“Como pella a las dueñas, tomelo quien podiere”: anacronismo y representación en las adaptaciones cinematográficas del Libro de buen amor dirigidas por Tomás Aznar y Jaime Bayarri.

‘qual quier omne que lo oya, sy byen trobar sopiere,
mas ay añadir E emendar si quisiere,
ande de mano en mano a quien quier quel pydiere,
como pella a las dueñas, tomelo quien podiere.’ (stanza 1629)

En esta estrofa 1629 bien conocida del *Libro de buen amor* el poeta anima a los lectores venideros de su obra maestra a refundirla como quieran, a condición de que sepan escribir la poesía con destreza. Aunque varios autores medievales ofrecían sus obras a sus lectores cultos para que las corrigiesen, incluso escritores eruditos como Enrique de Villena y Juan de Mena,¹ en este caso el contexto es significativo, ya que las estrofas 1626 – 1634 del *Libro* aclaran la manera en que se ha de leer el poema, precisamente como un texto que exige una glosa extendida. La estrofa 1631 declara ‘ffiz vos pequeno libro de testo, mas la glosa/non creo que es chica ante es byen grad prosa’ (1631ab), revelando su condición como libro ‘que sobre cada fabla se entyende otra cosa,/syn la que se alega en la Rason fermosa’ (1631cd). Igual que Marie de France, el arcipreste concibe de su obra poética polivalente como un poema que no se entenderá completamente hasta que las generaciones futuras de lectores descubran sus significados encubiertos. Esta capacidad de imaginar la obra fuera de su contexto medieval fortalece una concepción del texto como anacrónico en el sentido de que es obra de su época y, al mismo tiempo, del futuro, como si fuera más allá del tiempo.

¹ Véase Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita: Libro de buen amor*, ed. Jacques Joset, Tomo 2, p. 274, nota a 1629d.

Sin embargo, es tal vez curioso que nadie haya recogido el guante en cuanto a la refundición amplia del texto hasta que Tomás Aznar dirigió la primera película del *Libro*, que se estrenó con gran éxito en agosto de 1975, unos meses antes del fallecimiento de Franco. En el año siguiente de 1976, se estrenó otra interpretación fílmica, *El Libro de buen amor II*, una continuación dirigida esta vez por Jaime Bayarri. Esta recepción tardía de la obra en la pantalla cinematográfica reúne los dos aspectos que quiero considerar aquí: primero, el enigma de la recepción del *Libro de buen amor*, aclamado como la obra maestra castellana de la Edad Media, pero casi olvidado como fuente de inspiración creativa hasta que el cine le infundió con nueva vida en el siglo veinte; y segundo, las intenciones creativas de Aznar y de Bayarri, que divergen de manera interesante del poema medieval y que subrayan la capacidad performativa del texto original. El director de cine innovador Sergei Eisenstein concibió del cine como una síntesis de todos los artes creativas, declarando que ‘all art strives to reach the form of sound-colour-stereoscopic cinema.’² Este punto de vista fue matizado por el director húngaro Bela Bálázs, quien opinó que la frase de Eisenstein no quiere decir que ‘for ages writers had been hatching film themes, film stories and film characters which could not be presented in novels or plays; that these poor authors had to wait decade after decade for the possibility of visual expression until finally they went to the Lumière brothers and ordered a cinematograph, the new form to fit the new content.’ Sin embargo, a veces es como si los gran artistas y autores sobrepasen los límites de su medio de expresión, en particular cuando su contenido sea más poderoso que el medio mismo.³ A la luz de estas observaciones, ¿sugiera la combinación de una recepción creativa tardía del *Libro* y el uso del medio cinematográfico que el poema medieval sea un texto cuya interpretación controvertida ha

² Bela Bálázs, *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*, trans. Edith Bone (London: Dennis Dobson, 1952), p. 12.

³ *Ibid.*, p. 12.

esperado y sigue esperando a los lectores y medios de expresión del futuro para divulgar su significado más completo?

