *Hispanófila*, 87 (1986), pp. 1-12, que sugiere que los retratos en la literatura española están más orientados hacia lo visual que en otras.

42. Sobre este tipo de descripciones, a las que corresponde una abundante serie de murales, tapices y bajorrelieves ornamentales en la Edad Media, véase Elisabeth Lee Harris: *The mural as a decorative device in medieval literature* (Nashville: Vanderbilt Univ., 1935).

43. Este pasaje cuenta con una bibliografía bastante numerosa: véanse Edmundo Forastieri: «La descripción de los meses en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 55 (1972), pp. 213-32; N. E. Álvarez: «El recibimiento en la tienda de D. Amor en el *Libro de buen Amor* a la luz del *Libro de Alexandre*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 53 (1976), pp. 1-15; H. S. Martínez: «La tienda de amor, espejo de la vida humana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26 (1977), pp. 56-95; Mary-Ann Lee Vetterling: «Juan Ruiz's Version of Alexander the Great», *Corónica*, 7 (1978-79), pp. 23-28; Barbara Kurtz: «De la obra de la tienda de Don Amor:

Los meses aparecen en grupos de tres, que corresponden a las estaciones del año, y cada grupo aparece personificado por una clase social: los caballeros personifican los meses de verano, los hidalgos el invierno, los *ricos omnes* la primavera y los labradores el otoño. La relación entre los personajes alegóricos y la estación del año se expresa a través de la actividad que desarrolla la figura correspondiente. De esta forma, Juan Ruiz transmite una imagen en movimiento en lugar de un cuadro de personajes inmóviles. El procedimiento se ha definido como un «retruécano visual»<sup>44</sup>. Pero la conversión de los conceptos temporales a un nivel de acción física no es la única modificación a que se somete el plano temporal. A la sucesión cronológica le sustituye la ilusión de varios espacios superpuestos. Así se incita al receptor a pasar de la organización lineal del signo lingüístico a la captación intuitiva e inmediata propia de la imagen. Juan Ruiz insiste en este recurso describiendo lo temporal en términos espaciales que se conciben visualmente: la duración de los meses de invierno se hace ver haciendo referencia a la longitud de un «luengo madero» (1.271c); la de los meses de primavera, en cambio, se podría «alcançar con las vigas de gaula» (1.278c)

A primera vista podría pensarse que todo este pasaje no cumple más función que el ornamento retórico y que su inclusión se debe quizá al deseo de dar gusto a unos receptores que probablemente recordaban su fuente más próxima, el *Libro de Alexandre*. También podría alegarse un afán didáctico; es un hecho comprobado que ciertos textos literarios eran utilizados para enseñar a ver representaciones iconográficas, cuyo sentido de otro modo se escaparía<sup>45</sup>. Y viceversa. El examen de la tradición iconográfica<sup>46</sup> puede contribuir a aclarar el porqué de esta «estoria».

Desde hacía siglos se había consagrado el empleo de la representación visual de los meses para incorporar otros significados<sup>47</sup>. Así es que al aso-

---

facetas de la alegoría del *Libro de Buen Amor*», *Romance Notes*, 33 (1986), pp. 181-89.

44. B. Kurtz, p. 189.

45. El carácter ancillar de la pintura respecto al texto en la Edad Media ha sido subrayado con frecuencia: A. L. Harris, p. 56; R. Tuve, p. 114; E. H. Gombrich: «The Evidence of Images», en *Interpretation: theory and practice*, edición de Charles S. Singleton, John Hopkins Humanities Seminar 9 (Baltimore: John Hopkins Press, 1969), p. 97; Siton Ringbom: «Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experiences in late medieval art», en *Medieval iconography and narrative*, p. 69.

46. Con ello no me refiero a tratar de buscar una fuente pictórica determinada, como han intentado hacer con el *Alexandre* Pilar Liria en «El *Libro de Alexandre* and the paintings in San Isidoro de León», *Corónica*, 10 (1981), p. 83 y T. M. Rossi con el *Libro de Buen Amor* en «Para una lectura de las estrofas 1.270-1.300», *Medievum Romanicum*, 6 (1979), pp. 363-71.

47. Sobre su empleo en otras obras literarias véanse L. Biadene: «*Carmina de Mensibus* di Bonvesin de la Riva», *Studi di Filologia Romanza*, 4 (1903), pp. 1-30 y



ciar los meses con las faenas Juan Ruíz sigue una larga y asentada tradición alegórica<sup>48</sup>. Ahora bien, cabe preguntarse ¿por qué esa insistencia en la caracterización de los meses a partir de lo que comen? Si se leen con cierta atención las estrofas, se observará la frecuencia con que aparece el verbo *comer*. ¿Sería muy arriesgado suponer que esta imagen remite a la «labor» amorosa del protagonista?<sup>49</sup> La imagen del comer como equivalente a la realización del acto sexual y la identificación entre el apetito y el deseo erótico son motivos recurrentes en el *Libro de Buen Amor*. Esta imagen, entre otras, jugaría un papel importante al servir para encadenar las aventuras amorosas a las restantes partes del libro<sup>50</sup>.

