

SOBRE LA LENGUA DE JUAN RUIZ. ENUNCIACIÓN Y ESTILO ÉPICO EN EL «LIBRO DE BUEN AMOR»

JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL
U.N.E.D.

Sócrates tiene la ventaja de que está a un lado, fuera de todos los sistemas, preguntando a todo el mundo, y libre por eso de la petulancia que a todos los sistemas aqueja, en cuanto se jactan de tener solución para los problemas.

(Antonio TOVAR, *Vida de Sócrates.*)

INTRODUCCIÓN

En 1963, Margherita Morreale ponía de relieve la *oralidad* de la lengua de Juan Ruiz con estas palabras:

En la explicación del *Libro de Buen Amor* como obra viva, compuesta para la recitación y no para la lectura en voz baja (y aún menos para la labor de seminario), he puesto de relieve las expresiones que se conservan todavía en el habla, especialmente entre personas de pocas letras, consignando en muchos casos la región donde las he oído...¹.

Y en 1979, John K. Walsh² ha podido señalar que el carácter formulario del género de la cuaderna vía no ha recibido la atención debida, porque no era un modo poético compuesto oralmente; y, sin embargo —añade—, un inventario de los hemistiquios formularios de las obras de clerecía pondría de manifiesto un uso de los mismos próximo en intensidad al de la poesía épica medieval.

¹ «Apuntes para un comentario literal del 'L. B. A.'», *B. R. A. E.* XLIII (1963), págs. 249-371 : pág. 252.

² «Juan Ruiz and the *mester de clerecía*. Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, XXXIII (1979), págs. 62-86 : pág. 83; véase ahí su n. 47 en la que recoge una bibliografía que puede considerarse preliminar para hacer ese inventario de las fórmulas de clerecía.

³ Madrid, Gredos, 1983, 5.ª ed. revisada, pág. 310. El subrayado es mío.

Más todavía. En 1983, F. López Estrada, en su *Introducción a la literatura medieval española*³, afirma que los poemas épicos (de juglaría) y los poemas de clerecía «presentan ciertas conformidades sobre las que no se ha insistido: ambos están constituidos por versos largos.. »; y entre un tipo de verso y otro se observa «una conformidad fundamental que los hace adecuados para la organización de los relatos propios de las obras extensas, que son las que se encuentran en ambos grupos. Por eso puede suponerse en esta literatura vernácula de los comienzos una base oral común».

El propósito de este trabajo es interpretar algunas de las formas del estilo épico del *Libro del Buen Amor* (LBA) como un aspecto del especial «aparato formal de la enunciación» que se manifiesta en el texto⁴. Se trata de considerar tales formas como marcas de un estatus enunciativo complejo y fluctuante, es decir, como «palabra representada» en el discurso⁵.

J. K. Walsh, tras analizar el LBA como una parodia «sustancial» del mester de clerecía y del ciclo más tardío de los poemas morales escritos también en *cuaderna vía*, termina su trabajo afirmando que la obra del Arcipreste puede considerarse un «palimpsesto» y que, desde este punto de vista, podemos explicarnos su ambigüedad irreductible⁶.

Es una invitación para que consideremos el libro como un *intertexto*, es decir, no como el resultado de una elección libre por parte de una conciencia soberana, sino como el producto de un trabajo sobre textos anteriores y contemporáneos⁷. Naturalmente, esto es lo que ha hecho la crítica al inventariar y documentar las fuentes del Arcipreste. Sin embargo, una cosa es el erudito de los materiales con que se hace la obra y otra el análisis lingüístico del discurso que se realiza con esos materiales y sobre esos materiales.

Desde este último punto de vista, la noción de *intertexto* se refiere al hecho de que en el espacio de un texto varios enunciados, to-

⁴ Cfr. BENVENISTE, E.: «L'appareil formel de l'énonciation», en TODOROV, T. (coord.), *L'énonciation, Langages*, 17 (1970), págs. 12-18; hay traducción española: *Problemas de lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI eds., 1977, págs. 81-91. Para el planteamiento que aquí propongo, cfr., además, DANON-BOILEAU, L. (coord.), *Les Plans d'Énonciation, Langages*, 73 (1984), con diversos trabajos de interés, de los que iré dando cuenta oportunamente; cuando lo haga me referiré al número de la revista sólo con las abreviaturas *Lang. cit.*

⁵ Para estos conceptos, cfr. SIMONIN, J.: «Les plans d'énonciation dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin ou de la polyphonie textuelle», *Lang. cit.*, págs. 30-56; CEROUIGLINI, B.: «Le style indirect libre et la modernité», *ibid.*, págs. 7-16.

⁶ Art. cit., pág. 85.

⁷ Para la idea de «*intertexto*» (tomada de J. KRISTEVA), cfr. MAINGUENEAU, D.: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, 1976, págs. 123 y ss., a quien sigo en esta parte.

mados de otros textos, se crecen y se neutralizan. Las relaciones intertextuales son múltiples y se identifican con el plagio, la parodia, la polémica, el comentario, la simulación, etc. Pero todas las relaciones intertextuales remiten al mismo problema: el de la cita. Un problema éste que implica diversas consideraciones teóricas. Por una parte, las citas de un texto remiten al tipo o género del texto y a la época. Con lo cual desembocamos en la crítica e historia literarias. Por otra, la cita supone un problema lingüístico: la interpretación semántica de unas determinadas estructuras sintácticas, porque

citar es sacar un material de por sí significativo de un discurso para hacerlo funcionar en un nuevo sistema significante. No es suficiente, pues, identificar el discurso del que se ha sacado la cita o estudiar la transformación que ha sufrido; hace falta, además, dar cuenta de su sentido, de su *status*, en la nueva estructura en la que se integra⁸.

Es el problema lingüístico el que aquí nos interesa. Se trata de determinar si las formas del estilo épico en el LBA se pueden interpretar como «palabra representada» y en qué circunstancias y con qué significado; y, en última instancia, de precisar su funcionalidad en el conjunto del intertexto o «palimpsesto» que es el LBA.

La reproducción del discurso de otro en un texto narrativo es una cuestión harto compleja⁹. Ultimamente, en el ámbito de la lingüística de la enunciación, se ha hecho una propuesta fundada en la noción de «polifonía textual» que acuñó M. M. Bajtín. Para B. Cerquiglini, la polifonía es el *plurilingüismo* del lenguaje en acto; la lengua del discurso remite no a un sujeto homogéneo, sino a muchos sujetos o a un sujeto heterogéneo: «Le propre du langage, sa logique non aristotélicienne, est de faire entendre plusieurs voix dans la même»¹⁰. De aquí que haya que distinguir en los textos la presencia de un sujeto del discurso (o «locutor») y de unos «enunciadores», con los cuales se puede identificar, en mayor o menor medida, el primero.

⁸ *Ibid.*, pág. 125. La traducción es mía.

⁹ Me he ocupado ya de esto en «Un caso de insuficiencia de la oración gramatical en español: las formas del discurso», *Revista de Bachillerato*, 8 (1978), págs. 37-42 (Suplemento monográfico de Lengua y Literatura españolas); «Enunciación y discurso directo en la lengua medieval (el DD como modelo pragmático)», *Actas del I Simposio de la Sociedad Española de Semiótica* (en prensa); tengo también en prensa otro trabajo sobre el tema «La 'escritura del habla' y el discurso indirecto libre en español».

¹⁰ Art. cit., pág. 13.

Pero el locutor o sujeto del discurso tampoco es homogéneo. El plurilingüismo o heterogeneidad formal del enunciado manifiesta la «complejidad y heterogeneidad enunciativas» en las que se comprueba la pluralidad del sujeto del discurso. De estas ideas parte J. Authier-Revuz para distinguir un *plurilingüismo constitutivo* del discurso y un *plurilingüismo mostrado*¹¹. El primero es inherente a todo discurso y hace patente la heterogeneidad de su sujeto, el cual, antes de hablar, *es hablado* por su propio discurso¹²; en todo discurso se da siempre un «otro» irreductible, responsable de «lo ya dicho»; el discurso es un interdiscurso; la palabra es fundamentalmente heterogénea, y su sujeto, un sujeto dividido. El *plurilingüismo mostrado* es el discurso reproducido en el texto; puede estar marcado y ser interpretado inequívocamente por el lector u oyente (por ejemplo, un discurso directo), o no marcado y ser ambiguo. El primer plurilingüismo (o «formas de la heterogeneidad constitutiva») atañe a las «condiciones reales de la existencia de un discurso», mientras que el segundo (las «formas de la heterogeneidad mostrada») representa el discurso y su constitución.

Aunque distintos en teoría, en la práctica un plurilingüismo y otro pueden identificarse. Y, así, los rasgos del estilo épico en el LBA pueden interpretarse —sobre todo en una *lectura moderna*—, bien como heterogeneidad constitutiva, bien como heterogeneidad mostrada no marcada o ambigua.

Esta manera de entender la reproducción del discurso en los textos supone que los procedimientos reproductores codificados por la gramática son sólo una subclase de los fenómenos polifónicos y pone de relieve factores enunciativos que nos permiten considerar la lengua de los textos medievales desde el punto de vista de la oralidad que fue consustancial a los mismos en su producción y transmisión originarias. Esta condición no debió de ser ajena al LBA; y conviene ponerla en relación con aspectos muy comentados —como la ambigüedad y la plurirreferencia del YO autobiográfico—, que pueden ser mejor entendidos desde la perspectiva del especial «estatuto enunciativo» del texto¹³.

Con ello llegamos a una cuestión capital. El plurilingüismo mostrado —las formas de reproducir el discurso— no sólo se marca por medios sintácticos; también puede señalarse por medios enunciativos.

¹¹ Cfr. «Hétérogénéité (s) énonciative (s)», *Lang. cit.*, págs. 98-111.

¹² *Ibid.*, págs. 99-102.

¹³ «Estatuto enunciativo» es la combinación, más o menos compleja según los casos, de los planos de la enunciación básicos —«historia» y «discurso»— que se refleja en la organización textual concreta. El concepto lo emplea J. SIMONIN en el artículo citado con este sentido.

vos no sintácticos, muy eficaces en la *producción oral* del discurso y, sin embargo, desdibujados en la escritura y en la lectura silenciosa del texto. Con este criterio debemos enfocar el estudio de la lengua de aquellos textos medievales en los que la oralidad es factor fundamental, como los poemas épicos y los de clerecía. De este modo comprenderemos la relevancia de ciertos hechos lingüísticos, como el predominio de la parataxis y de la yuxtaposición, la abundancia de demostrativos y otros instrumentos señaladores, el orden de palabras¹⁴, etc. Y también el valor de «hecho de discurso» que tienen las variedades internas de la lengua histórica¹⁵, cuando contrastan con la variedad fundamental realizada en el enunciado. Este es el caso de las formas del estilo épico en el LBA.

La lectura medieval condiciona el empleo de la lengua. La textualidad medieval es una «textualidad oral»¹⁶; y el estudio de las

¹⁴ Cfr. para la épica, y con especial referencia al *Cantar de mio Cid*, BADAÑA M., A.: «Dos tipos de lengua cara a cara», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, 1960, págs. 115-39; ALONSO, D.: «Estilo y creación en el P. C.» [1941], *Obras completas*, II, Madrid, Gredos, 1973, págs. 107-43, y «El anuncio del estilo directo en el P. C. y en la épica francesa» [1969], *ibíd.*, págs. 195-214; LAPESA, R.: «Del demostrativo al artículo», *N. R. F. H.*, XV (1961), págs. 23-44, y «La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo» [1955-1964], *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1971 (reimpresión de 1967), págs. 9-28; CHASCA, E. DE: *El arte juglaresco en el «Cantar de mio Cid»*, Madrid, Gredos, 1972, 2.ª ed. aumentada, y LÓPEZ ESTRADA, F.: *Panorama crítico sobre el Poema de mio Cid*, Madrid, Castalia, 1982, especialmente el último epígrafe del capítulo IV (págs. 248-256). B. CERQUIGLINI (art. cit.), ha llamado la atención sobre la relación de palabras y otros aspectos «estilísticos» con la *enunciación oral* de los textos medievales; ver aquí n. 17.