Aunque existe un cuerpo extensivo de estudios críticos del *Libro*, hay muy poca referencia al asunto de su recepción. En 2001 Alan Deyermond estudió la recepción del *Libro*, hasta la publicación de la edición de Tomás Sánchez en 1790, y constató que el *Libro* ejerció su influencia poética más fuerte en la época antes de la posesión documentada de manuscritos, más notablemente en los poetas del *Cancionero de Baena* de finales del siglo catorce y principios del siglo quince. En la opinión de Deyermond, la influencia del *Libro* en obras de ficción en prosa, como el *Conde Lucanor* o posiblemente *La Celestina*, fue mínima. En la primera mitad del siglo quince, Deyermond identifica un período de influencia intensa del *Libro de buen amor* en la prosa erudita, como el *Prohemio* de Santillana y *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, una influencia que coincidió con indicios de la posesión de manuscritos del texto, la primera documentada en 1438. Observa también la influencia del *Libro* en las antologías de retórica a finales del siglo quince. Siguió después un largo intervalo de casi doscientos años antes de que la edición de Sánchez iniciara la interpretación crítica del *Libro* como obra de literatura.

El ensayo de Michael E. Gerli publicado también en 2001 sobre la recepción del *Libro* en el *Cancionero de Palacio* ofrece una visión más categórica de influencia textual. Declara que generaciones de poetas castellanos hasta bien avanzado el siglo dieciséis conocían el *Libro de buen amor*, o el *Libro del arcipreste* como se llamaba entonces, y lo leían detenidamente, tomando sus temas y ejemplos de virtuosidad, y confirmando el poema como una fuente de autoridad social, moral y poética escrita en romance y reconocida por todos.⁴ Más importante aún, Gerli refiere a la estrofa 1629, afirmando que el *Libro* fue único en su

⁴ Michael E. Gerli, 'On the Edge: Envisioning the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Palacio*', *eHumanista* Vol. 1, 200, p. 1.

tiempo y lugar en la medida en que anticipó su influencia en el porvenir. Considera que el poeta no ruega que se enmiende su poema de manera común, sino que desafía a los poetas futuros a que cambien, amplien, glosen y vuelvan a escribir y a imaginar su poema. Haciendo así, el arcipreste reconoce la posibilidad de interpretaciones posteriores, e instiga el proceso de la propia glosa del poema.

Es de gran interés que Gerli indica la ejemplaridad del *Libro*, no solamente como texto escrito, sino también como inspiración visual. En el folio 60v del *Cancionero de Palacio*, dibujos marginales aludiendo al *Libro* crean una glosa a la vez visual y verbal que evoca la descripción de las dueñas chicas con las palabras ‘de las dos la mejor’ escritas en el margen. La glosa contrasta con la elegía austera escrita en la página, probablemente, como sugiere Gerli, para aludir a una gama nueva de significados escondidos en ambos textos, que ofrecen posibilidades humorísticas, contradicciones irónicas y subversión. Así, Deyermond y Gerli pintan la recepción del *Libro de buen amor* hasta el siglo deiciséis como demostrando su autoridad y ejemplaridad textual, que entonces desaparece durante casi dos siglos hasta que empezó la época de interés académico intenso en el texto. Sin embargo, es de extrañar que su recepción creativa, en la forma de una narrativa seguida y unida, no se manifestara hasta mediados del siglo veinte. Esto pueda atribuirse en parte al hecho de que el *Libro* es incomparable y no se conforma con ningún género establecido en su totalidad. Es decir, no corresponde a ningún modelo predeterminado que sirva de base para formular una nueva interpretación. Pero al mismo tiempo pudiera ser porque es un texto con una fuerte predisposición latente a la representación, un texto que busca nueva creación en el medio cinematográfico.