Por otro lado, la descripción de la tienda de Don Amor forma parte de su presentación como triunfador, presentación que remite en primer lugar a la figura de Alejandro momentáneamente victorioso y, de modo más general, a la de los héroes épicos. Se insinúa así otra imagen constantemente asociada al amor en el libro del Arcipreste: el amor como forma de guerra o conquista<sup>50</sup>. Y queda todavía por señalar una tercera imagen que se asocia a la descripción de los meses en la tienda de Don Amor.

La pintura de los meses aparecía normalmente en las catedrales como parte de la representación del Universo que rodeaba a la figura del Cristo

---

Eugenio Asensio: «El *Auto dos quatro tempos* de Gil Vicente», *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 350-370.

48. «Estoria» significa tanto «seric o secuencia de representaciones que cuentan una historia» como «relato». Aquí tiene ambos sentidos. Sobre sus significados y su empleo en la literatura española, es obligado remitirse a Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española*, [1863], 4 (Madrid: Gredos, 1969), pp. 613-14 y José Manuel Blecua, en su edición del *Conde Lucanor*, Clásicos Castalia 9 (Madrid: Castalia, 1969), p. 61 n. 100. También los artículos de Francisco Marcos Marín: «*Estoria* como representación secuencial: nota sobre el *Libro de Buen Amor*, desde Alfonso X, el *Libro de Alexandre*, el *Conde Lucanor* y otras referencias», *Archivum*, 27-28 (1977-78), pp. 523-28; J. Pircusi: «The Meaning of "estoria" en Juan Manuel's *Conde Lucanor*», *Hispania*, 61 (1978), pp. 459-65 y S. Kirby: «"Escrito con estoria" (*Libro de Buen Amor*, est. 1.571c)», *Romance Notes*, 14 (1972-73), pp. 631-35.

49. B. Kurtz, p. 189, relaciona estas estrofas con el episodio que sigue.

50. Cf. las imágenes agrupadas por G. Phillips bajo los apartados de «Food», «Plant», «Fruit», «Farming» y «Domestic», y su distribución y las observaciones de James Burke: «Imagery of swallowing and associated themes in the *Libro de Buen Amor*», *Corónica*, 5 (1975), p. 125. También A. D. Deyermond: «"El que quiere comer el ave". Melibea como artículo de consumo», en *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, editado por Jesús Montoya Martínez y Juan Paredes Núñez (Granada: Universidad de Granada, Departamento de Filología Románica, 1985), I, pp. 291-300.

51. Cf. asimismo los epígrafes del libro de Phillips «Battle», «Capture», «Destruction», «Wound» y «Weapon».

triunfante<sup>52</sup>. ¿No sería posible ver en esta descripción una parodia de la imagen del Pantocrator?<sup>53</sup> Una lectura como la que aquí se propone supone necesariamente que los receptores conocían las tradiciones mencionadas y que, por tanto, eran capaces de reconocer la potencialidad significativa de la imagen<sup>54</sup>.

### Hacia una visión de conjunto

En su estudio sobre Chaucer, Kolve aísla para cada uno de los cinco primeros relatos de *Los cuentos de Canterbury* una o dos imágenes centrales<sup>55</sup>. En el caso del *Libro de Buen Amor* no parece fácil hacer algo similar. Las imágenes referentes a la caza, la comida, la guerra, las actividades agrícolas y a otras ocupaciones domésticas se acumulan prácticamente en cada episodio. Los estudios realizados hasta ahora han coincidido en señalar que la técnica empleada por el Arcipreste consiste en la superposición de imágenes procedentes de diferentes campos más que en el encadenamiento lineal de los motivos<sup>56</sup>. La función principal de las imágenes es, en consecuencia, dar coherencia estructural, estética y semántica al libro. ¿Cuáles son entonces esas imágenes centrales que organizan y clarifican la experiencia narrativa del receptor? Sidenspinner-Núñez ha propuesto la caza; Phillips se inclina más bien a considerar el engaño y la destrucción como denominadores comunes a todas las imágenes; Hart ve en el *Libro de Buen Amor* una alegoría de la vida como *peregrinatio* y destaca la imagen de la romería. Si nos fijamos en los dos episodios sobre los que —según la opinión más extendida entre la crítica— pivota la estructura del

52. Véase Emile Mâle: *The gothic image: religious art in France of the thirteenth century*, trad. de Dora Nussey (Nueva York: Harper and Row, 1973).