¹⁵ Compárese: «si no se considera sólo la función distintiva y el significado 'objetivo', sino el valor global de los hechos lingüísticos, se comprueba que tal valor no está dado sólo por las 'oposiciones', sino también por las 'correspondencias', pues todo hecho lingüístico está determinado también por su pertenencia a un dialecto, a un nivel, a un estilo (o a varios a la vez). Por otra parte, una correspondencia puede volverse 'oposición' en el discurso, con respecto al *sentido* de éste, como ocurre cuando una forma o un contenido de un dialecto, nivel o estilo se emplea en un discurso realizado fundamentalmente en otro dialecto, nivel o estilo. Así, si en un discurso ('texto') en la lengua española común empleo intencionalmente una forma dialectal, por ejemplo, la forma aragonesa *pajaros* (en lugar de *pájaros*), esta forma funciona simultáneamente en dos oposiciones distintas: por un lado, como 'hecho de lengua', y con respecto al 'significado', en la oposición 'ave': 'pájaro'; por el otro, como hecho de discurso, y con respecto al 'sentido' (es decir, a la intención expresiva del discurso mismo), en la oposición *pajaro-pájaro*, en cuanto forma marcada como 'aragonesa'» (COSERIU, E.: «Los conceptos de 'dialecto', 'nivel' y 'estilo de lengua' y el sentido propio de la dialectología», *L. E. A.*, III/1, 1981, págs. 1-32: págs. 24-25).

¹⁶ Cfr. LIBERA, A. DE: «De la lecture à la paraphrase», *Lang.* cit., págs. 17-29. Ver *infra*.

múltiples formas de reproducir el discurso en un texto medieval no puede pasar por alto la modalidad original de su lectura. Vale la pena transcribir el resumen que de este asunto hace B. Cerquiglini¹⁷:

La lecture médiévale n'est pas solitaire, mais publique; un lecteur professionnel déchiffre le manuscrit et proprement l'interprète. (Œuvre à vocation orale, [...] le texte littéraire du Moyen Âge configure et dispose les moyens de son exécution. Ce qui justifie d'une part la théâtralité multiple des morphèmes et phénomènes énonciatifs, ce qui attribue d'autre part à la parole en acte la fonction de représentation [...] La littérature médiévale donne à l'infini l'image spéculaire du couple locuteur et énonciateur: la voix du narrateur-locuteur confie a celle de l'interprète les voix des énonciateurs de la fiction. Parole confiée et transmise, parole que nous dirons *évoquée*: c'est en ces termes qu'il convient d'aborder la question de la parole que cette littérature représente.

Con estos presupuestos vamos a analizar el funcionamiento discursivo de algunas formas del estilo épico en el LBA. Pero antes de entrar en el *plurilingüismo mostrado* conviene echar una ojeada al *plurilingüismo constitutivo* de su discurso, a la complejidad de su lengua histórica.

LA COMPLEJIDAD DE LA LENGUA DE JUAN RUIZ

Resulta por lo menos sorprendente que en una bibliografía tan vasta como la del LBA no aparezca una *gramática* de la obra, en el sentido que este término tiene en los estudios filológicos (descripción de la fonología y de la fonética, de la morfología, de la sintaxis y del léxico) y tal como se ha venido aplicando a la lengua de otras obras y autores medievales.

La ausencia de un trabajo de esta clase —que sería tan provechoso como necesario— no se puede achacar, sin embargo, a la inexistencia de unas bases firmes que permitan acometerlo. Además del *Glosario* de Aguado, de los comentarios *literales* de M. Morreale y de algunos estudios monográficos sobre aspectos particulares, contamos con la caracterización global de los historiadores de la lengua, con las muy importantes anotaciones gramaticales de algunos editores de texto (M.^a R. Lida, J. Corominas, J. Josed) y, en fin, con

¹⁷ Art. cit., pág. 16.

las páginas que la señora de Malkiel dedicó al *estilo* del poeta en su edición antologizada del LBA¹⁸.

Todos estos trabajos insisten en la variedad y riqueza de la lengua de Juan Ruiz y, al mismo tiempo, en el cultismo y el populatismo como elementos inseparables y caracterizadores de su discurso. Las palabras de M.^a R. Lida pueden resumir esta postura:

La diversidad esencial del poeta, maestro y bufón en uno, conciliador del mester culto y del vulgar, no puede menos que trascender a su expresión estilística: el *Buen Amor* ofrece un estilo sabio cuya retórica es más rica que la de Berceo y la del *Alexandre*, como es más rica la calidad de su saber, y, junto a tal medio erudito y en transición difícil de graduar, presenta un estilo popular que es probablemente su más fecunda novedad¹⁹.

Creo que esta variedad y riqueza de la lengua han sido más un obstáculo que una invitación para emprender la redacción de la gramática del LBA. Y ello porque estas gramáticas tratan de presentar una lengua homogénea —la «lengua funcional»—, lo que, en el caso del Arcipreste, resulta quizá más difícil que en otros.

¹⁸ AGUADO, J. M.: *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929; MORREALE, M. (además del trabajo citado en n. 1): «Más apuntes para un comentario literal del 'LBA', con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini», *B. R. A. E.* XLVII (1967), págs. 233-286 y 417-497, y XLVIII (1968), págs. 117-144; «Más apuntes para un comentario literal del LBA, sugeridos por la edición de Joan Corominas», *Hispanic Review*, XXXVII (1969), págs. 131-163, y XXXIX (1971), págs. 271-313; TERRACINI, L.: *L'uso dell'articolo davanti al possessivo nel L. B. A.*, Turín, 1951; OLIVER ASÍN, J.: *Iniciación al estudio de la historia de la lengua española*, Zaragoza, Ed. «Heraldo de Aragón», 1939, 3.^a ed. reformada, págs. 66-67 y nn. 105 y 106; LAPESA, R.: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981, 9.^a ed., páginas 250-51; QUILIS, A.: *Historia de la lengua española, I*, Madrid, U. N. E. D., 1977, pág. 53; LIDA DE MALKIEL, M.^a R.: *Juan Ruiz. Selección del LBA y estudios críticos*, Buenos Aires, E. U. D. E. B. A., 1973 [este volumen recoge la edición antologizada de la obra y los más importantes estudios críticos de la autora sobre el LBA, como las «Notas para la interpretación, influencias, notas y texto...» y las «Nuevas notas...»; lo citaré sólo con la abreviatura J. R. e indicación de página o nota]; ediciones: CEJADOR, J., Madrid, Espasa-Calpe [1913], 1970, Clás. Cast., 2 vol.; CHIARINI, G., Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, Documenti di Filologia, 8, 1964; COROMINAS, J., Madrid, Gredos, 1967; JOSET, J., Madrid, Espasa-Calpe, 1981, Clás. Cast., 2 vol.; BLECUA, A., Barcelona, Planeta, 1983, «Clásicos Universales Planeta»; tengo en prensa una edición antologizada con un «Apéndice gramatical y de historia de la lengua», Madrid, Castalia, «Castalia Didáctica»; LIDA, M.^a R., estudia el estilo en J. R., págs. 12-29.

¹⁹ J. R., pág. 12.

En efecto, una aproximación somera a la lengua «real o histórica»²⁰ del texto muestra de inmediato su gran complejidad. Es verdad que la lengua del LBA refleja esencialmente el *castellano drecho*, es decir, el sistema funcional fijado para la escritura por Alfonso X y regulado por una norma literaria que venía a coincidir, en líneas generales, con el habla de las personas cultas de Toledo y su región. Pero sobre ese sistema actúan, en el texto de Juan Ruiz, factores que incrementan e intensifican la diferenciación interna de la lengua real. Estos factores son, principalmente, la amplitud y variedad de las normas lingüísticas del castellano del siglo XIV, la poderosa «voluntad de estilo» del poeta y los problemas lingüísticos ocasionados por la tradición manuscrita de la obra.

La pluralidad de normas se asienta en el conflicto que establecen en la lengua del siglo XIV la regularidad morfológica y la regularidad fonética, en la penetración de rasgos norteños en la lengua literaria, en la presencia de variantes originadas en fenómenos evolutivos no consumados y en la acogida —no siempre respetuosa— que la lengua general propicia a numerosos cultismos y retoricismos. La posibilidad de elegir entre *vien* y *viene*, entre *díxol* y *díxole*, entre *poquiello* y *poquillo*, entre *fea* y *heda*, entre *tenié* y *tenía*, entre *cantades* y *cantás*, *iredes* e *irés*, entre *nos* y *nos otros*, entre *benedicto* o *benedito* y *bendicho*, etc., evidencia una enorme diferenciación interna del idioma²¹. El LBA recoge todas —o casi todas— estas variedades, y no de un modo neutro.

Pues la voluntad de estilo de Juan Ruiz se convierte en otro importante factor de la complejidad interna de su lengua. J. Oliver Asín destacó dos aspectos del estilo del poeta que repercuten directamente en esa heterogeneidad de las formas lingüísticas: por una parte, el poeta siente una gran «fe en la aptitud y amplitud del castellano para la expresión literaria»; como don Juan Manuel, Juan Ruiz piensa que no es menos la lengua de Castilla que el latín, el provenzal o el gallego; por otra parte, y en consecuencia, se afana continuamente en mostrar la opulencia de su lengua²².

Certera caracterización ésta, que se comprueba en el intenso aprovechamiento de las posibilidades expresivas que ofrecía la lengua de la época. Aprovechamiento de las posibilidades no sistemáticas, ocasionadas por la pluralidad de normas a que acabo de referirme. Y aprovechamiento de las posibilidades sistemáticas: así, el

²⁰ Para este concepto y el de «lengua funcional», cfr. COSERIU, E., art. cit.; y antes, *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, Gredos, 1973, 2.ª ed.

²¹ Cfr. LAPESA, R.: *Historia de la lengua...*, págs. 257-262.

²² *Op. cit.*, págs. 66-67.

texto del LBA documenta reiteradamente las oposiciones *aqueste / este, la mi fija / mi fija*, en las cuales las formas marcadas significan énfasis, afectividad, o cumplen una función métrica; y saca el máximo partido a la oposición significativa que se expresaba mediante *aver* y *tener* para referir la 'posesión' (incoativo: 'empezar a tener' / durativo: 'tener durablemente'), como se ve en estos versos:

Ansí fue que romanos las leyes non *avién*,
fuéronlas demandar a griegos que las *tenién*.

(47 ab) ²³.

La amplitud de normas lingüísticas y su variedad debieron de favorecer la variabilidad de la tradición manuscrita ²⁴, que es un tercer factor de complejidad. La posterioridad de los manuscritos conservados del LBA (de finales del xiv o principios del xv) permitió la intervención, correctora o deturpadora, de los copistas, puesto que ni el uso lingüístico ni la conciencia idiomática de éstos eran ya los mismos que los del autor, hombre de la primera mitad del siglo xiv. Ello explica, sin duda, las vacilaciones e incluso las genuinas «faltas de ortografía» (*façedes, boz, beo*), que pueden considerarse testimonios de cambios que más tarde se consumirían.

