

Una aproximación pragmática al Libro de Buen Amor: La «Cántica de los clérigos de Talavera»

Luis MARTÍNEZ-FALERO

INTRODUCCIÓN

En el *Libro de Buen Amor* (LBA) se unen de manera clara e inequívoca elementos procedentes tanto de la poesía juglaresca (escrita para ser representada, por lo que el componente oral es básico) como de la poesía clerical (generada para ser leída o, en algunos casos, también para ser recitada). Así pues, como señalara don Ramón Menéndez Pidal¹, Juan Ruiz imbrica en su discurso elementos procedentes de ambas estéticas literarias, que se corresponden con sendas variedades enunciativas netamente caracterizadas y diferenciadas sincrónicamente (en el contexto de la literatura medieval) y diacrónicamente (en el contexto de la historia de la literatura). En este juego de imbricaciones es necesario añadir, asimismo, la gran cantidad de materiales literarios, tomados de procedencias diversas, que pasan a formar parte del discurso del Arcipreste: desde la citas bíblicas, de textos doctrinales y de la tradición clásica (en ocasiones a través de adaptaciones realizadas en la Edad Media, como el *pseudo-Catón* o los textos derivados de la doctrina amorosa de Ovidio), a la inserción prácticamente generalizada en el LBA del corpus fabulístico medieval (*Isopete*) o de obras como el *Pamphilus* o los textos goliárdicos que acoge la *Consultatio Sacerdotum* del arcediano de Oxford Walter Map. Ello caracteriza el LBA como un intertexto, formado por actantes de diverso origen, tomados de las fuentes ya citadas, así como de la tópica retórico-literaria medieval, con un calculado sentido artístico por parte del autor. Todo ello convierte el conjunto de episodios que conforma la obra en una sucesión de discursos polifónicos, donde las diversas «voces» se mezclan y entrecruzan, como si de una suerte de palimpsesto se tratase.

¹ Ramón Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid: Espasa-Calpe, 1983), p. 143. También, entre otros, José Luis Girón Alconchel: «Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el '*Libro de Buen Amor*'», en *Epos*, 1 (1984), pp. 35-70; p. 45 y ss.

Si todo texto literario es polifónico por naturaleza, en el caso de Juan Ruiz la textura de su obra es suficiente para ser conscientes de la tradición que la precede, pues, al encontrar una serie de elementos recurrentes a lo largo del LBA (el más importante de ellos sería el empleo de la primera persona a través de todo el relato), éstos pasan a ser un rasgo significativo que convierte cada enunciado en un punto de referencia de la «tradición» a la que remiten, siendo ésta —en palabras de Paul Zumthor— «el lugar común del autor y del oyente»². No obstante, la obra del Arcipreste escapa a la clasificación tipológica elaborada por el medievalista francés, lo que no resulta extraño, habida cuenta de las dificultades que entraña clasificar el LBA en un género literario determinado, atendiendo a sus características léxicas, sintáctico-rítmicas o figurativas. Sin embargo, Juan Ruiz hace uso del tópico constantemente en el LBA, unas veces como punto de partida de su creación (introduciendo variantes que renuevan el tópico, dotándolo de una originalidad propia) y, otras, como medio de plantear la parodia (generalmente temática) o la sátira social (introduciendo tópicos de la lírica amorosa, de las *artes praedicatorum*, etc.). En este sentido, la «Cántica de los clérigos de Talavera»³ (estrofas 1690 a 1709) es buena muestra del arte de Juan Ruiz: toma un texto procedente de la literatura goliárdica (la *Consultatio Sacerdotum* de Walter Map) para elaborar un nuevo texto adaptado al público castellano del siglo XIV. El tópico ha cobrado así una vida autónoma, cargada de originalidad y vigencia. Lo mismo puede decirse de otros episodios del LBA, como la adaptación del *Pamphilus*, la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, los episodios dedicados a las serranas, etc.; todos ellos (los citados aquí y los no citados) procedentes de una tradición diversa, pero que en manos del Arcipreste se transforman en una nueva visión destinada a un auditorio concreto, como una sucesión de imágenes carnales que muestran ante el público (o el lector) su naturaleza humana y sirven como soporte a un posible discurso amoroso o doctrinal (o incluso a ambos).

Para cualquiera de estas dos finalidades, el empleo de la primera persona es el medio del que se obtiene un mayor rendimiento expresivo. Éste es el primer aspecto que hemos de situar al enfrentarnos al LBA: qué tipo de texto narrativo desarrolla el autor, atendiendo a su situación en el contexto narrativo y a sus niveles de narración.

En una primera lectura resulta lógico considerar la narración contenida en el LBA como **autodiegética** (según la clasificación de Gerard Genette⁴), pues parece ser el protagonista quien nos narra su propia historia, habida cuenta —además— de que hasta la aparición de la *Vida de Lazarillo de Tormes* no se puede hablar de la existencia de la autobiografía imaginaria en la literatura española. En el caso del LBA, el autor es Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (según nos indica en las estrofas 19 y 575), estando desarrollado su

² Paul Zumthor: «Poétique et tradition», en *Poétique*, 7 (1991), pp. 354-365.