Durante los años 70 del siglo veinte, que abarcaron los últimos años de la vida de Franco y los primeros años de la Transición, gustaban las adaptaciones de la literatura clásica española en la televisión. Fue una época de incertidumbre, en que los gobiernos y ministros

cambiaron rápidamente uno tras otro, y en que la libertad cultural tendía a ser reprimida. La televisión y el cine españoles buscaban en la literatura del pasado un pretexto culturalista para distraer la atención de los problemas del presente. La mezcla, confusión o fusión irreverentes de las categorías rebatidas de la cultura alta y baja en combinación con la capacidad de enfrentarse con el cambio, que Sally Faulkner identifica como característica del cine de cultura mediana,⁵ facilitaron un gran éxito en la taquilla y en la televisión. Esta clase de adaptación fue también favorable a un fenómeno cinematográfico de la Transición, a saber, la moda del *destape*, cuyo eroticismo se caracterizó por la presentación en la pantalla de pechos y nalgos desnudos, en general pertenecientes a las mujeres. Este símbolo de la apertura del régimen y del cambio en las costumbres explotó la dimensión erótica de muchas narrativas clásicas y la convirtió en una de las atracciones importantes de tales películas.⁶ Así sucedió que una adaptación del *Libro de buen amor* dirigida por Luis Fernández-Santos apareció en la serie literario-didáctica de TVE *Los libros* en 1974, preparando el terreno para la primera versión cinematográfica completa en el año siguiente, dirigida por Tomás Aznar, un valenciano nacido en 1936, quien realizó más tarde las películas de miedo, incluyendo *Más allá del terror* (1980), una película de miedo sobrenatural con muertos resucitados por la magia negra y elementos de violencia sexual. Rodó también un documental sobre Manuel de Falla. Aznar escribió el guión de *El libro de buen amor*, que se estrenó en agosto de 1975 en Madrid. Este encuentro entre el público del siglo veinte y una historia de amor del siglo catorce tuvo gran y largo éxito de taquilla. El cantante-compositor Patxi Andión desempeñó el papel de Juan Ruiz, y compuso la música de las canciones que interpreta en la película, que sigue las aventuras amorosas del poeta, incluyendo el episodio de Cruz la panadera, la

⁵ Sally Faulkner, *A History of Spanish Film – Cinema and Society 1910 – 2010* (London and New York: Bloomsbury Academic, 2013), p. 5.

⁶ Ramón Navarrete Galiano, ‘Los clásicos en el cine español’ in *En torno al teatro del siglo de oro: Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*, eds. Irene Pardo, Luz Ruiz Martínez, Antonio Serrano (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999), p. 83.

historia de Don Pitas Payas, la aventura con la ‘dueña de buen linaje’ de la estrofa 168, y un encuentro con una *serrana*. Se enfoca en el episodio de Doña Endrina, y termina con el coqueteo del poeta con Doña Garoza y la muerte de Trotaconventos. Parecido al episodio en la serie de televisión anterior, que también incorporó la historia de Pitas Payas y se centró en Endrina, la trama se entremezcla con el debate entre el poeta y Don Amor, los *gozos de Santa María* y los *cantares de ciegos*.

Considerando el éxito de la película, es asombroso que tenga al parecer sólo una reseña, bien que muy favorable, escrito por Lorenzo López Sánchez, en los periódicos principales, que alaba la valentía del director por emprender una tarea tan difícil, y la resume como ‘trabajo digno, decoroso, grato de contemplar.’ Aznar merece mucho más, porque adapta el texto de manera muy extraordinaria, llevando al máximo el aspecto performativo de la narrativa del Arcipreste, principalmente por medio de interludios musicales y un drama narrativo realzado. El Juan Ruiz de la película describe sus versos como ‘un librete de cantares’, imitando las líneas 1626cd del texto original: ‘fiz le quatro cantares E con tanto fare/punto a mi librete, mas non lo çerrare’, palabras que reiteran el aspecto provisional del *Libro de buen amor*, y que subrayan su carácter performativo. Francisco Rico habló con elocuencia del aspecto doble de ‘libro’ y ‘librete de cantares’, o más bien de un guión, como dijo, que exige la puesta en escena, interpretación y mimo, varias voces y el apoyo de la música. Aunque no sea teatro, Rico califica el libro como algo que excede la idea de un texto, que es más bien una función, que utiliza una variedad de actores y actrices, y una gama amplia de instrumentos musicales.⁷ Esta capacidad destacada de representación del *Libro* que identifica Rico se manifiesta en la película en los escenarios, muchos rodados en exteriores,