Pero el problema lingüístico más difícil de la tradición manuscrita es el planteado por el dialectalismo de la lengua del texto. Se trata de un problema no resuelto y, además, relacionado con otras incógnitas no menos complicadas, como el propio árbol genealógico de los manuscritos o la doble redacción de la obra. Fue Menéndez Pidal ²⁵ quien primero señaló los *leonesimos* del manuscrito S, imputándolos al copista, que era de Paradinas, en el límite de Salamanca con Avila y, por tanto, zona lingüística aleonesa. Luego M.ª R. Lida descubrió que también aparecían rasgos leoneses en el manuscrito T y, en menor medida, en G. Se llegó a pensar que S y T provenían de un arquetipo «fuertemente aleonado» y que sus copistas trataron de castellanizarlo. G. Chiarini recoge estos y otros datos y los utiliza —de un modo poco convincente— como argumentos para negar la doble redacción del LBA, atribuyendo a un «prejuicio filológico» la creencia en la misma ²⁶.

²³ Las citas del LBA, por mi edición; cuando es de un pasaje no seleccionado por mí, por la ed. de JOSET, J., salvo indicación en contrario.

²⁴ COROMINAS, J., ed. cit., pág. 67.

²⁵ «Notas al Libro del Arcipreste de Hita», en *Poesía árabe y poesía europea* [1941], Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 6.ª ed., págs. 137-57, «Colección Austral», páginas 146-48.

²⁶ Cfr. CHIARINI, G., ed. cit., págs. VII-LXXII.

Sea como fuere, una cosa parece clara: los problemas lingüísticos de la tradición manuscrita del LBA incrementan la complejidad y la dificultad de la lengua del texto. Es curioso que Chiarini reste importancia a las rimas imperfectas de Juan Ruiz y las considere *licencias métricas*

legittimamente interpretabili quali indizi rivelatori di un temperamento artistico non rozzo ed elementare ma culturalmente complesso e dominato da un ideale di polivalenza e versatilità²⁷.

Ese mismo ideal hay que tenerlo en cuenta al estudiar las variedades internas de su lengua. Ante los problemas derivados de la tradición manuscrita cabe también preguntarse: ¿hasta qué punto puede ser verosímil el que la complejidad de la lengua del texto haya permitido una serie de «arreglos textuales»²⁸ de los copistas o de coautores (juglares, clérigos, estudiantes)? Desde luego, ésta es una pregunta que hay que hacerse ante la mayoría de los textos medievales. Pero en nuestro caso es especialmente pertinente, porque sabemos que el LBA no solamente tolera este tipo de colaboraciones, sino que invita explícitamente a ello:

Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,
puede más añadir e emendar, si quisiere;
ande de mano en mano a quienquier que l' pidiere:
como pella a las dueñas, tómelo quien podiere.

(1629.)

Y también sabemos que las colaboraciones, más o menos espontáneas, se dieron.

Por eso creo que la complejidad interna de la lengua de Juan Ruiz no es producto sólo del azar, y que una gramática del LBA debe incorporar —en la medida de lo que es posible— el estudio de las diversas formas de dialectos, niveles y estilos que tejen el discurso del Arcipreste; esto es, debe acercarse al modelo de

una gramática ideal, que no se limite a la función distintiva y a una sola lengua funcional y aspire a dar cuenta de un saber idiomático completo (aun de un solo hablante) y de su posible utilización en los «discursos» (o «textos») ²⁹.

²⁷ *Ibid.*, págs. LXIX.

²⁸ Para este concepto, véase, por ejemplo, el art. cit. de J. SIMONIN.

²⁹ COSERIU, E., art. cit., pág. 24.

Habría que hacer esa «gramática». Pero de momento consignemos sólo una observación: el *plurilingüismo constitutivo* de la lengua de Juan Ruiz debió de favorecer su *plurilingüismo mostrado* y hasta confundirse con él, según hemos apuntado antes. En estas coordenadas debemos encuadrar el que ciertas formas del estilo épico puedan interpretarse como palabra representada o reproducida en el LBA. Para ello hay que contar también con otro factor, al que acabo de aludir: los conceptos de «libro» y de la «lectura» a los que pretende ajustarse el texto del Arcipreste.

DECLARACIONES DEL NARRADOR-LOCUTOR SOBRE EL ESTATUTO ENUNCIATIVO DEL LBA: NOCIONES DE 'LIBRO' Y 'LECTURA' EN EL TEXTO

Las declaraciones enunciativas son, como se sabe, frecuentes en el LBA. Con insistencia incluso, el narrador-locutor advierte a sus lectores y oyentes sobre el sentido y la forma del libro y sobre cómo ha de leerse. De este modo el Arcipreste se inscribe en la tradición de un género literario, como vamos a ver; pero en dos apartados relevantes de la estructura del LBA —en la «introducción» y en la «conclusión»— realiza unas declaraciones enunciativas que nos permiten entender su obra como una *metáfora* compleja de dos tipos de textos y de lecturas muy representativos de la época. Componer un texto como *metáfora* de otros textos representa para nosotros aceptar el reto de introducirnos en un laberinto —mucho más artístico y calculado de lo que en apariencia puede parecer— de relaciones intertextuales que no siempre están marcadas de un modo inequívoco, aunque pudieran estarlo en mayor medida para el lector-oyente de la época. En este contexto, muchas veces «perdido»³⁰, hemos de entender la función discursiva de las formas épicas en el LBA, interpretables como «palabra representada» en el texto y, por ello, como marcas —si bien no siempre nítidas— de la intertextualidad.

Desde luego, las declaraciones enunciativas son características del *mester de clerecía*. Los temas de estas obras son eruditos por cuanto se originan en fuentes escritas; y sus autores muestran una «diáfana conciencia» del significado y valor cultural de sus poemas³¹. No es extraño a este hecho, como ha señalado el historiador de la literatura que acabo de citar, el método de lectura y aprendizaje característico de la Edad Media, española y europea. F. Rico ha subrayado la importancia literaria del *texto* y la *glosa*; afirma que la pedago-

³⁰ Compárese el subtítulo del trabajo de J. K. WALSH, citado aquí en n. 2.

³¹ SALVADOR MIGUEL, N.: «El mester de clerecía», en Díez Borque J. M.ª (coord.): *Historia de la literatura española I, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Guadiana, 1974, págs. 125-183: pág. 130.

gía medieval se basa en la lectura y en el comentario de textos (o glosa); en las aulas el maestro *lee* un texto; fuera de ellas «los textos primarios circulan provistos de glosas»; a veces los comentarios «tienen vida independiente» y del texto sólo se retienen los pasajes difíciles. Y concluye:

Así, en el *studium* público o en la soledad del cuarto de trabajo, nace un hábito de extraordinarias consecuencias literarias: el hábito intelectual de enfrentarse con un texto en disposición de completarlo, de desarrollar unos elementos que se suponen implícitos en él y aislar otros explícitos para considerarlos independientemente del contexto, de suplir datos y dar cuenta del original como si los contuviera. Es una operación lúcidamente descrita por Marie de France: «gloser la lettre» y «de lur sen le surplus mettre»³².

La conciencia erudita de los autores de clerecía es también motivo de que se refieran con frecuencia a sus poemas, designándolos en el texto con un nombre, que a veces varía dentro del mismo texto. N. Salvador ha recogido las denominaciones más habituales: *escritura*, *façión rimada*, *gesta*, *leyenda*, *prosa*, *rima*, *sermón*³³. Casi todos estos términos contienen una implícita declaración acerca del estatus enunciativo del texto al que se aplican.

El LBA parodia, como ha señalado Walsh, estas declaraciones enunciativas del mester de clerecía. Es más, el sentido paródico de estos pasajes —observa— sería inmediatamente percibido por el público del Arcipreste y de un modo más eficaz que en la parodia de pasajes narrativos, pues ese público estaba acostumbrado a las declaraciones enunciativas, de las que los poemas de clerecía precedentes estaban repletos. Así, las coplas 14 y 15 del LBA contienen analogías con otras estrofas de los *Castigos de Catón* y del *Libro de Alexandre*, respectivamente, en las que también se declara acerca del propósito de la obra. Otros elementos de ambos poemas son parodiados, además, por el LBA. De modo que cuando éste dice:

Si queredes, señores, oír un buen solaz,
ascuchad el romançe, sosegadvos en paz;
non vos diré mentira en quanto en él yaz,
ca por todo el mundo se usa e se faz.

(LBA, 14.)

³² Alfonso el Sabio y la «General estoria», Barcelona, Ariel, 1972 [hay nueva edición], pág. 168.

³³ *Op. cit.*, pág. 128.

los lectores podrían relacionarlo con:

Tod* *onbre que quisiere
seer [bien] enseñado
en aqueste mi romance
ponga [el] su cuydado;
que si él bien guardare
lo que aquí es mandado,
puede ser bien dichoso
e bienaventurado.

(*Castigos de Çatón*, 4.)

El paralelismo acaso estaría más claro entre estas dos coplas:

E porque mejor sea de todos escuchado,
fablarvos he por trobas e por cuento rimado:
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más plazentera, fablar más apostado.

(LBA, 15.)

Mester trago fermoso, non es de joglaría;
mester es sen pecado, ca es de clerezía;
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sillavas cuntadas, ca es grant maestría.

[*Libro de Alexandre* (0), 2.]

En fin, la declaración enunciativa puede estar contenida en una *fórmula* que se emplea para enmarcar determinados discursos o citas. Así, el «*non devemos dubdar*» al que Juan Ruiz recurre tras haber reproducido una cita de Aristóteles:

Si lo dexies' de mío, sería de culpar;
dízelo grand filósofo, non só yo de reptar:
de lo que dize el sabio *non devemos dubdar*,
ca por obra se prueba el sabio e su fablar.

(LBA, 72.)

Pero esta fórmula era un tópico de la humildad ante la autoridad citada, y en el mester de clerecía se usaba para citar a los santos y a la autoridad eclesiástica, o para dar validez a una leyenda piadosa. Los oyentes de Juan Ruiz conocían este uso de la fórmula, y la entenderían como un rasgo cómico, pues el «locutor» se vale de ella para afirmar la necesidad sexual de los seres humanos³⁴.

³⁴ WALSH, art. cit., pág. 76, n. 32; pág. 66, n. 12, y pág. 85; en las págs. 84-85

Queda claro, de pasada, cómo una variedad de estilo, al ser el soporte de la ironía, por ejemplo, puede funcionar en el texto como palabra representada.

Pero vayamos a las coplas 64-70 y 1626-1634 del LBA, en las que el narrador-locutor hace unas declaraciones explícitas acerca del carácter de su libro y del modo (o de los modos) como ha de leerse. Son, como se sabe, estrofas muy estudiadas desde diversos puntos de vista, pero poco comentadas desde la perspectiva de la enunciación.

En primer lugar, me parece que el contenido de las mismas debió de ser muy importante para el autor, puesto que lo sitúa en posiciones destacadas con respecto a la estructura compositiva del texto, es decir, al final de la «disputación» de griegos y romanos, pieza que cierra la *introducción* de la obra³⁵, y en el cierre mismo del libro, en su *conclusión*, respectivamente. De este modo, son declaraciones *simétricas* e invitan al cotejo.