³ Debemos considerar como un error del copista el que un texto narrativo desarrollado en cuaderna vía sea denominado «cántica». El error pudo deberse a que este episodio está precedido por una serie de verdaderas «cánticas» dedicadas a la Virgen, excepto una, dedicada a la Fortuna. En Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny (Madrid: Castalia, 1988), pp. 461n-462n; Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor*, ed. Alberto Blecua (Madrid: Cátedra, 1992), p. 443n. En ambos casos comentando el episodio completo.

⁴ La clasificación tipológica de los textos narrativos aparece recogida en José María Pozuelo Yvancos: *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra, 1992), pp. 247 y ss.

extenso relato sobre el *buen amor* y el *loco amor* en primera persona, como si se tratase de su experiencia vital. En la «Cántica de los clérigos de Talavera» es un arcipreste el encargado de llevar las cartas del Arzobispo hasta los clérigos amancebados. Que Juan Ruiz fue realmente *Arcipreste de Hita* (y, por tanto, pudo ostentar tal título en la jerarquía eclesial en el momento de escribir su obra) ha quedado demostrado por Francisco J. Hernández en su artículo «The Venerable Juan Ruiz, Archipriest of Hita»⁵, donde recoge la sentencia dada en 1330 por el «maestro Lorenzo», canónigo de Segovia, que resolvía la disputa mantenida por arzobispos de Toledo y la Cofradía de los curas párrocos de Madrid, a causa de un problema de jurisdicción en materia de penitencia. Entre los testigos que firman al pie de la sentencia figura un «*venerabilibus...Iohanne Roderici archipresbitero de Hita*». La fecha de 1330 de este documento coincide con la del manuscrito de Toledo del LBA (en el de Gayoso falta la estrofa de la datación): «era de mill e tresyentos e sesenta e ocho años» (verso 1634a); si bien la «Cántica...» sólo aparece recogida en el manuscrito de Salamanca, fechado en 1343 («era de mill E tresyentos E ochenta E vn años») y copiado por el humanista Alfonso de Paradinas en el siglo xv. A pesar de que en 1343 el arcipreste de Hita fuese Pedro Fernández, hemos de suponer que el texto se compuso con anterioridad a esa fecha. Ello nos da como resultado el que nos encontremos ante un arcipreste que compone el LBA y un arcipreste que lleva unas cartas, seguramente identificados por el auditorio como una misma persona, en una concurrencia pseudo-autodiegética. Porque el hecho fundamental del LBA es que su autor se nos muestra como un personaje más de la narración, en una situación **homodiegética**, con la única finalidad de dotar a su relato de la mayor verosimilitud posible. Esta situación homodiegética la hallamos en la práctica totalidad de los pasajes del LBA, y no sólo como el arcipreste que acoge a don Amor (estrofas 423 a 575 y 1225 a 1314) o que seduce a doña Endrina y a doña Garoza (estrofas 653 a 891 y 1315 a 1507, respectivamente), sino también como el hidalgo de la «Cántica de serrana» contenida en las estrofas 1022 a 1042; es decir, el autor aparece inserto en su relato bajo diversas apariencias, formando parte de él y como un elemento más destinado a proporcionar a la obra coherencia interna y unidad compositiva. Sin embargo, para dejar bien claro el papel del narrador que en muchas ocasiones decide pasar a la narración como personaje, Juan Ruiz introduce en su discurso enunciados cuya utilidad se nos manifiesta como fundamental para diferenciar claramente el 'yo' narrador y el 'yo' personaje, como sucede, por ejemplo, en los versos 909ab:

*Entyende bien la estoria de la fija del endrino;
dixela por dar enxemplo, mas non por que a mí vino
(Manuscrito de Toledo)*

⁵ Francisco J. Hernández: «The Venerable Juan Ruiz, Archipriest of Hita», en *La corónica*, 13, 1, 1984-85, pp. 10-22. En su edición del *Libro de Buen Amor* (Madrid: Taurus, 1990), Jacques Joset considera que quedan dos cuestiones pendientes respecto a este asunto:

[a] El documento publicado no es un original, sino una copia (...) colocada al principio del cartulario toledano [el *Liber Privilegiorum Ecclesie Toletane*].

[b] La fecha del documento original, principios de 1330, no ha sido verificada con el rigor exigido por la crítica histórica (J. Joset, 1990: p. 12).

Por otra parte, el LBA está narrado generalmente en pretérito (*narración ulterior*), aunque introduciendo secuencias de discurso referido en estilo directo, donde se actualiza la acción a un presente ficticio (*narración simultánea*), que permite la dramatización en el relato. Por tanto, las formas de pretérito pertenecen a lo que G. Genette denomina relato *extradiegético* y las formas de presente al relato *intradiegético* (es decir, como enunciación dentro de una enunciación). En el presente artículo analizaremos el discurso de Juan Ruiz, a través de la «Cántica de los clérigos de Talavera», partiendo de la base teórica aportada por la pragmática y por su aplicación a la teoría de la literatura, para configurar una visión lo más completa posible de los aspectos lingüísticos que conforman este episodio del LBA. Lo que aquí nos interesa es el estudio de la lengua objeto⁶ utilizada por el Arcipreste para componer su obra, así como las relaciones establecidas entre los agentes del discurso, la modalización, la polifonía textual, los actos de habla (ficticios) reproducidos, etc., siempre partiendo de los actantes de las enunciaciones que componen la macroestructura narrativa y, sobre todo, a la luz del significado de la composición.