53. Cf. Forastieri, p. 220.

54. La imagen de Don Amor se asocia también con el demonio por una parte y con Cristo, de otra, dentro de la iconografía medieval y renacentista. Esto sería un argumento más en favor de esta interpretación. En el *Libro de Buen Amor* esta imagen de Don Amor y el demonio quedarían asociadas por el tamaño (ambos son grandes, frente a la figura tradicional de Cupido niño) y por la apostura. En el arte era usual pintar a Cupido con atributos propios bien del demonio, bien de Cristo; pero ¿por qué no de los dos al tiempo, como hace Juan Ruiz? Ilustraciones de lo mencionado arriba se encuentran en Jean Seznec: *The survival of the pagan gods* (Londres: New Hamper, 1961), n. 22 p. 76, p. 103, n. 98 p. 105, p. 273. M. Gerli: «Love and the Seven Deadly Sins in the *Libro de Buen Amor*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 16 (1982), pp. 67-80, ha señalado varios sermones en que se produce esta identificación entre el Demonio y Cupido.

55. Caps. 3-5. Las imágenes son la prisión de amor, las de animales y del diluvio, del caballo desbocado y del barco a la deriva.

56. Cf. Sidenspinner-Núñez, pp. 46-48 y G. Phillips, p. 32, 34, 55, 88, 125, etc.

*Libro de Buen Amor*, Don Melón y Doña Endrina y la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma, se observará un detalle que no deja de resultar llamativo. El primero de estos episodios se basa en imágenes pertenecientes al reino vegetal, mientras que el segundo es esencialmente la descripción de un combate entre animales. Estos dos tipos de imágenes aparecen también en otras partes del libro, por lo que no resulta extraño que queden fijadas en la mente del receptor. Además, el motivo de la caza erótica cuenta con una larga tradición literaria e iconográfica, a la que acudió el Arcipreste y que sin duda era familiar a todas las clases de público en la Edad Media. Lo mismo cabe decir de las imágenes asociadas a la realización de las tareas agrícolas y a la comida, que identifican hambre física (la que se tiene por «aver mantenimiento») y apetito sexual (que conduce al «ayuntamiento» con «fembra plazentera»). Imágenes pertenecientes a estas esferas de actividad aparecen tanto en las aventuras que forman el hilo autobiográfico como en los apólogos<sup>57</sup>. En todos los casos se trata de imágenes de naturaleza dinámica, que se exteriorizan en un comportamiento más que en una actitud. Este comportamiento ha de someterse a unas normas: cazar, cosechar (amar) son actividades que se ejercen de acuerdo con unas reglas y un ritual determinados. Pero, además se trata de actividades en que intervienen tres participantes: cazador-agricultor (amante) al que corresponde el papel activo; un medio instrumental, arma o trampa, herramienta de trabajo (medianera) y un elemento pasivo, víctima o fruto (mujer deseada). La mujer queda reducida a un elemento pasivo que la convierte en objeto, pero también en un ser libre de culpa. Su imagen queda lejos de la que transmite la tradición misógina, en la que la mujer es el principal sujeto agente. En el fondo se dibuja la parodia no sólo de la tradición del amor cortés, sino también de la corriente opuesta. Al cabo, el protagonista es víctima de su propio *ars amandi* y no de las mañas de ninguna mujer. Las imágenes de animales y las que pertenecen al mundo vegetal responderían a un doble propósito. Desde el punto de vista temático, despojan a los personajes de su naturaleza humana y ponen al descubierto la faceta carnal del amor; desde el punto de vista estructural, sirven para establecer una unidad.

Estas consideraciones de conjunto son quizá prematuras. Restan todavía muchas imágenes que aclarar en detalle, ya que el sentido de muchas de ellas aún no ha sido aclarado. Por ejemplo, ¿qué motivo empujó al Arcipreste a hacer de Venus la esposa de Amor y no su madre como es lo usual?, ¿hasta qué punto es innovadora esta imagen?, ¿puede encontrarse algún precedente en la literatura o el arte?, ¿a qué se debe la contradicción entre la figura de Don Amor como aparece en su discusión con el protagonista y luego en el episodio de Don Carnal?

Para responder a estas preguntas habría que emprender un trabajo ba-

---

57. Cf. n. 34.

sado en un sólido conocimiento de la iconografía tanto literaria como artística y de las relaciones entre ambas adoptando, eso sí, un criterio metodológico riguroso que impida al estudioso caer en metáforas y extrapolaciones fáciles. Kolve ha mostrado que esto es posible. Además el estudio de lo que él denomina «iconografía narrativa» ofrece la posibilidad de estudiar los textos medievales superando los excesos en que ha caído la crítica al aplicar a veces mecánicamente la exégesis como método de lectura. La imagen, a la luz de la epistemología medieval, se presenta como apoyo para la memoria y un modo de conocimiento al tiempo que ocupa un lugar fundamental en el quehacer artístico. Todo ello justificaría una mayor atención hacia una parcela de estudio tratada no pocas veces con demasiada ligereza. No me resta sino pedir con el Arcipreste que

Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,  
puede y más añadir e enmendar si quisiere

University of California. Berkeley. California 94720