Por otro lado, son declaraciones acerca del libro y de su lectura que se encuadran en un contexto cultural constituido por las referencias continuas a los libros y lecturas *doctrinales* (de filosofía y teología) y a los textos y recitaciones *de los juglares*. El parentesco de las declaraciones primeras con la «disputación» es una referencia implícita a los libros doctrinales, si se tiene en cuenta que el episodio de griegos y romanos se ha explicado como un reflejo de la polémica establecida en la época entre filosofía y teología, entre conocimiento (racional) y fe³⁶; a este mismo ámbito cultural se refiere explícitamente la mención del *texto* y la *glosa* de las segundas declaraciones (1631 ab), como veremos. Las referencias juglarescas, mucho mejor estudiadas en nuestro texto que las doctrinales, son patentes desde el principio hasta el *fablévos en juglaría* del verso 1633 b³⁷.

explica cómo las fórmulas son procedimientos humorísticos en el L. B. A.; y pone el ejemplo de *nunca vi mejor día*, empleada por don Melón y por don Carnal en circunstancias de éxito profano; sin embargo, «In the *mester de clerezía*, this formulaic phrase is generally reserved for a type of spiritual celebration marking climaxes or turning points in the lives of saints or heroes», comenta en la pág. 84, y da ejemplos de esa fórmula en *Milag., Sta. Oria, Apolonio*, etc. Para la parodia en el L. B. A., con aspectos interesantes, pero que no entran en nuestro propósito, cfr. DEYERMOND, A. D.: «Some Aspects of Parody in the 'LBA'», en GYBBON-MONYPENNY, G. B. (ed.): «*Libro de buen amor*» *Studies*, London, Tamesis, 1970, págs. 53-78.

³⁵ Cfr. BELTRÁN, L.: *Razones de buen amor*, Madrid, Fundación J. March-Ed. Castalia, 1977, págs. 87-88; la *simetría* la destaca LIDA, M.^a R.: J. R., págs. 130-131.

³⁶ BELTRÁN, L., *op. cit.*, págs. 70-84.

³⁷ Quiero decir mejor estudiadas desde el punto de vista enunciativo que aquí nos interesa: cfr. MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, 6.^a ed.

Lo que me interesa subrayar ahora es que este contexto cultural —de textos doctrinales y textos «recitables»— contiene una importante nota, que es común a ambos tipos de textos y sobre la que insisten las declaraciones enunciativas del narrador-locutor del LBA. Me refiero a la *oralidad*, o «textualidad oral», si se prefiere, condición que está en la raíz de la producción y comunicación de ambos tipos de textos y que, consecuentemente, determina de un modo esencial el empleo de la lengua en los mismos.

Naturalmente, esta afirmación remite a un problema cuya solución es difícil, debido a la falta de documentos: ¿cómo se leían estos textos? Por lo que respecta a los poemas de clerecía no voy a exponer una cuestión que, por lo demás, ha sido bien estudiada (en cuanto los datos lo permiten) y bien expuesta en otros lugares³⁸. Señalaré tan sólo que me resisto a creer que un verbo como *oír* —que describe la recepción de la obra de clerecía por su público— deba entenderse «en un sentido neutro», o que no exista «diferencia esencial entre *leer* y *oír*» en una estrofa como la siguiente³⁹:

Buena propiedat ha, doquiera que *se lea*,
que si *lo oye alguno*, que tenga mujer fea,
o si *muger lo oye*, que su omne vil sea,
fazer a Dio servigio en punto lo desea.

(LBA, 1627.)

Parece muy marcado el contraste entre la construcción impersonal de *leer* y la personal de *oír*, y muy clara la insistencia en esta última acción como para no hacer caso de lo que esos verbos significan. Claro que esto no significa que haya que tomar partido de un modo absoluto. Los poemas de clerecía fueron materia de la recitación juglaresca en sus diversos modos⁴⁰; y también pudieron ser leídos por un lector individual a un grupo de personas cultas, más o menos numeroso; incluso pudieron admitir la lectura individual, siempre que no se olvide lo que puntualiza Deyermond:

Hemos de recordar que aun el lector privado pocas veces permanecía en silencio; más bien leía a sí mismo en alta voz [...]; la terminología medieval a este respecto, lo mismo que en otros muchos, puede ser altamente confusa [...], de modo

³⁸ Cfr. SALVADOR, N., *op. cit.*, págs. 133-34, y la bibliografía allí consignada.

³⁹ JOSET, J.: II, pág. 273, n.; se apoya en GYBON-MONYPENNY. En adelante citaré las anotaciones de los editores en el texto entre paréntesis con indicación de p. y n., y vol. en romanos, si los hay.

⁴⁰ Cfr. LÓPEZ ESTRADA, F.: *Introducción...*, págs. 300-26; y *Panorama crítico...*, pág. 225. Ver también aquí n. 38.

que no sabemos lo que significa «leer», por ejemplo, en cada caso particular ⁴¹.

En consecuencia, debemos considerar que la lectura oral, la recitación semidramatizada (según circunstancias y habilidades técnicas del intérprete), es, por lo menos, una de las posibles formas de difusión de los poemas de clerecía. En el LBA está históricamente documentada, como se sabe. Entre otras cosas, la «textualidad oral» del LBA permitía al juglar cazarro «comenzar con el Arcipreste» cuando se daba cuenta de que su público se aburría.

Pero también la lectura de los libros doctrinales era una lectura oral o, por lo menos, la lectura en voz alta era uno de los modos de lectura. La oralidad, en estos textos, condicionaba asimismo el empleo de la lengua y, sobre todo, de la sintaxis. Por ejemplo, en los textos filosóficos y teológicos franceses hasta el siglo XIII, por lo menos, se tendía a borrar la diferencia entre la *cita* del texto (o *littera*) y el *comentario* de la glosa. La sintaxis —no por defecto expresivo, sino por intención del autor— permitía que el texto, en forma de lema, se diluyese en los enunciados de la glosa. Naturalmente, la enunciación en la lectura oral restituía las fronteras entre los enunciados del autor comentado (del texto) y los enunciados de los comentaristas (la glosa) ⁴². En nuestros textos castellanos pasaba lo mismo. F. Rico ha relacionado la sintaxis de la *General estoria* con la técnica del texto y la glosa empleada en su redacción, si bien de un modo marginal, al no ser su propósito estudiar la lengua del texto ⁴³. Y M. Morreale ha mostrado cómo la costumbre de glosar influye en la sintaxis y en la disposición de la cuarteta en nuestro LBA:

*Muger, molino e huerta sienpre quieren gran uso.
Esto es cosa cierta: molino andando gana,*

⁴¹ *Historia de la literatura española. La Edad Media* [1971], Barcelona, Ariel, 1976, 3.ª ed., pág. 130, n.

⁴² Cfr. LIBERA, A. DE, art. cit., págs. 20-22.

⁴³ Compárese: «*La General estoria* —pienso— no da tanto una traducción cuanto una "enarratio" de los 'auctores'» (pág. 178). Esto es, se compone de acuerdo con el modelo de lectura (*lectio*) medieval, en la que *texto* y *glosa* son inseparables. El comentario o glosa se suele hacer en tres niveles en la *Gra. est.*: *littera*, *sensus* y *sententia*; «la explicación de la *sententia* y el *sensus* son particularmente llamativos» (*sic*) (pág. 183); y más adelante, al final del mismo párrafo, explica: «las aclaraciones de detalle son continuas, prodigándose los "fascas..." y los "quiere dar a entender..." y los "llama aquí...", que toman distancia respecto al texto para dejar patente todos los matices de la 'aperta significatio'» (*op. cit.*, pág. 184).

huerta mejor labrada da la mejor mançana,
muger mucho seguida sienpre anda loçana.

(472 b, 473 abc) ⁴⁴.

Este modo de leer y escribir los textos doctrinales tiene una importancia decisiva, no sólo desde el punto de vista sintáctico, sino desde la perspectiva de la interpretación semántica de los enunciados. La cuestión se centra en los enunciados reproducidos, en las citas. De un modo general, señala A. de Libera que, aunque en la lengua francesa del siglo XIV y de la segunda mitad del XIII hay técnicas y procedimientos para marcar el discurso reproducido, lo esencial, sin embargo, es crear un juego sutil entre la primera persona (del locutor-comentador) y el enunciado citado, entre el texto comentado y el comentario, entre la afirmación y la cita; y, en lo que respecta a la cita concreta de los *auctores*, al argumento de autoridad, observa:

A bien des égards, une bonne autorité —entendons une autorité véritablement efficace— est une citation qui n'est pas éprouvée comme telle. L'argumen d'autorité est toujours considéré pour les médiévaux comme l'un des plus bas, sinon le plus bas, des lieux théologiques. L'usage noble de l'autorité, c'est-à-dire la bonne utilisation d'un texte, d'une phrase ou d'un fragment est silencieuse: ce n'est pas même l'intertextualité, mais l'intratextualité, l'assimilation, le détournement, le réemploi de l'autre, l'effacement de la différence, la totalisation des discours ⁴⁵.

Creo que estas observaciones se pueden hacer extensivas, sin graves contorsiones, al castellano de Juan Ruiz y a la técnica, muchas veces ejemplificada en su LBA, de reproducir el discurso de otro y, sobre todo, las citas de los *auctores*. Compruébese, sin ir más lejos, la conocida cita de Aristóteles en la copla 71, a la que un poco más arriba nos hemos referido. Pero esto tiene unas consecuencias enunciativas y semánticas manifiestas. Por un lado, el estatuto enunciativo del texto se vuelve complejo y heterogéneo, pues este texto —que integra borrosamente el «texto» comentado o citado y la «glosa» comentadora— remite a un sujeto del discurso total, igualmente complejo y heterogéneo. En la oralidad en que se produce y se comunica el texto, los aspectos pragmáticos del aparato formal de la

⁴⁴ B. R. A. E. (1967), pág. 496.

⁴⁵ Art. cit., pág. 24 y pág. 26.

enunciación (entonaciones, timbres de la voz, gestos, etc.) y la manifestación de los mismos en los enunciados (formas personales y verbales, deícticos, modalidades oracionales, etc.) adquieren un relieve especial. Por otra parte, esta forma de construcción textual determina una actitud fundamental en el lector medieval: éste es responsable de la *littera*, del texto citado en forma de lema y glosado y diluido en la glosa; la perspectiva del lector (oyente) es inseparable de la fuente de producción del sentido⁴⁶. Esto, me parece, puede ayudar a entender mejor las constantes alusiones de Juan Ruiz, en las declaraciones que estamos analizando, a la ambigüedad de su texto y a la responsabilidad de los lectores de «buen» y «mal» entendimiento. Alusiones que culminan en la muy comentada copla 70, considerada justamente como un hito de originalidad y belleza (cf. Joret, I, pp. 35-36, n.):

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

Al decir de su autor, el LBA contiene el texto y la glosa (1631 ab); por eso enlaza con los libros doctrinales de la Edad Media y con el simbolismo cristiano-medieval que considera el libro como imagen del mundo, simbolismo que explicó muy bien L. Spitzer y que quizá no sea sólo cristiano⁴⁷. Pero el LBA no es un libro exactamente igual que los libros doctrinales, ni se puede leer del mismo modo. Notemos cómo eran estos libros y cómo se leían en «las escuelas de Atenas» y, por tanto, en la Edad Media que imita el mundo Antiguo, de acuerdo con lo que nos dice la *General estoria* (que sí era uno de esos libros):

leyén los maestros cada uno de su arte una lección que oyén todos los otros, e después cuydaban y en muchas maneras, e desputaban e razonaban sobrellas, por entender meior cada uno aquello de que dubdauan e querién ende seer ciertos⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 21.