El que la «Cántica...» se halle incompleta⁷ nos dificulta en buena medida la comprensión total del episodio, pues su significado primigenio puede desvirtuarse, evitando —además— el que podamos deducir si la conclusión del texto de Juan Ruiz y el de Walter Map se mantenían en la misma o diferente línea. Aun así, la incompleta «Cántica...» nos ofrece una cantidad suficiente de datos que nos permiten desarrollar esta aproximación pragmática al discurso de Juan Ruiz, perfectamente aplicable a otros segmentos de su obra, al ser un modelo exactamente característico del estilo del autor, y poseer todos los ingredientes que convierten al LBA en una de las obras más complejas de la historia de la literatura española.

LA «CÁNTICA DE LOS CLÉRIGOS DE TALAVERA»

La primera cuestión que plantea este episodio es su significado. No cabe duda de que la **ironía** es la base sobre la que Juan Ruiz construye su composición. Siguiendo a Graciela Reyes⁸ podemos establecer las relaciones entre los agentes del discurso en torno a este fenómeno no paradigmático, fundamentado en la ruptura de alguna de las reglas implícitas para expresar «algo diferente o algo más de lo que literalmente dice»; es decir, nos encontramos ante una *implicatura* (según la terminología de Grice) que nos proporciona un significado extra deducido en el contexto de comunicación. La ambigüedad del significado del episodio se produce, entonces, al encontrar un significado literal y otro encubierto —no verbal— que sería el verdadero. Este significado verdadero

⁶ Por lengua objeto entendemos aquella lengua susceptible de ser descrita mediante elementos (meta) lingüísticos; en John Lyons: *Semántica* (Barcelona: Teide, 1989), pp. 12-13.

⁷ Quizá por haberse perdido el/los folio(s) en que concluía, por tratarse el LBA de un arquetipo desencuadrado, según indica Alberto Blecuá en su edición crítica; A. Blecuá, pp. LXIII y ss.

⁸ Graciela Reyes: *Polifonía textual (La citación en el relato literario)* (Madrid: Gredos, 1984), pp. 153 y ss.

se basa en esa *implicatura* que presupone un acuerdo tácito entre los agentes del discurso. El texto irónico es una enunciación polifónica en la que el locutor pasa a ser también enunciador:

El locutor que lo es por tomar la palabra y establecerse como origen del texto, cesa inmediatamente, y en virtud de su misma palabra, se cita y se queda con el papel de enunciador. Si hay un proceso de inversión en la enunciación irónica, no es el de la inversión de significados, sino el de inversión de papeles.

(G. Reyes, 1984: p. 170)

Por tanto, la enunciación irónica supone una relación entre autor y lector (u oyente) implícitos, por lo que ha de comprender un conjunto de presuposiciones pragmáticas creadas en el contexto comunicativo (lo que veremos más adelante). En este significado ambiguo, marcado por la ironía, la narración se carga de significados más allá del previsto por el enunciador, o alcanza todos aquellos significados previstos por el locutor-enunciador (en este caso, el Arcipreste de Hita).

Los significados más sobresalientes de la «Cántica...» son dos⁹: Podemos considerar esta composición como un ataque a los clérigos amancebados, como una metáfora global del LBA, con una clara intención moral y como ataque al *loco amor* (S₁); o bien, considerar este episodio como un ataque a los moralistas que condenan el amancebamiento (S₂). En una primera interpretación S₁ es el significado literal y S₂ el significado encubierto (irónico). En este caso, el elocutor realizaría S₁ como enunciación y el alocutor deduciría contextualmente S₂ (el significado verdadero). En este supuesto, la «Cántica...» (y, por extensión, el LBA) nos ofrecería una estructura satírica y carnavalesca como verdadera finalidad. Por el contrario, si S₂ actúa como significante de S₁ (una estructura de sátira con un significado de tipo moral), la finalidad es didáctica, y el loco amor es atacado mediante arquetipos donde se nos muestran esos elementos connotativos como medio de atraer más fácilmente la atención del lector o del auditorio, y así lograr que su intención moral tenga un efecto más inmediato.

Ahora bien: teniendo en cuenta la advertencia del Arcipreste, tanto en el «Prólogo en prosa» como en la «Fábula de griegos y romanos» (estrofas 44 a 70), acerca de que todo signo —incluido su *Libro*— es ambiguo, cualquiera de los dos significados es válido. Si la obra literaria es polisémica por naturaleza, Juan Ruiz, consciente de esa polisemia, articula este episodio jugando con ella, mostrándonos dos significados superpuestos (ataque a los clérigos/defensa del amancebamiento) donde prevalece ante todo una intención burlesca. Por ello, el valor perlocutivo de la composición dependerá en gran medida del sentido que le otorgue el lector¹⁰.

⁹ Recojo aquí las interpretaciones que de este episodio han realizado J. Cejador —por una parte—, y F. Lecoy, C. Gariano y J. Corominas —por otra; en Kenneth R. Scholberg: *Sátira e invectiva en la España medieval* (Madrid: Gredos, 1971), p. 159.