⁷ Francisco Rico, ‘La función del Arcipreste’, preliminar, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»*, I Congreso Internacional, http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/default.htm [consulta: 25 March 2014], p. 1.

y en los trajes, la música y el baile, y en las técnicas meta-narrativas como voz en off. El protagonista interpreta sus propias canciones al acompañamiento de bailarines y de instrumentos musicales medievales. La canción inicial ‘Estrella del mar’ se inspira en las estrofas 1681-2, los Loores de Santa María, pero en el filme no tiene ningún sentido religioso, ya que los versos son un poema escrito por Juan Ruiz, que lleva Trotaconventos a Endrina como prueba del amor del poeta. Este ejemplo encierra el enfoque temático que constituye uno de los cambios intrigantes y eficaces al original creados por Aznar. ‘Buen amor’ no refiere ni una sola vez al amor de Dios en esta película, sino siempre al amor de las mujeres. El protagonista no es arcipreste, sino amante y poeta. Es posible que esto sea por motivo de la censura; no obstante crea una contranarrativa en que la religión es el fondo para el amor sexual. La iglesia se convierte en el escenario donde los amantes intercambian miradas amorosas durante la Misa, y donde Endrina imprudentemente deja caer su rosario, que se hace un accesorio desprovisto de piedad, de que se sirve Trotaconventos para insinuarse en la casa de Doña Rama, la madre de Endrina.

Aznar sobresale en su intensificación de la tensión dramática al elaborar la narrativa original, cambiando el orden de los episodios para crear un nuevo argumento centrado en la idea del engaño, en las apariencias externas e internas, tan fundamentales al original del siglo catorce. La trama se inicia con la estrofa 685:

‘querian alla mis parientes cassar me en esta Saçon
con vna donçella muy rrica fija de don pepion;
a todos dy por rrespuesta que la non queria non,
de aquella seria mi cuerpo que tiene mi coraçon.’

El engaño verbal se hace realidad fílmica ya que esta historia que el arcipreste de Hita inventó para persuadir y seducir a Endrina, una mentira patente visto que no se le permitía a

los curas casarse, pone la trama en marcha. El carácter representado por Patxi Andión escapa por los pelos de un matrimonio concertado a la hija de un verdadero Don Pepión con su criado Ferrand García, abandonando al mismo tiempo a la criada del padre, con quien había estado coqueteando, así efectuando el primer engaño, del padre, y de la criada. El segundo engaño compromete a la panadera Cruz, a quien vemos leyendo a su criado Ferrand García los versos de la troba cazurra ‘Cruz, cruzada, panadera’ compuesta por Juan Ruiz. Escandalizada de la difamación de su reputación implicada por la troba, seduce a Ferrand y deja a su amo afuera en el frío, engañado por los dos.

El tercer engaño se crea por una adaptación hábil del cuento de Pitas Payas del *Libro de buen amor*. En la película Juan Ruiz se ofrece para repintar el cordero dibujado en el vientre de su mujer por Pitas Payas antes de ir de viaje. Ruiz logra seducirla al mismo tiempo y otra vez el poeta-amante logra escapar por los pelos en el momento en que vuelve Pitas Payas de sus viajes. El espectador presencia otro engaño doble, del pintor por su mujer, y por Juan Ruiz también. El joven poeta se reúne con una compañía ambulante, y mientras toca para acompañar su baile, se repara en una viuda rica saliendo de la iglesia. Le envía unos versos utilizando su criado como trotaconventos, pero otra vez el criado triunfa, ya que la viuda le seduce a él y Juan Ruiz queda engañado, no sólo por su criado sino también por la dueña de la viuda, que le acecha para atraerle a su dormitorio. En estas aventuras alegres, Juan Ruiz tiene cierto éxito en el amor, a diferencia del protagonista del texto medieval.