⁴⁷ Cfr. SPITZER, L.: «En torno al arte del Arcipreste de Hita», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2.ª ed., págs. 87-134: págs. 103-104. Pero R. LAPESA —recogiendo ideas de A. CASTRO—, dice que uno de los puntos que muestran la relación del LBA con el *Collar de la paloma* es el entendimiento del libro como texto de sentido oculto que hay que desvelar, aunque —añade— Juan RUIZ adopta esta idea con cierta ironía (cfr. «Arcipreste de Hita (?-1350/51?)», en *Diccionario de Literatura española*, dirigido por G. BLEIBERG y J. MARIAS, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 4.ª ed., s. v.).

⁴⁸ I, pág. 193b, *apud* RICO, F., *op. cit.*, pág. 168.

El libro escrito con la técnica del comentario medieval era un libro de autor colectivo. Sin embargo, Juan Ruiz se proclama autor individual del *texto* y de la *glosa*, la cual, además, nos viene dada en forma de «composición poética» (*prosa*) y se entiende que es la parte del libro ya constituida cuando su autor escribe la conclusión, no algo que añadirán los lectores; incluso especifica en la misma estrofa (vv. cd) en qué ha consistido *su* glosa:

Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
non creo que es chica, ante es bien grand prosa,
que sobre cada fabla se entiende otra cosa
sín lo que se alega en la razón fermosa.

(LBA, 1631.)

De modo que la noción de libro como conjunto de 'texto y glosa' de autor colectivo hay que entenderla en el LBA como una *metáfora*. El Arcipreste escribe una obra *como* las obras doctrinales, pero es otra cosa. Su autor es el primer y único responsable del texto y de la glosa, la cual, por otro lado, constituye un poema. Hasta extrema el paralelismo del plano real y el imaginario de la metáfora, pues como hemos dicho, el «texto» en el libro doctrinal se reducía a un lema; y Juan Ruiz dice que su libro es «pequeño»... de testo». Otra cosa es que abra su discurso a la colaboración de los lectores presentes y futuros.

Como los poemas escritos para la recitación oral, el LBA puede considerarse una «obra abierta» (cf. J. Jost, II, 273, n.), en el sentido de que su organización textual está determinada, entre otros factores, por la *disponibilidad del texto* para la recitación juglaresca. De este modo la obra del Arcipreste participa de una característica genérica de los poemas de clerecía: éstos incorporan a su «poética» una serie de elementos juglarescos que, como he apuntado más arriba, fueron precisados por don Ramón Menéndez Pidal. Entre esos elementos están, naturalmente, las formas de la lengua épico-juglaresca, las formas del estilo épico, que es lo que aquí nos interesa.

Walsh ha señalado cómo se produce esa incorporación. El *formulismo épico* se integra en el mester de clerecía, y los poetas cultos se ajustan al módulo expresivo de la fórmula con la misma sumisión artística que a las restricciones de la métrica; las formas del estilo épico se acomodan a los cánones de una nueva poética; es posible pensar en «una gramática formularia, fijada y aislada como tal», característica de la nueva escuela o género. Desde el punto de vista del destinatario del poema, esta integración supone una *intertextualización* del discurso épico-juglaresco. Sin formularlo explícitamente así, Walsh ha descrito el proceso de un modo convincente. Las fra-

ses épicas —dice— no eran motivo de tedio para el oyente de la cuADERNA vía; al contrario, las identificaba porque le resultaban familiares, y gozaba con el nuevo sentido que podía asignarles⁴⁹.

Por otra parte, como es bien sabido, el LBA es un especial poema dentro de los de la serie de clerecía. Según dijimos, para Walsh esta especialidad se cifra en que el Arcipreste parodia los poemas de cuADERNA vía. Y precisamente «el uso y el abuso cómico» del formulismo épico es uno de los criterios en que se apoya el crítico para hacer esa afirmación⁵⁰. De modo que podríamos decir que las fórmulas épicas, ya intertextualizadas en el mester de clerecía, vuelven a ser objeto de una segunda intertextualización en el LBA.

Creo que la base del razonamiento de Walsh es inobjetable, aunque debemos precisar y desarrollar su conclusión general. De momento es suficiente, me parece, para suponer que el empleo que el LBA hace de los textos juglarescos y recitables tiene muchos puntos en común con el uso de la idea de libro como texto y glosa. Sus declaraciones sobre estos dos componentes de aquel contexto cultural de que hablábamos hay que tomarlas en un sentido figurado, y por eso las he llamado antes «metáfora»⁵¹. Ahora podemos añadir que el sentido de esas metáforas puede identificarse con lo que hoy conocemos con el nombre de *intertextualidad*.

FORMAS DEL ESTILO ÉPICO E INTERTEXTUALIDAD EN EL «LIBRO DE BUEN AMOR»

Hemos visto antes cómo una fórmula de clerecía —*non devemos dubdar*, en el v. 72 c— funcionaba como palabra representada en el discurso de Juan Ruiz. Del mismo modo funcionan las formas del estilo épico. Su aparición en el enunciado crea una heterogeneidad formal al establecer un *contraste* con las formas de la variedad fundamental empleada; ese contraste acarrea la ruptura de la homogeneidad del discurso y es interpretado por el destinatario como una modalización, es decir, lo siente como un nuevo discurso dentro del

⁴⁹ Art. cit., págs. 83-85.

⁵⁰ Haciendo balance de lo que el L. B. A. debe a los anteriores poemas de clerecía, dice WALSH que una buena parte de la obra de Ruiz, Juan, estaba ya hecha antes de que comenzara a escribir el poema (y no se refiere, naturalmente, sólo a las fuentes o contenido, sino más bien a la *forma*): *Ibid.*, pág. 85.

⁵¹ Que el LBA sea, en cierto modo, una *metáfora* de los textos juglarescos y recitables y de los textos de clerecía, también recitables, no es óbice, por supuesto, para que fuera él mismo un texto recitable y recitado en sesiones juglarescas. De lo cual, a estas alturas, no cabe dudar.

discurso fundamental, como una «voz» distinta de la que hasta ese momento ha venido oyendo; en suma, como un fenómeno polifónico que manifiesta la complejidad del narrador-locutor⁵².

El problema ahora es determinar cuáles son las formas del estilo épico que pueden desempeñar esa función en el LBA. Las fórmulas épicas son fácilmente reconocibles; pero la variedad del estilo épico no se reduce sólo a fórmulas; se manifiesta en todos los niveles del análisis lingüístico, desde el fonema a la construcción sintáctica. Y cualquier variante —fonética, morfológica, sintáctica o léxica— puede virtualmente desempeñar la función discursiva descrita⁵³. Por otra parte, en la lengua de la épica —como señaló Lapesa⁵⁴— ciertas formas características del estilo épico, como el empleo vivencial de los tiempos verbales, pueden a veces coincidir con variedades de la lengua común. La falta —y casi siempre la imposibilidad— de una dialectología, de una sociolingüística y de una estilística idiomática del castellano del siglo XIV dificulta enormemente la delimitación de las formas épicas en el LBA y condiciona fatalmente la redacción de aquella «gramática ideal» que al principio mencionábamos⁵⁵.

⁵² Modalización es la adhesión del emisor a su propio discurso, adhesión que cambia a lo largo del mismo; elementos modalizadores son —además de los discursos reproducidos (directo, indirecto, indirecto libre)— las llamadas con cierta impropiedad «interferencias léxicas» (MAINGUENEAU, *op. cit.*, págs. 119-120 y 121-122). El término no es apropiado, porque la unidad que establece la *interferencia* puede ser léxica, pero también otra unidad cualquiera de otro nivel (fonológico, morfológico, sintáctico). La lingüística de la enunciación cae, a veces, en estas inconsecuencias terminológicas porque no se toma demasiado en serio la necesaria colaboración de las disciplinas lingüísticas, en el sentido apuntado por COSERIU en el art. cit.: ver n. 15 e *infra*. Véase, si no, la definición que de «dialectal» y dialecto da J. SIMONIN, art. cit., pág. 47, n. 18. Y eso que esta autora corrige en cierto modo la impropiedad que hemos notado en MAINGUENEAU. Volviendo a lo nuestro, las formas del estilo épico son aquí consideradas en el sentido de interferencias (con las debidas precisiones) que producen modalización; por eso son formas reproductoras del discurso, *fenómenos polifónicos*. Ver *supra*.

⁵³ Cfr. SIMONIN, J., art. cit., págs. 46-49. Lo dicho aquí es precisamente la corrección a que aludíamos en la n. anterior.

⁵⁴ La movilidad de las formas verbales «es mucho mayor que la que hoy se permitiría cualquier novelista o historiador, pero en los casos que hemos examinado hasta ahora no supone libertad contraria a los valores significativos propios de cada tiempo verbal. Ahora bien, la distribución de funciones entre las formas temporales de la conjugación era en la Edad Media mucho menos tajante que ahora». [...] En la lengua medieval —incluso hasta el siglo XVI— *haberos vengado* podía significar la acción perfecta y también 'llegar a vengaros', 'lograr vengaros', «con levísimo matiz de diferencia con respecto al simple 'vengaros'». La lengua de la épica adopta este uso de la lengua común, aunque a veces lo extiende a los verbos intransitivos (*ovo llegado* = 'llegó'), «cosa inusitada en el español común» (*La lengua de la poesía épica...*, pág. 20 y 23).

⁵⁵ Aunque se puede hacer dialectología y estilística literaria del castellano

Una segunda dificultad viene dada por la realización oral del discurso a que también nos hemos referido. La heterogeneidad formal creada por la interferencia de los rasgos épicos en el enunciado es una modalización que se apoya en los valores modales y referenciales que manifiestan la heterogeneidad enunciativa; y esta heterogeneidad enunciativa está creada por unas formas lingüísticas que articulan la sintaxis de los enunciados (formas personales, deícticas y verbales, estructuras sintácticas propias de cada modalidad oracional, etc.), de modo que es en este nivel sintáctico en el que cabe analizarlas⁵⁶. Pero, claro, la oralidad del discurso determina, como hemos visto, la sintaxis. Los niveles de enunciado —reproductor, reproductivo y ambiguo o no marcado como uno o como otro—⁵⁷ se expresan no sólo por medios sintácticos, sino fundamentalmente por otros procedimientos de la enunciación oral. Este hecho, por una parte, potencia la funcionalidad discursiva de las formas épicas, pues éstas pueden ser uno de esos procedimientos de la oralidad; pero, por otra, supone una dificultad, ya que hemos perdido el contexto extralingüístico de la realización oral del LBA y, debido a la falta de documentación, sólo podemos reconstruirlo aproximadamente. Así, la ambigüedad es irreductible: el estilo épico es uno de los elementos que nos sirven para reconstruir el contexto; pero para determinar la funcionalidad discursiva del estilo épico tenemos que conocer previamente el contexto.

Una tercera dificultad aún. Las formas del estilo épico son objeto, en el LBA, de una doble intertextualización, según hemos explicado. Hay casos concretos en los que resulta imposible saber si la forma en cuestión es un rasgo del estilo épico-juglaresco o un rasgo del estilo de clerecía. Los términos «juglaría docta» y «juglaría popular» o simplemente «juglaría», muchas veces sólo sirven para nombrar el problema, no para resolverlo.