¹⁰ El verdadero significado de la composición literaria viene a situarse en el lector, tal como se indica en los principios teóricos de la estética de la recepción; en Antonio García Berrio: *Teoría de la literatura* (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 183 y ss. Para una fundamentación teórica de la estética de la recepción, véase —por ejemplo— José Antonio Mayoral (ed.): *Estética de la recepción* (Madrid: Arco/Libros, 1987).

Para llevar a cabo esta intención burlesca, Juan Ruiz introduce en su narración elementos extraídos de la realidad, cuya función alcanza su sentido bajo la «ley de máximos semánticos»¹¹. Su relato se fundamenta en la llegada de unas cartas a Talavera. Para dotar a ese relato de la necesaria verosimilitud el Arcipreste convierte en actantes de la narración a personajes reales, tomados de su época: Si don Gil de Albornoz es quien envía las cartas (como Arzobispo de Toledo, cargo que desempeñó desde 1337 a 1350), el Arcipreste nos proporciona las figuras del deán, el tesorero, el chantre del cabildo y el de un canónigo (indicando el nombre de los dos últimos), que seguramente eran conocidos por el público al que iba dirigida la composición. Por otra parte, aparecen otros personajes que pudieron ser conocidos por el público. Como señala A. Blecua¹², parece ser que hubo una tal Orabuena Gutiérrez, de origen mozárabe, que vivió en la zona de Toledo entre los siglos XIII y XIV, y muy bien pudo ser convertida por Juan Ruiz en la manceba del deán de la composición (verso 1698a). Este empleo de la «ley de máximos semánticos», además, nos marca una de las presuposiciones básicas en que radica la composición y comprensión de este discurso narrativo. Esta macroestructura narrativa, creada para un auditorio concreto, aparece modalizada mediante una serie de actantes de la enunciación. Comenzaremos analizando la inserción de discursos referidos, tanto de discurso directo, como de discurso indirecto e indirecto libre. El segundo tipo de estos discursos referidos (minoritario en este episodio) consiste en el breve resumen que el narrador realiza de las cartas enviadas por el Arzobispo, introduciendo al final un enunciado en estilo indirecto libre:

*Cartas eran venidas que disén en esta manera:
que clérigo nin cassado de toda Talavera
que non touiese mançeba cassada nin soltera,
qual quier que la touiese descomulgado era.
(estrofa 1694)*

Si los versos 1694bc nos resumen el contenido de las cartas (lo que nos indica el punto de partida de la narración y nos explica la actitud de los personajes ante este imperativo, constituyéndose en el *tópico* del discurso¹³, siendo el *comento* los sucesivos discursos referidos en estilo directo), asumen asimismo un valor perlocutivo centrado en esta enunciación, realizado mediante expresiones referenciales que se integran en el valor perlocutivo de la macroestructura. Es decir, la macroestructura narrativa (cuyo elocutor es Juan Ruiz) posee una intencionalidad perlocutiva que se va a reflejar en su auditorio,

¹¹ La «ley de máximos semánticos» consiste en la inserción de referencias objetivas, tomadas de elementos no ficcionales, en el discurso ficticio; en A. García Berrio, pp. 351 y ss. El término fue acuñado por T. Albaladejo Mayordomo, en el libro *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (Alicante: Universidad de Alicante, 1986).

¹² A. Blecua, p. 445n (verso 1698a). A. Blecua sigue a Francisco J. Hernández (art. cit.) en su identificación de personajes del LBA con personas residentes en Toledo en la época de Juan Ruiz.

¹³ Las consideraciones acerca de tópico y comento vienen recogidas en Teun A Van Dijk: *Texto y contexto* (Madrid: Cátedra, 1980), pp. 178-194.

al tiempo que las enunciaciones de discursos directos (DD) (que reproducen el habla de los personajes, para dotar de verosimilitud al discurso narrativo¹⁴), a su vez, poseen otra cierta intencionalidad perlocutiva que se refleja en la macroestructura.

El estilo indirecto libre del verso 1694d alcanza un mayor grado de síntesis, siendo netamente polifónico, pues la «voz» del Arzobispo, a través de los enunciados de una carta —con esa referencia a la excomunión—, se confunde con la «voz» del locutor-enunciador que refiere dicho enunciado eliminando toda marca formal de discurso referido. Por otra parte, estos discursos indirectos aparecen como *co-texto* (que posee su propio índice de coordenadas y un carácter intertextual que dará forma a la macroestructura), pues su interpretación viene marcada por la reacción del arcipreste-mensajero ante su contenido; esta reacción anticipa el discurso de los clérigos amancebados:

*aqueste açipreste que traía el mandado,
bien creo que lo fizo más con midos que de grado
(versos 1691ab)*

*Sy pesa a vosotros, bien tanto pesa a mí...
(verso 1692b)*

De este modo, Juan Ruiz se vale de la *suspensión* para alcanzar su propósito: a lo largo de cuatro estrofas (1690 a 1693) nos habla de las cartas y de los sentimientos de profundo pesar que éstas provocan en el mensajero (a veces, mediante el estilo indirecto, como en el verso 1691b, enunciado también marcado por la ironía, y que concede cierto cariz autodiegético a la narración), dejando hasta la estrofa 1694 la explicitación del contenido de las misivas, para pasar después a los DD de los personajes.