Al llegar a este punto, Aznar cambia el orden de los episodios originales, que coincide con un tono más pesimista. Tras un encuentro en la sierra con la serrana de Sotosalvos que imita el texto escrito, Juan Ruiz reza en el lugar santo de Santa María del Vado, donde conoce a Trotaconventos, que le invita a compartir una parte de su casa en Hita, donde él se dedica a escribir versos amorosos por encargo. Allí conoce a Endrina y se enamora de ella. Trotaconventos se apoya en la hipocresía y el engaño para instigar un escenario de violación

posible, faltando del manuscrito original y basado en un episodio semejante del *Pamphilus* latino. Sin embargo, en este episodio, Juan Ruiz no es Don Melón de la Huerta, y no viola a Endrina – la narrativa sigue otro camino distinto y reimaginado que termina en la tragedia. Con la cabeza completamente perdida por Endrina, ‘Doña Endrina me dio la saeta endiablada’, pero excluido a causa de su falta de rango y de dinero, Juan la observa desde lejos un día paseándose con sus amigas en el margen del río. Esta escena da la ocasión para el erotismo sexual que caracterizó el destape, aunque poco típicamente, vemos bastante del desnudo macho, con Juan Ruiz totalmente aunque discretamente desnudo al nadar en el río para refrescarse. Endrina casi se ahoga cuando queda atrapada por las algas del río, su guirnalda de flores flotando en el agua de una manera que evoca a Ofelia. Juan Ruiz salta al agua con heroísmo y la salva del peligro, llevándola a la orilla donde consuman su amor. Poco después Endrina muere de una fiebre, y al poeta se le acusa injustamente de haber causado su muerte. Esta tragedia es el último engaño irónico de la trama – aunque le haya salvado la vida, Juan se ve obligado a escapar para evitar represalias injustas de su familia, y cae en la desesperanza y la disolución, albergándose en un bordel hasta que unos mendigos ciegos le demuestran que la vida no es tan mala. Aznar vuelve a la trama original al desarrollar las últimas escenas de la película, en las que Trotaconventos intenta juntar la monja Garoza y Juan Ruiz. Sus esfuerzos se fracasan por una epidemia de la peste en que muere. Igual que en el texto escrito, Juan Ruiz compone su epitafio y la entierra en la escena final.

En esta re-invencción creativa de la narrativa, en que el director emplea la técnica de seleccionar, montar y juntar las partes distintas del *Libro* para formar un conjunto continuo, se nota bien claramente la técnica de montaje. Sergei Eisenstein creía que el montaje fue fundamental a todas las formas de arte. En su opinión, su propiedad única consistía en juntar dos elementos, en su caso, trozos de celuloide, que al meterse juntos siempre formaron un

concepto nuevo, crearon una característica nueva resultando de esa yuxtaposición. Es esto precisamente lo que alcanza Aznar a dos niveles – primero, crea un montaje literario por medio de reinventar el original de una manera que reúne situaciones e interacciones nuevas e inesperadas para ofrecer una nueva experiencia del texto que acentúa su humor y su tragedia. Aznar privilegia el amor humano en vez del amor divino en la caracterización de su protagonista y en el desarrollo de la trama, así evitando la censura pero irónicamente derribando la dimensión religiosa del texto medieval. Segundo, esta yuxtaposición literaria se reanima en el montaje cinemático, en el montaje hábil de las secuencias fílmicas para presentar los engaños del amor sexual articulados por la poesía y por la imagen visual en el caso de Pitas Payas.

La continuación de esta película, *Libro de buen amor II*, fue dirigida por Jaime Bayarri, antiguo jefe de producción en la adaptación de Aznar, con un guión escrito de Bayarri y Aznar juntos, y una partitura compuesta especialmente por Ramón Areusa. Presentó Manolo Otero como Juan Ruiz, y se estrenó en mayo de 1976, con una reseña de Lorenzo López Sánchez, el periodista que reseñó la película de Aznar en *ABC*. Su análisis fue equilibrado pero anodino, notando que la continuación fue menos atrevida que su predecesor, a pesar de unos destapes más arriesgados, y concede que la película tiene algunas escenas excelentes.