Estas dificultades son limitaciones de nuestro objeto de estudio. Sólo podemos analizar una serie de rasgos épicos, seleccionados por el criterio negativo de su menor ambigüedad. Esta serie está consti-

medieval, la sociolingüística y la estilística no literaria ofrecen problemas arduos y muchas veces insolubles. Hemos de movernos en un terreno de conjeturas.

⁵⁶ Compárese: «La rupture de l'homogénéité textuelle du point de vue des formes va de pair, comme on l'a vu, avec la rupture de l'homogénéité du point de vue des opérations de référenciation marquées par le temps et la personne et des opérations de modalisation. D'ailleurs, pour une part, les formes "dialectales" elles-mêmes sont liées à des valeurs modales particulières» (SIMONIN, J., art. cit., pág. 49). Entiéndase «dialectales» con las reservas apuntadas aquí en n. 52.

⁵⁷ Para la noción de «niveles de enunciado», cfr. DANON-BOILEU, L., y BOUSCAREN, J.: «Pour en finir avec Procuste», *Lang. cit.*, págs. 57-73.

tuida por las siguientes formas del estilo épico: 1) Vocativos y referencias pronominales para la apelación al oyente; 2) Formas deícticas propias de la recitación juglaresca; 3) Aposiciones y epítetos épicos; 4) Formas verbales y empleo de las mismas que caracterizan los textos recitables; 5) Construcciones sintácticas e interjecciones épicas; 6) Léxico épico; 7) Figuras retóricas y técnicas de la construcción del discurso épico, y 8) Formulismo épico.

Una última cuestión es especificar la función discursiva de estas formas épicas en el LBA. En líneas generales, las formas del estilo épico, en cuanto que pueden interpretarse por el lector u oyente como «palabra representada» en el discurso de Juan Ruiz, son *marcas de la intertextualidad*.

No nos proponemos ahora identificar las múltiples relaciones intertextuales que se dan en el LBA. Sólo pretendemos explicar cómo las formas épicas sirven para marcar esas relaciones. Ello implica tener en cuenta dos observaciones, a las que ya nos hemos referido: *a)* las relaciones intertextuales pueden estar marcadas o no marcadas en el LBA; y cuando se marcan, no siempre se hace del mismo modo ni con la misma intensidad; *b)* las formas épicas no son los únicos procedimientos para marcar la intertextualidad, ni siquiera los más importantes desde el punto de vista de la creación de los valores referenciales y modales inherentes a la intertextualización.

Según esto, consideraremos las formas épicas como:

1. Marcas de la parodia.
2. Marcas del cambio de discurso, esto es, del paso de un modo del discurso a otro.
3. Indicios del discurso reproducido por las variadas formas del discurso indirecto y del discurso directo.
4. Indicios de la asimilación, por parte del LBA, del modelo formulario de discurso épico-juglaresco.

Esta ordenación supone que las formas épicas son menos ambiguas en 1 que en 4; y, por tanto, que las relaciones de intertextualidad se identificarán más fácilmente en el primer caso que en el último. De hecho así ha sido, aunque la parodia es sólo una de las posibles relaciones de intertextualidad. Lo que ocurre es que quizá sea la más obvia en el LBA y, sin duda, la más y mejor estudiada.

INTERTEXTUALIDAD MARCADA. PARODIA ÉPICA DE LA
«BATALLA DE CARNAL Y CUARESMA»

Para que las formas épicas puedan considerarse discurso reproducido no ambiguo es necesario que en el texto aparezcan un «exterior del discurso» y un «enunciante», distintos del exterior del discurso reproductor y de su locutor, respectivamente⁵⁸. De este modo, una forma épica o un contexto integrado por varias constituyen una cita. Y la cita, a su vez, se convierte en marca de la intertextualidad.

Según hemos apuntado en el epígrafe anterior, esto ocurre en el LBA en dos casos: en la parodia épica de la «Batalla de Carnal y Cuaresma» y en varios momentos del relato en que el narrador-locutor anuncia y realiza un cambio en el hilo de su discurso (pasa de la narración a la exposición didáctica, comienza otra narración, etcétera).

No vamos a detenernos en el análisis pormenorizado de la «Batalla de Carnal y Cuaresma» (estrofas 1067-1209). La parodia de lo épico en este fragmento ha sido ya muy comentada, y los editores del texto, sobre todo, han señalado muchos de los rasgos del estilo épico-juglaresco a que antes nos hemos referido⁵⁹. Me limitaré únicamente a dar una explicación breve de cómo las formas épicas funcionan aquí como palabra representada y, por ello, como marcas de la intertextualidad.

El episodio manifiesta la inserción en el discurso del Arcipreste de un *discurso épico en su totalidad*. No es un rasgo sólo el que contrasta en un enunciado; son muchos rasgos épicos acumulados en un fragmento de discurso considerablemente extenso. Esto es suficiente para que podamos detectar el «exterior del discurso» y el «enunciante» del mismo.

En efecto, la condensación de formas épicas crea, por sí misma, estas condiciones de la existencia del discurso que son, en este caso, condiciones representadas y discurso reproducido. Son condiciones representadas porque ni el narrador es un «narrador épico» en realidad ni lo que narra es propiamente una batalla.

El narrador adopta el punto de vista del narrador épico; desaparece, por ejemplo, en este pasaje la complejidad y plurireferencia

⁵⁸ Cfr. AUTHIER-REVUZ, J., art. cit., págs. 102-106.

⁵⁹ Las anotaciones de COROMINAS son particularmente interesantes a este respecto; también lo son las de M. R. LIDA (de las que suele hacerse eco el filólogo catalán), y las de JOSET. Véanse, además, DEYERMOND, A. D.: «Some Aspects...», y LAURENCE, K. M.: «The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition», en «LBA» *Studies*, cit., en n. 34; el segundo trabajo, en págs. 159-76. En este pasaje aparecen todos los rasgos del estilo épico que hemos seleccionado más arriba.

del YO autobiográfico, aspecto tan relevante en otros episodios del LBA. El YO narrador queda aparentemente reducido al YO del juglar⁶⁰ que se presenta como testigo y copartícipe de lo narrado. En este sentido es un narrador parcial, como lo es el narrador del *Cantar de mio Cid*, por ejemplo, el cual se identifica con su héroe y no pierde ocasión de «celebrarlo»⁶¹. Pero observemos cómo funciona esta parcialidad en el LBA. El narrador épico toma aquí partido por don Carnal y su ejército. Así, cuando ataca doña Cuaresma, «se identifica con la desprevenida hueste de don Carnal» (M.^a R. Lida, pág. 96, n.) mediante un comentario exclamativo muy del estilo épico:

Faza la medianoche, en medio de las salas,
vino doña Quaresma: «¡Dios Señor, tú me valas!»;
dieron bozes los gallos, batieron de las alas,
fueron a don Carnal aquestas nuevas malas.

(1099.)

Al describir la potencia del ejército de Cuaresma expresa un juicio valorativo que supone también la misma identificación:

más negra fue aquésta que non la de Alarcos.

(1110 d.)

Nótese que califica de *negra* la batalla de Alarcos, que realmente lo fue para los cristianos. Pero aquí este significado de *negra* se aplica con distinto sentido: la batalla de que ahora se ocupa va a ser *negra* para Carnal y los suyos, entre los cuales está el narrador. La ironía (J. J. J. J., II, págs. 96-97, n.) pone de manifiesto que el locutor-narrador es el mismo de otros episodios del LBA, aunque aquí adopte simuladamente el punto de vista del narrador épico. La figura del narrador es una condición representada del discurso épico.

Tampoco lo que se narra es, en realidad, una batalla, sino un banquete (J. Corominas, pág. 416, n.).

⁶⁰ Entre la plurirreferencia del YO autobiográfico, LAPESA ha distinguido un YO-juglar, que vivifica la narración «presentándose como actor o testigo de los hechos» (*Diccionario de lit. cit.*), idea que recoge y a la que se adhiere RICO, F.: «Sobre el origen de la autobiografía en el LBA», *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), págs. 301-25: págs. 324-25.

⁶¹ Para este concepto, cfr. GILMAN, S.: *Tiempo y formas temporales en el «Poema de mio Cid»*, Madrid, Gredos, 1961.

De modo que el fragmento en su totalidad es un discurso reproducido, una *cita*, que se entiende como marca de intertextualidad, concretamente, de parodia. Ello se consigue por la condensación de rasgos épicos.

El sentido paródico debió de ser obvio para el oyente de la época. También lo es para el lector moderno. La parodia es perceptible sin lugar a equívocos, porque aquí se concentran los tres criterios que ha señalado Walsh para recuperar la parodia en los pasajes en que no es tan evidente, es decir, en aquellos en que no está marcada. Estos tres criterios son: a) la adecuación deformadora del material intertextualizado; b) los gestos del narrador-locutor que vacían de contenido la fuente en que se apoya, y c) el uso y abuso cómico de los hemistiquios formularios⁶².

EL CAMBIO DE DISCURSO MARCADO POR LAS FORMAS ÉPICAS

Las formas épicas valen también en el LBA para marcar el paso de una parte o de una modalidad del discurso a otra. Para ello se emplean los vocativos épicos y el pronombre *vos* referido al auditorio, la aposición, la forma verbal de presente en un contexto narrativo y diversas fórmulas épicas. Estas casi siempre engloban algunos de los otros rasgos.

1. *El vocativo épico y la referencia del público mediante «vos»*

Uno de los aspectos más característicos de la lengua épica es la interpelación a los oyentes mediante el vocativo. En los cantares de gesta y en los poemas de clerecía el juglar, al dirigirse a su público, lo nombraba frecuentemente con el vocativo *señores*. De este modo el discurso se dramatiza y muestra que el público destinatario se halla físicamente presente en el momento de la recepción de la obra; además, con este procedimiento, el juglar elevaba la categoría social de su auditorio cuando éste no estaba formado por «señores», o sea, hacía espectáculo. El discurso del Arcipreste participa de estas características.

Cuando acaba la narración de Melón y Endrina, el narrador se dirige a su público para comentar lo inmediatamente relatado:

Assí, señoras dueñas, entended el romance.

(904 a.)

⁶² Cfr. art. cit., pág. 83.

El verso tiene una función de *cierre* evidente: marca el tránsito del *discurso narrativo* al *discurso didáctico* que empieza ⁶³.

Como es bien sabido, el «planto» por la muerte de Trotaconventos contiene las tres partes canónicas prescritas por la Retórica ⁶⁴. La primera —consideraciones generales sobre la muerte— ocupa en nuestro texto las cs. 1520-1543. Pero, a su vez, este apartado no es homogéneo: comienza con una imprecación a la muerte, que se constituye en destinatario del discurso (1520-1530), y termina con un discurso objetivo próximo a la «historia» en el sentido de Benveniste (1534-1543), caracterizado por la tercera persona y por un presente de comentario, con sentido habitual, muy del estilo épico. Pues bien, entre el discurso lírico-dramático (segunda persona, frecuentes vocativos) y este discurso narrativo se intercalan tres coplas (1531-33) de un discurso didáctico con un evidente sentido apelativo. Aparece de nuevo el comentarista que se dirige a su auditorio para adoctrinarle con una serie de recomendaciones:

Señores, non querades ser amigos del cuervo.

(1531 a.)

El vocativo marca el cambio de discurso.