Estos actos ilocutivos reproducidos poseen todos ellos una misma referencia y una misma predicación, teniendo en conjunto el mismo significado, por lo que, siguiendo a Searle¹⁵, podemos establecer que nos encontramos ante la expresión de una misma proposición. Esta proposición repetida anafóricamente nos marca tanto el *tema*¹⁶ (cuyo *rema* serían las variaciones individualizadas que aparecen en los sucesivos DD) como la connotación satírico-burlesca del episodio. Además, esta proposición asumida, como suma de enunciaciones —con la misma referencia, predicación y significado—, obtendría su unidad formal mediante las estructuras paralelas (sintácticas y semánticas) que remarcan aún más el valor anafórico de los DD. En el nivel del enunciado, estas estructuras

¹⁴ A. García Berrio, pp. 349-350. Desde el punto de vista de la fenomenología husserliana, Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria* (Barcelona: Ariel, 1983), pp. 62 y ss., donde —además— se plantean las bases para una posible modalización del discurso narrativo a partir de las frases miméticas, adscritas al narrador fundamental, y los restantes discursos miméticos pertenecientes a las figuras (personajes).

¹⁵ John R. Searle: *Actos de habla* (Madrid: Cátedra, 1990), p. 38.

¹⁶ Entendemos *tema* como el asunto anunciado por el hablante, acerca del que dice algo; *rema* es la expresión que contiene la información que el hablante desea comunicar; en J. Lyons, pp. 443-453. También en Gillian Brown y George Yule: *Análisis del discurso* (Madrid: Visor, 1993), pp. 159-167. Se ha convenido en establecer un paralelismo entre tópicos y temas (por lo que también queda establecido entre comentario y rema), a pesar de que existen algunas diferencias de aplicación entre estos dos conceptos.

paralelas aparecen complementadas por estructuras bilaterales (bimembres y especulares) y por un conjunto de elementos referenciales recurrentes.

Así pues, en esa macroestructura narrativa (entendida como *contexto reproductor*), el locutor-enunciador inserta esos actos de habla ficticios (lo que entroncaría con la *sermocinatio* retórica), realizados tanto por el arcipreste-mensajero como por algunos miembros del cabildo, actuando todos ellos como **señales demarcativas del discurso**, junto a la parataxis que media entre la macroestructura del texto y la enunciación de los discursos referidos. Los DD y su contexto reproductor vienen marcados por dos rasgos fundamentales: En primer lugar, por el *marco* de la enunciación (su *contexto real*, en el que las expresiones del discurso obtienen su validez y sentido¹⁷): «Allá en Talavera, en las calendas de abril...» (verso 1690a), que nos da cuenta de un ambiente primaveral como escenario propicio para el loco amor —según la tópica de la lírica amorosa medieval—, pero que además es utilizado por el Arcipreste para mantener una sucesividad temporal, siguiendo el ciclo litúrgico de la Iglesia¹⁸. En este caso, hallamos una doble presuposición: la primera de ellas queda establecida con el auditorio «popular», pues la lírica popular —de transmisión oral— es profusa en este tipo de ambientación (relacionada con el *locus amoenus* procedente de la inventio retórica y sus atributos *ubi* y *quando*), y con el auditorio «escolar»; y la segunda de estas presuposiciones queda establecida sólo con el auditorio «escolar», que tendría ocasión de conocer el LBA de manera menos fragmentaria y podría seguir el hilo temporal del discurso.

En segundo lugar, hallamos un nuevo conjunto de presuposiciones, derivadas de la intertextualidad que caracteriza los DD, así como de los referentes históricos (verdaderos y falsos) y de la reproducción de estructuras extraídas de la épica y de la tópica del contenido. Esta intertextualidad, centrada en los enunciados, vendría inserta en una intertextualidad adscrita a la macroestructura narrativa, al adaptar Juan Ruiz los textos de Walter Map recogidos bajo el título de *Consultatio Sacerdotum*, aunque introduciendo tal cantidad de variantes, que el texto del Arcipreste sólo mantiene un paralelismo pleno con el del goliardo inglés en un reducido número de enunciados¹⁹. Como acabamos de considerar, Juan Ruiz imbrica en su discurso (a través de los DD) elementos tomados de varios **entornos referenciales**²⁰ para generar una macroestructura narrativa en la que los actantes intertextuales se combinan y entrecruzan, lo que incide asimismo en la fina-

¹⁷ T. A. Van Dijk, pp. 273-278.

¹⁸ A. Blecua, pp. XIV-XVII y XXII.

¹⁹ Estos paralelismos aparecen reflejados en: R. Menéndez Pidal, p. 145; Juan Ruiz: *Libro de Buen Amor*, ed. Joan Corominas (Madrid: Gredos, 1973), pp. 624n (conjunto del episodio) y 626n (versos 1700cd); G. B. Gybbon-Monypenny, pp. 463n (estrofa 1698), 464n (versos 1700d y 1701cd) y 465n (versos 1705b y 1707cd); J. Joset, pp. 714n (conjunto del episodio), 718n (versos 1700cd y 1701cd) y 720n (versos 1704ab, 1705b y 1707cd); A. Blecua, p. 446n (versos 1700cd).