Bayarri tiene prioridades muy distintas de las de Aznar, que se anuncian en la secuencia primera en que la voz en off de Juan Ruiz recita las líneas c y d de la estrofa 1629,

‘ande de mano en
mano a quien quier quel pydiere, como pella a las dueñas, tomelo quien podiere’,

mientras la cámara sigue la silueta solitaria de Juan Ruiz caminando a grandes zancadas por el paisaje castellano inmenso. Este comienzo revela inmediatamente la importancia central de la estrofa 1629 y del concepto de reinvención creativa que expresa, mientras el enfoque inicial

sobre la silueta sola del poeta alude a su independencia de espíritu rebelde que se manifiesta al desarrollarse la narrativa. Como Aznar, Bayarri emplea un montaje de episodios clave del poema original, en este caso para desarrollar el carácter radical de Juan Ruiz, y también para establecer la libertad creativa y la creatividad poética que es el meollo de la película. La primera escena principal tiene lugar en la plaza del mercado, sitio en que se encuentran todos estados sociales, la nobleza, los clérigos y los paisanos, y donde el dinero se intercambia libremente, se roba y se emplea para sobornos. Es un escenario irónico para el ‘enxiemplo de la propiedad qu’ el dinero ha’ (estrofas 490 – 513), recitado por Juan Ruiz para divertir a la muchedumbre en la plaza. Perseguido de un grupo de hombres armados, Juan huye al refugio de la iglesia, sobornando al cura para que le deje entrar y esconderse. Pero el cura corrompido le engaña, permitiendo acceso a sus perseguidores, que le atrapan y le echan a la cárcel. Resulta que el propósito de este encarcelamiento es de facilitar una entrevista entre Juan Ruiz y un enviado que intenta persuadirle a petición del cardenal Gil de Albornoz de trasladarse a Toledo y hacerse cura, empleando sus talentos literarios en escribir versos piadosos. Sin embargo, el carácter amoroso de Juan es incontenible, y a su vez engaña al enviado y se escapa para perseguir una serie de aventuras amorosas logradas, a diferencia del arcipreste-poeta del poema original. Estas aventuras están intercaladas de recitaciones de ‘De las propiedades que las dueñas chicas han’ (estrofas 1606-1617) y las estrofas 71- 76, ‘Aquí dize de cómo segund natura los omnes e las otras animalias quieren aver conpañía con las fenbras’. El Juan Ruiz retratado en esta película está apartado de la iglesia católica, y posee una conciencia social poderosa combinada con mucha compasión por los pobres. Tiene también un fuerte deseo de igualdad y libertad sociales y sexuales. Este aspecto es evidente en la dramatización cinematográfica del poema de los clérigos de Talavera, el último episodio del *Libro de buen amor*. El protagonista Juan de la película les apoya en su decisión de guardar a sus amantes a pesar de la bula prohibiendo a las concubinas de los clérigos.

La película de Bayarri reanima el fuerte ambiente de carnaval del poema medieval, esa estética anti-clasicista identificada por Bahktin como un rechazo de la armonía formal y de la unidad a favor de lo asimétrico, lo heterogéneo, lo mestizo. El realismo grotesco del carnaval disuelve las diferencias jerárquicas, barreras, normas y prohibiciones, y dota la risa de un significado filosófico profundo. En este contexto, no sorprende que el director no reinventa las aventuras del protagonista con las serranas como Aznar, sino crea una escena alborotada de farsa en los baños supervisados de la mora Zubeida, que esconde al poeta cuando le persiguen los hombres del cardenal. Truhán, el amigo joven de Juan, les desvía la atención derramando mucha agua, lo que permite al poeta de escapar otro encuentro urgente con el cardenal Albornoz. Más tarde, con un rasgo de genio, Bayarri presenta la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma con todo su ambiente de carnaval como una representación escrita y dirigida por el joven poeta, que ha atraído la buena fortuna bajo la protección e instrucción moral y espiritual de la viuda rica Doña Blanca. Juan Ruiz acaba de ver un grupo de juglares montando una función en el campo en las afueras de Talavera, donde otra vez todas las clases sociales se juntan, y las jerarquías disuelven, lo que le lleva a representar la batalla en forma dramática. El argumento sacrílego, en que triunfan Don Amor y Don Carnal sobre La Cuaresma, se permite por el prior residente a base de que sirva para enseñar la importancia de la penitencia, aunque Doña Blanca está firmemente en contra. El ambiente de carnaval y la interpretación subida de tono de la compañía de teatro, acompañado de los repiques de las campanas de la iglesia, presagian la interrupción de la función por los alguaciles, que vuelven a encarcelar al joven poeta por sus versos poco respetuosos. Sin embargo, la batalla de Carnal y Cuaresma presagia también el triunfo del amor, ya que Juan Ruiz finalmente escapa de su cárcel acompañado del amor de su vida.