Por otra parte, la complejidad enunciativa en este breve discurso didáctico es patente. La designación y hasta —en cierto modo— la referencia del interlocutor cambian de una copla a otra. En la que sigue a la citada se pasa del plural al singular: el bien que *farás* cras 1532 c; en la siguiente se vuelve al plural y a una designación más personal que social: *amigos*, *aperçebidvos* e *fazed* buena obra 1533 c. Creo que esta complejidad enunciativa (si cambia el destinatario hay que suponer que cambia el emisor) subraya la especial modalización aportada por uno de sus factores, por el vocativo épico *señores* ⁶⁵.

El público del poema está nombrado a veces, no por el vocativo, sino por el pronombre *vos*. Así, al terminar don Amor de exponer

⁶³ Es curioso que en el v. aparezca también *romance*, el vocablo que designa el 'relato en lengua vulgar' (que acaba de concluir). M.^a R. LIDA no dejó de ver la relación con el *Cantar de mio Cid*; en su nota al v. de Juan RUIZ remite a «los versos del juglar al final del manuscrito de *Mío Cid*: 'El romanz es leido / dadnos del vino'» (*J. R.*, pág. 87, n.).

⁶⁴ Cfr. LAPESA, R.: «El tema de la muerte en el LBA», en *De la Edad Media...*, cit., págs. 53-75.

⁶⁵ Compárese: «El impresionismo se manifiesta a las claras en el vaivén entre la persona Yo, el nombre colectivo y la persona Nosotros»: *yo quería que toda esta cuadrilla / apellásemos...*, 1969 cd; *fey y ardidamente todo lo que vollaz*, 482 d. [M. Morreale, BRAE, 47 (1967), p. 486].

la preceptiva amorosa al YO-protagonista del relato, éste se muda una vez más a comentador:

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

(575.)

El referente del *vos* es el público femenino del autor; éste es uno de los hechos que permite afirmar la autenticidad de la copla, discutida a veces (cf. J. Corominas, pág. 230, n.; J. Joset, I, 216, n.). Se trata de un *explicit* que cierra el *arte amatoria*. El narrador acude, pues, al interlocutor para señalar la transición de un discurso a otro. El artificio sirve para encuadrar una materia no épica, no narrativa, en un discurso globalmente diseñado como épico, en el sentido de que fue compuesto teniendo en cuenta la recitación juglaresca. La mención del auditorio mediante *vos* funciona como aparato del discurso épico; es «voz representada» en el discurso del Arcipreste, voz que enlaza ese discurso con una tradición literaria épica y juglaresca.

La función de palabra representada de *vos* queda subrayada cuando éste integra una fórmula juglaresca, como en 1068 c y en la c. 1266 (ver *infra*). También en estos dos casos el pronombre *vos* estructura el relato en sus apartados fundamentales o en sus subapartados. Con el *vos* de 1086 c el YO-juglar se dirige a su público al comienzo de la batalla de Carnal y Cuaresma (ver *supra*); es más, el *vos* es recurso para llevar al auditorio al terreno de lo narrado. En la copla 1266 señala igualmente el tránsito de una parte del discurso a otra: narrado el recibimiento del Amor, el juglar pasa a describir la tienda. La descripción es un tópico; el poeta parece inspirarse en el *Libro de Alexandre*. De modo que el *vos* señalará también en este caso la relación de intertextualidad, no sólo como cambio de discurso, sino como referencia a una fuente concreta ⁶⁶.

En suma, los vocativos y el pronombre *vos* son aspectos de un aparato formal que es huella de una enunciación marcada por la

⁶⁶ Para el *Alex.* fuente del LBA, cfr. J. K. WALSH, art. cit., págs. 66-70, y DEYERMOND, A. D.: «Some Aspects...», págs. 65-67. Me llama la atención que en el *Libro de Alex.* no aparezca el pronombre *vos* en la c. 2384, en la que, en cambio, las fórmulas son casi las mismas que luego aparecerán en el LBA: «Querría a la obra de la tienda entrar, / en estas manezuelas non querría tardar, / auriemos hi un rato assaz que deportar, / yrsenos ye domientre guiando de iantar». Compárese con la c. 1266 del LBA que recojo más abajo.

oralidad y por la disponibilidad del texto para específicas recitaciones (de ahí, los cortes, los cambios de discurso que marcan posibles adaptaciones del texto, etc.). Esta enunciación es la propia del cantar de gesta⁶⁷. Pero aquí es «enunciación mencionada»⁶⁸ o reproducida, *cita*, porque evidentemente —por mucho que apuremos la analogía— el LBA no es un cantar de gesta. Es, sí, una obra compleja que incorpora y asimila a su género el de los cantares de gesta y el uso de la lengua propia de los mismos, seguramente a través de los poemas de clerecía, los cuales realizan una primera asimilación de los elementos épico-juglarescos. Pero quizás ahora lo más importante sea anotar que la doble asimilación o intertextualización de los procedimientos épicos en el LBA no siempre tiene un sentido paródico, como estamos viendo.

2. Aposiciones

María Rosa Lida afirma que la aposición es «característica del tono solemne del mester de clerecía», y cita el comienzo del primero de los *Milagros* de Berceo, en el que el recurso se encuadra en un contexto narrativo⁶⁹. Pero con el mismo efecto de solemnidad se encontraba antes en la lengua épica, es decir, «con valor ponderativo», «para acentuar el carácter formulario, ritual, consagrado, de la expresión épica». Con estas palabras se refiere Lapesa a sintagmas como «Burgos *la casa*», «don Gozimás *aquell* varón» o «París *esa ciudad*», construcciones que fuera de la épica «apenas rebasan el siglo XIII y que, en consecuencia, son arcaísmos sintácticos propios del estilo épico con posterioridad a esa fecha⁷⁰. Sin embargo, esto no obsta para considerar igualmente solemne y típica de la lengua épica la construcción apositiva en general, como se desprende del estudio que acabo de citar.

Señala M.^a Rosa Lida algunos ejemplos que se encuentran en pasajes «de tono erudito». Fijémonos en dos de ellos pertenecientes al mismo pasaje:

Nuestro señor sant Pedro, *tan santa criatura*. (1142 a.)

el Inocencio quarto, *un sotil consistorio*. (1152 c.)

⁶⁷ Compárese: «Los recursos del juglar pertenecen al aparato épico del género y poseen esta evidente virtualidad “dramática”, incorporando a esta literatura efectos que son propios de la condición teatral» (LÓPEZ ETRADA, F.: *Panorama crítico...*, pág. 252).

⁶⁸ Para este término, cfr. GRÉSILLON, A., y MAINGUENEAU, D.: «Polyphonie, proverbe et détournement», en *Lang. cit.*, págs. 112-125: pág. 113.

⁶⁹ *J. R.*, pág. 14.

⁷⁰ LAPESA, R.: *La lengua de la épica...*, pág. 17.

Estamos en la digresión didáctica sobre la confesión. Como se sabe, ha habido un cambio de discurso, marcado principalmente por la referencia del pronombre *vos*:

Pues de penitencia *vos* fago mençion,
repetirvos querría una chica liçion

(1131 ab.)

El discurso didáctico está muy bien señalado; cuando concluye también acude el narrador-locutor a la misma marca:

El fraile sobredicho, que ya *vos* he nombrado,
era del papo papa, etc.

(1161 ab.)

Y prosigue la narración que se había detenido en la copla 1130.

Ahora bien, este paso del discurso narrativo al didáctico no es tan transparente como podría parecer, pues el discurso didáctico del YO-moralista enlaza con el del «fraire» que impone la penitencia a don Carnal y, por tanto, con la narración paródica de la batalla de éste con doña Cuaresma. Por otra parte, el discurso didáctico empieza siendo discurso del «fraire»:

respondióle el fraile que l'non serién tomados;
çerca esto le dixo muchos buenos ditados:

«Non se faze penitencia por carta nin por escrito,
sinon por la su boca del pecador conrito:
non puede por escrito ser asuelto nin quito;
mester es la palabra del confesor bendito.»

(1129 cd-1130.)

J. Joset entrecomilla la copla 1130, porque —dice— es un discurso directo que reproduce las palabras del fraile, no del narrador, y agrega que «el comentario del autor sobre la penitencia empieza claramente en la copla 1131» (II, pág. 104, n.), cuyos dos primeros versos hemos citado hace un momento.

Sin embargo, es fácil percibir un cierto desajuste entre «*muchos buenos ditados*» (1129 d) que introduce el discurso *didáctico* del fraile y la escasa extensión del mismo (una copla). Claro que los *ditados* prosiguen, pero ya en boca del narrador-locutor. Creo que éste reemplaza a su personaje y le quita las palabras de la boca para ser él mismo quien adoctrina a su público. No creo que esto sea un defecto técnico de narrador inexperto. Lo que ocurre es que

el narrador se transforma en «locutor» una vez más, y esa transformación la señala con formas de estilo épico, con el *vos* del principio y del final del discurso didáctico, pero también con las *aposiciones* que actúan en el interior del mismo discurso. Estas no marcan por sí mismas la intertextualidad, pero refuerzan eficazmente la marca realizada por el *vos*. La cita épica aquí es difusa; se expresa mediante ambas formas del estilo épico, y la solemnidad de la aposición no sólo es «erudita», sino que, por encontrarse en un contexto marcado con rasgos épicos, es también «épica».

3. *El presente de comentario*

El uso de las formas y tiempos verbales es uno de los aspectos más estudiados de la lengua épica, como se sabe. El juglar se veía en la necesidad de animar su relato, de vivificarlo; por otra parte, la extensión del mismo exigía variedad. Para ello acudía con frecuencia a «un procedimiento recomendable» desde la antigüedad clásica: el empleo del presente por el pretérito, indefinido o imperfecto. Los cambios del enfoque temporal pueden obedecer a leyes de la obra en cuestión, pero también a leyes comunes del género literario⁷¹; es decir, son rasgos del estilo épico.

Como tales se encuentran en el LBA. Nos fijaremos ahora en el empleo del presente. M. Morreale ha dicho que la alternancia del presente y del imperfecto en las partes narrativas es el problema más difícil de los que plantea el LBA en el uso de los tiempos del verbo⁷². Veamos este caso:

Alegre *va* la monja del coro al parlador,
alegre *va* el fraile de terçia al refitor:
quiere oír la monja nuevas del entendedor,
quiere el fraile goloso entrar en el tajador.

(1399.)

El narrador irrumpe en el diálogo de Trotaconventos y Garoza. Ejecuta un cambio de discurso; pasa de la narración dramatizada a la descripción y al comentario. Desde un punto de vista estilístico se han señalado algunos aspectos originales de esta estrofa. Corominas anota que estos comentarios son típicos de la manera del Arcipreste y destaca como valores de este caso concreto la «animación vital» y la «brillante transición estilística», al tiempo que advierte que los vv. *a* y *b*, por lo menos, «parecen dichos proverbial-

⁷¹ *Ibid.*, págs. 18-20.

⁷² *B. R. A. E.* (1967), págs. 464-65.

les» (págs. 524 y 526, n.). Joset pone de relieve también el valor estilístico de la cuarteta y apunta que lo que en ella dice el narrador contradice lo que acaban de manifestar los personajes: en efecto, Garoza ha hablado de la virtud de las monjas y Trotaconventos de la vida triste del monasterio; el narrador desmiente implícitamente estas afirmaciones y su comentario coincide, por ejemplo, con la vitalidad amorosa de frailes y monjas en la procesión de don Amor (II, 201, n.). Antes, desde una perspectiva estructural (en cuanto a la composición), M.^a Rosa Lida había señalado que esta copla ejemplifica la «técnica del zig-zag humorístico» con que está construido el episodio de Garoza; en este caso, el personaje particular contradice la categoría general que lo clasifica⁷³. De este modo, el lector queda sorprendido y viene la risa.