²⁰ Podríamos aplicar aquí los principios teóricos elaborados por Mijail Bajtín acerca de la novela contemporánea y su carácter netamente polifónico, siendo uno de sus rasgos la heterogeneidad discursiva, que consiste en «imbricar voces y mundos diversos en el espacio de la novela e incluso en el encuentro de géneros distintos» (Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: Sistema e historia* (Madrid: Cátedra, 1992), p. 192. Esta heterogeneidad discursiva posee su correlato en la heteroglosia social como reflejo ideológico del entramado diacrítico [Mijail Bajtín: *The dialogic imagination* (Austin: University of Texas

lidad burlesca del episodio. En primer lugar, hallamos un entorno referencial perteneciente a la épica, con la inclusión como cita de una fórmula recurrente en este género, como es el enunciado pleonástico que introduce el DD en la estrofa 1693:

llorando de sus ojos, *comenzó esta razón*
(verso 1693a)

O ese otro enunciado formulario, contenido en el verso 1691b:

bien creo que lo fizo más con midos que de grado

Esta asimilación del modelo formulario de la épica en el LBA nos da cuenta, por una parte, del carácter paródico (*parodia temática*) del episodio, que nos mostraría la llegada de unas cartas (aceptadas como propuesta de un «reto») y el «levantamiento» de unos clérigos amancebados contra su Arzobispo; por otra, nos indica la intención del Arcipreste de crear un discurso juglaresco, empleando para ello las marcas formales más características de este tipo de discurso, a las que hay que unir otra marca formal, como es el empleo del vocativo (versos 1696c y 1701c), dirigido tanto a los clérigos reunidos en el cabildo como al auditorio, como acto referencial con una intención focalizadora. Este discurso juglaresco se encuentra imbricado a su vez en una macroestructura donde se refleja un entorno referencial propio de la lírica amorosa medieval. En el contexto de las reglas implícitas o explícitas de este tipo de discurso lírico, Juan Ruíz nos sitúa en un ambiente primaveral, en el que unos (supuestos) enamorados defienden su derecho a mantenerse junto a la mujer (supuestamente) amada. Dentro de este discurso de tema amoroso, el Arcipreste introduce sendos ejemplos tomados del *roman courtois* (Blancaflor y Flores, y Tristán), puestos en boca del tesorero del cabildo:

Ca nunca fue tan leal Blanca-flor a Frores
nin es agora Tristán con todos sus amores
(versos 1703ab)

Este tipo de entorno referencial conduce a caracterizar la macroestructura como enunciación irónica (los amores idealizados de estos personajes, frente a las relaciones de los clérigos con sus respectivas mancebas), lo que se une a esa inserción del formulismo

Press, 1981), p. 292; recogido por G. Reyes, p. 128]. Por tanto, a cada tipo de discurso le corresponderá una ideología que le es inherente. De esta manera, el discurso polifónico de la narración daría cuenta de una diversidad de puntos de vista acerca del mundo, llevando los lenguajes empleados a una estilización: «... Toda estilización auténtica significa una representación artística del estilo lingüístico ajeno, es la imagen artística de un lenguaje ajeno. En ella están presentes, obligatoriamente, las dos conciencias lingüísticas individualizadas: la que representa (la conciencia lingüística del estilista) y la representada, la que se está estilizando» [Mijail Bajtin: *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991), p. 178]. Para una visión crítica de la teoría de M. Bajtin y su posible (o imposible) aplicación a un texto medieval: José Luis Girón Alconchel: *Las formas de discurso referido en el «Cantar de Mio Cid»* (Madrid: R.A.E., 1989), pp. 39 y ss.

épico y a la aparición (versos 1692cd) de un tópico (del contenido) íntimamente ligado a la lírica amorosa medieval, «el mundo al revés»:

*«...¡ay, viejo mezquino! ¿en qué envegeçt?
en ver lo que veo E en ver lo que vi...»*

Estos tópicos y otros entornos referenciales, formando parte todos ellos de las enunciaciones de los DD, tienen su correlato en un entorno referencial situado en el contexto reproductor, en el momento en que el discurso del narrador muestra uno de sus rasgos como discurso retórico. Se trata del tópico de la conclusión que podemos encontrar en el verso 1709a:

Pero non alonguemos atanto las razones

Este enunciado debía introducir el final de la «Cántica...», perdido en el manuscrito S, que seguramente se desarrollaba de manera rápida y quizá de forma sorpresiva, pues éste es uno de los estilemas —referido a la conclusión de los episodios— de Juan Ruiz.

Por tanto, a través de la intertextualidad podemos establecer un rasgo de unidad macrotextual (unidad compositiva, producto de la unidad formal). Esta unidad macrotextual, cuya consecuencia es la textura del episodio, aparece establecida por otros rasgos, extratextuales e intratextuales.