La película de Bayarri hace destacar claramente la libertad y la comprensión, y no la intransigencia y la incompreensión, así como declara el protagonista más de una vez. El

carácter de este Juan Ruiz corresponde a su modelo literario, visto que es un rebelde, un seductor, aunque busca el amor verdadero, y un gran poeta que quiere que sus versos lleguen a gente de toda clase. La película alude intencionadamente a los asuntos sociales contemporáneos con la Transición, y en particular el problema de la censura, ya que al poeta se le encarcelan y le castigan varias veces por su poesía. Los temas clave de Bayarri, a saber, la falta de libertad, en particular de libertad sexual para hombres y mujeres, el poder corruptor del dinero y el poder restrictivo de la iglesia católica parecen tan frescos y pertinentes a la España de los 1970s como lo eran en el siglo catorce.

La construcción de la trama de las dos películas es decisiva en la interpretación creativa del texto medieval en el medio cinematográfico. Volviendo a Eisenstein, en el caso de la construcción de la trama de sus propias películas, el director soviético favorecía una estética que debe mucho al carnaval medieval en la medida en que consistía de pequeños episodios como un sketch, en combinación con giros inesperados de los acontecimientos con el propósito de chocar al espectador. Según Robert Stam, a Eisenstein le interesó menos la construcción de una trama causa y efecto lineal que una narrativa fragmentada y disyuntiva, interrumpida por digresiones y elementos extra-diegéticos.⁸ Esta estética es fundamental al poema del Arcipreste de Hita, y se refleja en las dos recreaciones cinemáticas que reformulan el texto original de una manera que capta a la vez la estructura radical de la narrativa medieval y la reorganiza cinematográficamente para conferir una voz contemporánea a Juan Ruiz. Al mismo tiempo medievaliza al medio cinematográfico.

Eisenstein también figura como uno de un grupo de directores de cine influyentes que creían que se puede considerar a todo cine como medieval. Su contribución específica a este razonamiento fue de sugerir que la yuxtaposición visual y la composición de imágenes en el montaje se prefiguraron en la pintura de la Edad Media y del Renacimiento. En su opinión el

⁸ Robert Stam, *Film Theory: an Introduction* (Oxford: Blackwell, 2000), p. 41.

manuscrito iluminado, en particular el Génesis de Viena del siglo seis, creó una trayectoria que la mirada podía seguir, guió el ojo. La trayectoria del ojo se desarrolla en forma de un camino en que se ven distribuidas los acontecimientos que el artista quería representar como una secuencia, en el caso del Génesis de Viena, una serie de escenas. Esta técnica visual se evolucionó durante la época de la perspectiva, cuando las escenas se colocaban en los planos distintos de una pintura, parecido al efecto de un camino. Por ejemplo, la pintura del siglo quince de Dirk Bouts, *El profeta Elías en el desierto*, retrata a Elías durmiendo en primer plano, mientras otro Elías se aleja por un camino que serpentea hacia el fondo de la pintura. El pintor flamenco del siglo quince Memling también empleó esta técnica, aunque en una composición mucho más compleja y apasionante, en su *Pasión de Cristo*, en que distribuye todas las paradas de la Vía Crucis por todas las calles de la ciudad.⁹ Esta técnica narrativa visual y medieval tiene su paralelo en el cine del siglo veinte, que guía la mirada de una manera parecida por medio de conducir el ojo por una secuencia de puntos focales. Así el montaje del texto literario del *Libro* crea una trayectoria para la mirada interior del lector, que se representa y se reconstruye en su forma cinematográfica.