Esto es lo que expresa justamente el comentario del narrador-locutor. No es, pues, un comentario o una descripción exigidos por la narración; es un discurso sobre la narración, puesto que la contradice; es un caso de intertextualidad. El presente de comentario épico señala el cambio de discurso y constituye la *cita*; y ésta marca la intertextualidad. Nótese que el contexto ofrece indicios de otras citas: los «dichos proverbiales» a que aludía Corominas son «enunciación mencionada» (ver n. 68). La heterogeneidad enunciativa, aquí también, pone de relieve la relevancia de una de las «voces» que se oyen, la del rasgo épico del presente de comentario (ver *supra*: vocativo de 1531 a).

4. Fórmulas épicas

La fórmula es procedimiento épico por excelencia; muchas veces aglutina en su estructura otros procedimientos y rasgos épicos de niveles inferiores. De ahí que no ofrezca apenas dificultad para ser interpretada como *cita*. Como tal se emplea en el LBA para señalar el tránsito de un discurso a otro. El problema es determinar si se trata de una fórmula de clerecía o de juglaría. Pero a él ya nos hemos referido al hablar de la doble intertextualización que afecta a este y a otros recursos de la lengua épica (ver *supra*).

La fórmula juglaresca, de inequívoco sabor popular⁷⁴, se emplea para marcar el final de la paráfrasis del *Pamphilus*:

si villanía he dicho, aya de vos perdón,
que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón.

(891 cd.)

⁷³ J. R., pág. 263.

⁷⁴ M.^a R. LIDA compara estas fórmulas con los finales del Teatro del Siglo de Oro y con el «final feliz» de las películas de Hollywood, dos géneros típicamente populares (*ibid.*, pág. 86 y pág. 311).

Pero quien habla aquí es el YO-narrador (YO-juglar, claro), no el «yo-Melón» (cfr. Joset, I, 311, n., quien remite a Berceo —otro «juglar»—, *Sta. Oria*, 163 y 171).

Las fórmulas se acumulan para señalar el paso de la Batalla de Carnal y Cuaresma al Triunfo de Amor y Carnal. Nótese que el *triumfo* es tema ovidiano «cuya imitación, muy asidua en las edades Antigua y Media, culmina en los *Trionfi* de Petrarca» (M.^a R. Lida, página 101). También aquí las fórmulas son *citas épicas* que marcan la relación de intertextualidad, y en este caso son asimismo fórmulas juglarescas, documentadas en el *Cantar de mio Cid*, en el *Cantar de Rodrigo* y en el *Fernán González*, entre otras obras:

el sol era salido, por el mundo rayado:
fue por toda la tierra grand roído sonado
de dos enperadores que al mundo han llegado.

(1210 bcd.)

La descripción de la tienda de don Amor es un discurso que rompe el hilo del discurso narrativo del recibimiento que al personaje alegórico le tributan los diversos estados sociales. Esta descripción es paráfrasis, plagio o parodia —se ha dicho— de la que se nos ofrece en el *Libro de Alexandre* (cfr. J. Cejador, II, páginas 156-57, n.; M.^a R. Lida, pág. 106, n.; Corominas, págs. 472 y 474, n.; Joset, II, págs. 154 y 155, n.; cfr. también J. K. Walsh, art. cit., páginas 66-70). En consecuencia, las fórmulas dejan oír su voz juglaresca para marcar la intertextualidad, tanto al comienzo como al final del discurso intertextualizado:

La obra de la tienda vos querría contar,
avérsevos ha un poco a tardar la yantar:
es una grand estoria pero non de dexar,
muchos dexan la çena por fermoso cantar.

(1266.)

En suma vos lo cuento por non vos detener:
do todo esto escriviese, en Toledo non ay papel;
en la obra de dentro ay tanto de fazer,
que si lo dezir puedo, meresçia el beber.

(1269.)

Y a partir de aquí comienza la descripción de lo que hay dentro de la tienda. Pero eso es ya otro discurso, la alegoría de las estaciones y de los meses del año.

Así es. Las limitaciones de espacio obligan a poner punto. Dejaremos para otra ocasión el estudio de las formas épicas como indicios de reproducción en el discurso directo e indirecto y como indicios de la asimilación del discurso épico. Casi todos los rasgos épicos seleccionados antes desempeñan en estos capítulos una importante función discursiva.

Lo expuesto, no obstante, permite subrayar algunas observaciones que deben entenderse como conclusiones provisionales:

1. Pertinencia de la *oralidad* en el discurso de Juan Ruiz. Creo que no se puede comprender adecuadamente el mensaje de la obra si no se tiene en cuenta este aspecto —muchas veces implícito— de la expresión.

2. El LBA es un *intertexto*. Las declaraciones enunciativas de su autor muestran —creo— una clara conciencia artística de su labor creadora entendida como trabajo sobre textos anteriores y contemporáneos.

3. En lo que se diferencia Juan Ruiz de otros autores más o menos coetáneos es en la actitud con respecto al material previo y en el uso que del mismo hace de acuerdo con esa actitud. Mientras que las relaciones de intertextualidad son más homogéneas y marcadas en los anteriores autores de clerecía, en el Arcipreste son múltiples y diversas, y no siempre transparentes en la superficie textual. De este modo rompe el molde de la cuaderna vía y crea un género que, aunque realizado con el acarreo de géneros y textos anteriores, no tiene —como estructura comunicativa y artística— precedentes ni consecuentes análogos⁷⁵.

⁷⁵ Comparto lo esencial de las ideas de A. Blecua a este respecto: «El autor, que es por principio un memorioso lector u oyente, sintetiza múltiples géneros y especies literarias anteriores y compone una obra que se presenta, por esto mismo, como nueva, como género desconocido. El *Quijote* es el ejemplo más preclaro y que mejor explica cómo se transforma el variado material seleccionado en una obra nueva»; pero los ejemplos de Juan Ruiz y Cervantes no son homólogos, pues en el caso de éste conocemos muy bien «la tradición literaria que llega hasta Cervantes y la tradición literaria que él genera»; en cambio, no ocurre esto en el LBA, el cual «es quizá la obra en la que confluyen todas, o casi todas, las tradiciones literarias medievales, o, si se quiere, es la obra creada por el sistema escolar de la Edad Media» (ed. cit., págs. XIX-XXI). Pero, por otra parte, no creo que sea tan «bizantino» indagar qué sea lo nuevo en Juan Ruiz y tratar de situar su obra en el panorama de la literatura didáctica de la época. Sin entrar ahora en esta larga y compleja discusión, apunto sólo un dato desde mi pers-

4. Desde esta perspectiva hay que entender —me parece— las constantes referencias a la *ambigüedad*. Juan Ruiz es muy consciente de este fenómeno expresivo. Por algo será. Entre otras cosas, porque el autor tiene clara conciencia de la heterogeneidad de su discurso. Este es un interdiscurso en el cual los elementos modalizadores cobran una especial relevancia.

5. Las formas del estilo épico, en este sentido, son sólo un aspecto del plurilingüismo. Este presenta en el texto de Juan Ruiz otras caras no menos importantes: el discurso directo, el indirecto y el indirecto libre; los contactos de lenguas (empleo del latín y del árabe junto al castellano; creación de una lengua «macarrónica» como la de Pitás Pajas); otras interferencias de registros similares a las de las formas épicas (el cultismo, las formas del estilo trovadoresco, del estilo jurídico, de la poesía popular, etc.); los proverbios y refranes como enunciación mencionada o palabra reproducida; la plurirreferencia del YO autobiográfico; incluso la posibilidad de que ciertas variedades diatópicas y diastráticas se empleen en el texto como palabra representada, pues, como hemos visto, Juan Ruiz se muestra especialmente sensible ante la variedad y riqueza de su lengua, ante su *plurisistematismo*: «aun prefiriendo las formas nuevas, todavía echa mano a cada paso de las antiguas» y acepta y acoge todo tipo de vacilaciones, tanto las de las generaciones coetáneas mayores como las de las generaciones más jóvenes⁷⁶. Estas observaciones *sociolingüísticas* de J. Corominas abren perspectivas para estudiar en el LBA las relaciones del plurilingüismo constitutivo del castellano del siglo XIV y del plurilingüismo mostrado en la obra.

6. El estudio de estos fenómenos reclama la consideración del LBA como discurso y pone de relieve la pertinencia de la enunciación. Las fronteras internas de los enunciados y de las unidades textuales que componen la obra constituyen un problema mucho más complejo de lo que parece. Si a la crítica e historia literarias les resulta difícil a veces identificar una fuente, no es menos difícil para el análisis del discurso describir los procedimientos lin-

pectiva actual de análisis del discurso: los conceptos de «transparencia» y «opacidad» definen dos tipos de discurso que se oponen polarmente; en la transparencia no hay ambigüedad, porque emisor y receptor se identifican; en la opacidad hay ambigüedad, porque cada receptor ha de crear su emisor. El discurso opaco por excelencia es el «*discurso lírico*»; el discurso transparente por excelencia es el «*discurso pedagógico*» (cf. MAINGUENAU, D., *op. cit.*, pág. 120). Evidentemente, el LBA es un discurso poco transparente, como he señalado, y ambiguo, como se encarga de decir su propio autor.

⁷⁶ COROMINAS, J., ed. cit., págs. 66-67.

güísticos mediante los cuales la fuente o las fuentes en cuestión se insertan en el discurso del narrador-locutor. El estudio de la *cita* y de sus múltiples formas en el LBA no está más que esbozado parcialmente en estas páginas. Queda mucho por hacer. Sin embargo, lo hecho nos permite suponer que las relaciones intertextuales del libro de Juan Ruiz no se reducen únicamente a la parodia y que la parodia —que, repitámoslo, es la relación de intertextualidad más estudiada— no es sólo parodia del mester de clerecía, ni siquiera *sólo* parodia de aspectos y temas concretos de otras obras y movimientos literarios. La parodia es solamente una faceta de la intertextualidad, y ésta —en el más amplio y complejo sentido del término— es, para Juan Ruiz, una manera —si no la manera— de entender su creación literaria.

7. Finalmente, es necesario poner de relieve la importancia de la lengua en la creación del LBA. Decir que el castellano del siglo xiv es una de las principales *fuentes* del LBA sería, desde luego, hacer una frase nada más. Pero no creo que sea irse a las nubes tener en cuenta —al menos como hipótesis de trabajo— que, por una parte, el LBA se pudo realizar como obra unitaria (pese a la enorme diversidad de los materiales que lo constituyen y pese al aparente fragmentarismo de su composición), porque su autor se encontró con un instrumento lingüístico adecuado, es decir, porque la lengua de su época, muy diferenciada internamente, le ofrecía la posibilidad expresiva y creadora de su plurisistematismo, y que, por otra parte, ese plurisistematismo, actualizado en el texto, se convierte en aparato formal, en marca, de una enunciación que se diferencia de las enunciaciones de otros textos más o menos coetáneos, más o menos similares, por los rasgos semánticos de 'ruptura', 'manipulación' e 'innovación'. En este sentido, el desarrollo del análisis del LBA como discurso podría aportar elementos claves para la comprensión de algunos aspectos muy controvertidos en los ámbitos de la historia y crítica literarias, como la cuestión del género literario y la interpretación de su sentido. Dicho en términos más tradicionales: el estudio del LBA como *obra de arte del lenguaje* quizá pueda revelarnos todavía algo de su significado histórico en relación con la evolución y culminación del género de la cuaderna vía.