Los rasgos extratextuales se basan en la presuposición establecida entre el elocutor de la macroestructura narrativa y el alocutor, respecto a tres referentes históricos: En primer lugar, el marco de la enunciación sitúa la acción en Talavera; en segundo lugar, el *deán* afirma:

*diz: «amigos, yo querría que toda esta cuadrilla
apellásemos del papa antel Rey de Castilla...»
(versos 1696cd)*

Y, en tercero, el *tesorero* plantea la posibilidad de huir a Oropesa:

*pero dexaré Talauera e yr m' é a Oropesa
(verso 1702c)*

¿Por qué Talavera y sus clérigos, y no los de otras ciudades y pueblos? Julián L. Bueno²¹ nos proporciona una respuesta bastante concluyente: «Existen pruebas históricas de la inmovilidad de los clérigos de Talavera, así como de la composición del cabildo y de sus dignidades eclesiásticas», para explicar a continuación dos hechos históricos: «A partir del siglo XI los sacerdotes que tenían dinero podían comprarse el derecho a tener manceba» (lo que explicaría la aparición del tópico de «el mundo al revés»); y, en relación al verso 1702c

²¹ Julián L. Bueno: *La sotana de Juan Ruiz: Elementos eclesiásticos en el Libro de Buen Amor* (S. Carolina: Spanish Publications Company, 1983), pp. 77 y ss.

indica que «...en tiempos de Juan Ruiz, Talavera se hallaba bajo la jurisdicción de Don Gil, mientras que Oropesa —a menos de treinta kilómetros— pertenecía a la diócesis de Ávila y archidiócesis de Compostela». También es cierto que don Gil de Albornoz promulgó una constitución sinodal el 16 de abril de 1342, en la que ordenaba a los clérigos deshacerse de sus mancebas, prohibiéndoseles a éstas que entraran en lugares sagrados²².

El referente histórico contenido en los versos 1696cd es también evidente: los clérigos talaveranos buscan el apoyo del Rey (Alfonso XI, al realizarse la enunciación en tiempo presente), puesto que el monarca castellano estaba amancebado con doña Leonor de Guzmán. Esta situación era sobradamente conocida por el pueblo, ya que esta relación había provocado una guerra civil y, además, doña Leonor desempeñaba un importante papel en la política del Reino de Castilla²³.

A estas presuposiciones se unen dos referentes históricos falsos: por una parte, la pena de excomunión para los clérigos amancebados no entró en vigor hasta unos años después de 1343; por otra, en la «Cántica...» se incluye a un arcipreste entre los miembros del cabildo de Talavera, lo que no sucedió hasta bien mediado el siglo XIV.

No obstante, como podemos comprobar, Juan Ruiz aporta datos históricos sobradamente conocidos en su época. La excomunión (tomada de la *Consultatio Sacerdotum*, pues esta pena —promulgada por Gregorio VII en el Concilio de Roma [año 1075]— entró en vigor en Inglaterra en el siglo XII) da paso a la dramatización en el relato; mientras que la inclusión de un arcipreste en el cabildo de Talavera es un medio para dotar de verosimilitud a la narración y poder reproducir los DD de los personajes. En ambos casos, la inclusión de estas referencias (falsas en el contexto histórico, pero verdaderas en el contexto narrativo) obtiene su sentido desde la perspectiva de la «ley de máximos semánticos», pues lo inverosímil, lo ficticio, adquiere su valor al unirse a hechos extraídos de una realidad conocida por el alocutor. La dramatización del discurso consta de un primer componente (la sucesión de DD) que nos proporciona el **indicio interno de reproducción** (rasgo intratextual) en forma dialógica, en un *proceso de objetivación*²⁴ de las enunciaciones. Estos DD actualizan la acción narrada, pues las

²² G. B. Gybbbon-Monypenny, pp. 11-12; A. Blecua, p. 444n (estrofa 1694).

²³ Esta guerra civil enfrentó en 1336 a Alfonso XI con don Juan Manuel, el rey de Aragón (Pedro IV el Ceremonioso) y el rey de Portugal (Alfonso IV), por haber relegado el rey castellano a su esposa legítima (doña María), hija del rey de Portugal, en favor de doña Leonor de Guzmán. Don Juan Manuel, instigador de esta guerra, quería tomarse la revancha por la derrota sufrida en 1329, cuando —tras desnaturalizarse del monarca (1327)— le declaró la guerra, por cuanto Alfonso XI había rechazado como esposa a su «prometida» doña Constanza (hija de don Juan Manuel), para casarse con la princesa de Portugal. Ambas guerras civiles terminaron con una aplastante victoria del monarca castellano; en Aurelio Pretel Marín: *Don Juan Manuel, señor de la llanura* (Albacete: I.E.A., 1982), pp. 77 y ss. Acerca del papel de doña Leonor de Guzmán en la política de Alfonso XI, véase Salvador de Moxó: «La sociedad política castellana en la época de Alfonso XI», en *Cuadernos de Historia (Hispania)*, 6 (1975), pp. 187-326; p. 261.

²⁴ El narrador deja a un lado la suposición de la narración subjetiva para intentar mostrar de manera objetiva el discurso de los personajes. Este proceso de objetivación de la narración, producto del mimetismo discursivo en que recae en gran medida la verosimilitud del relato, se fundamenta en la teoría elaborada por P. Charaudeau al analizar el punto de vista del narrador y los procesos de objetivación y subjetivación en la narración; en Patrick Charaudeau: *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique* (París, Hachette, 1983), pp. 115-159.

formas verbales del *contexto reproductor* aparecen en pretérito, mientras que los *verba dicendi* se desdoblan en pretérito y presente («dixo»-«diz»). Pero en esta virtual estructura dialógica no existe respuesta del interlocutor, lo que constituye uno de los rasgos inherentes de ambos mesteres medievales²⁵. Se trata, pues, de una sucesión de monólogos en donde los *rasgos distintivos* (y los rasgos de oralidad) crean esa virtual estructura dialógica, en la que el emisor está presente y es activo, mientras que el receptor — también presente — es pasivo y no actuante. Esta modalidad referida a los agentes del discurso es idéntica tanto en el nivel de la macroestructura narrativa (elocutor = narrador y alocutor = auditorio), como intratextualmente, quedando establecida entre el elocutor (=miembro del cabildo que realiza la enunciación) y el alocutor (=restantes miembros del cabildo).