Para concluir, quisiera proponer que el *Libro de buen amor* es un texto que prefiguró su reinterpretación fílmica para dos razones específicas: primero, su dimensión performativa se presta al medio cinematográfico en sumo grado, llevando al espectador adelante hacia el pasado para disfrutarse de una experiencia dramática realizada del original, algo parecido a la experiencia textual y visual combinada de los lectores del folio 60v del *Cancionero de Palacio*. En segundo lugar, el *Libro* en sí es una obra cuya estructura misma es un montaje de elementos dispares juntados en una configuración única y sorprendente, que es así predispuesto a más montaje, al montaje literario y cinematográfico que crea una trayectoria

⁹ Véase Sergei Eisenstein, *The Film Sense*, ed. y trans. Jay Leyda (London: Faber and Faber, 1943), p. 148.

que sigue la mirada. Como una obra que es fuera de tiempo, a la vez medieval y más allá de lo medieval, que ha resistido la interpretación, y que sigue resistiéndola, el *Libro* en sus recreaciones cinematográficas reconoce el proceso de su propia glosa y encarna las interpretaciones futuras esperadas. Es posible que sus versiones fílmicas sean sólo el comienzo de la revelación de las dimensiones ocultas a, o insospechadas de, las generaciones anteriores de lectores y espectadores.

ELIZABETH DRAYSON

Universidad de Cambridge

OBRAS CITADAS

Aznar, Tomás, dir. *El libro de buen amor*, Cinevision, 1975.

Bálázs, Bela, *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*, trans. Edith Bone (London: Dennis Dobson, 1952).

Bayarri, Jaime, dir. *Libro de buen amor II*, 1976.

Bernau, Anke and Bettina Bildhauer, eds. *Medieval film* (Manchester: Manchester UP, 2009).

Deyermond, Alan, ‘La difusión y recepción del *Libro de buen amor* desde Juan Ruiz hasta Tomás Antonio Sánchez: cronología provisional’, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»*, *I Congreso Internacional*,

http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/default.htm [consulta: 25 March 2014]

Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, ed. y trans. Jay Leyda (London: Faber and Faber, 1943).

Faulkner, Sally, *A History of Spanish Film – Cinema and Society 1910 – 2010* (London and New York: Bloomsbury Academic, 2013).

Fernández, Luis Miguel, ‘Clásicos y modernos: La serie *Los libros* y la televisión de la Transición’ in *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*

Eds. Ansón, Antonio; Ara, Juan Carlos; Calvo, José Luis; Fernández, Luis Miguel; Naval, M.^a Ángeles; Peña, Carmen, pp. 119 – 38, <http://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/2957>

[consulta: 2 April 2014].

Gerli, Michael E., ‘On the Edge: Envisioning the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Palacio*’, *eHumanista* Vol. 1, 200, pág. 1 – 11.

López Sánchez, Lorenzo, *El Libro de buen amor*, loable ensayo en un gran camino para el cine español', *ABC*, miércoles 6 de agosto 1975, p. 39.

_____, 'El Libro de buen amor II, aprovechamiento de un gran tema ya explotado', *ABC*, sábado 3 de mayo 1976, p. 63.

Navarrete-Galiano, Ramón, 'Los clásicos en el cine español' en *En torno al teatro del siglo de oro: Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*, eds. Irene Pardo, Luz Ruiz Martínez, Antonio Serrano (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999), pág. 79 - 92.

Panofsky, Erwin, 'Style and Medium in the Motion Pictures' en *Three Essays on Style*, ed. Irving Lavin (Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1995).

Rico, Francisco, 'La función del Arcipreste', preliminar, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»*, *I Congreso Internacional*,
http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/default.htm [consulta: 25 March 2014]

Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, eds. Manuel Criado de Val and Eric Naylor (Madrid: CSIC, 1972).

_____, ed. Jacques Joset, 2 tomos, (Madrid: Espasa-Calpe, 1974).

Spitzer, Leo, 'The Prologue to the *Lais* of Marie de France and medieval poetics', *Modern Philology* Vol. 41, no. 2, 1943, pág. 96 – 102.

Stam, Robert, *Film theory: an Introduction* (Oxford: Blackwell, 2000).

Tambling, Jeremy, *On Anachronism* (Manchester: Manchester UP, 2010).