Los **rasgos distintivos** de este discurso pseudo-dialógico son, aparte de las modalidades de discurso referido, las formas personales, las formas deícticas, las formas temporales del verbo y la entonación.

Las formas personales nos muestran el habla de los personajes y sus variedades diastráticas. Los pronombres átonos se centran en el uso de «yo» de manera anafórica, modalizando el discurso, es decir, relacionando la enunciación con el elocutor y focalizando la figura de éste:

diz: «amigos, yo querría...»
«¿que yo dexe a Ora-buena, la que cobré antaño?
en dexar yo a ella resçibiera yo grand dapño...»
(Deán, versos 1696c y 1698ab)

diz: «amigos, si este Son ha de ser verdadero,
si malo lo esperades, yo peor lo espero...»
«¿Si yo touiese al arçobispo en otro tal angosto,
yo le daría tal buelta que nunca viesse al agosto!»
(Tesorero, versos 1701cd y 1704cd)

«...por ende yo apello en este escripto...»
«...que sy yo tengo o toue en casa vna servienta...»
(Chantre, versos 1705d y 1706a)

Pero es sin duda en el sistema de tratamientos (considerado como repertorio socio-lingüístico) donde los pronombres actúan como indicios fundamentales para caracterizar diastráticamente el habla de los personajes²⁶. El empleo de «vos» como forma de pronombre singular reverente, elegido por el chantre para dirigirse al canónigo don Gonzalo («...E a las malas vos tornad./ Don Gonzalo canónigo...», versos 1707d-1708a) nos da cuenta de las relaciones entre estos personajes. Como señala Rafael

²⁵ Aunque este hecho posee su excepción en algunas obras. Así, en el *Libro de Apolonio* (estrofas 192-193) y en el *Libro de Alexandre* (estrofas 36-85) existen algunos atisbos de estructura dialógica, si bien la sucesión de monólogos sigue siendo predominante.

²⁶ José Luis Girón Alconchel: «Caracterización lingüística de los personajes y polifonía textual en el *Libro de Buen Amor*», en *Epos*, 2 (1986), pp. 115-123; p. 121.

Lapesa²⁷, en el siglo XIV el pronombre «vos» penetró en los ambientes burgueses, mientras que el pronombre «tú» se utilizaba en la «conversación con inferiores o iguales de gran confianza». Ello nos indica una diferencia jerárquica en el seno de la Iglesia entre el *chantre* y el *canónigo*, además de una diferencia en materia amorosa (la relación estable frente a la constituida con prostitutas, según da a entender el verso 1707d).

En los pronombres plurales, «nos» es la única forma de primera persona que aparece en el texto (verso 1705b), como forma arcaizante quizá debida a la rima. En la segunda persona alternan «vosotros» y «vos». El primero de estos pronombres, utilizado por el arcipreste-mensajero y por el tesorero («Sy pesa a vosotros, bien tanto pesa a mí» y «E del mal de vosotros...», versos 1692c y 1702a, respectivamente), es la forma que en el siglo XIV se generalizó como pronombre plural de segunda persona (para evitar la ambigüedad con el «vos» singular), aunque consideramos que su concurrencia está motivada por ese valor enfático que «vosotros» poseía desde su aparición (hacia 1251); así parece deducirse del contexto de los enunciados que acabamos de considerar. El pronombre plural «vos» desempeña en ocasiones en este texto una doble función deíctica. Veamos la estrofa 1705:

*fabló en post aqueste el chantre Sancho Muñoz,
diz: «aqueste arçobispo non sé qué se ha con nos,
él quiere acalañamos lo que perdonó Dios,
por ende yo apello en este escripto, abivad vos²⁸...»*

Por una parte, ese «vos» se refiere a los demás clérigos, pero, a la vez, parece dirigirse al auditorio en una advertencia. Otras formas deícticas, por su parte, se insertan en el episodio o bien para fijar el marco de la enunciación («Allá en Talavera...», verso 1690a), o bien como medio de aproximación de un elemento al lector o al auditorio, para focalizar su atención en él. En este sentido, hemos de señalar la concurrencia del pronombre y adjetivo demostrativo enfático («aqueste», «aquesta», «aquestos»), siempre empleado para destacar el elemento nominal al que representa o al que determina. Véase el valor contextual de «aqueste» y «este» determinando a un mismo sustantivo:

*aqueste açipreste que traía el mandado
(verso 1691a)*

*fabló este açipreste E dixo bien ansy
(verso 1692a)*

²⁷ Citado por J. L. Girón Alconchel, «Caracterización lingüística...», p. 122. Las consideraciones de Rafael Lapesa están contenidas en «Personas gramaticales y tratamientos en español», en *Revista de la Universidad de Madrid*, 74 (1970), pp. 141-167.

²⁸ A. Blecua considera incorrecta esta lectura. Para él, la forma correcta es «por ende yo apello en este escripto a biva voz», siguiendo una fórmula jurídica, A. Blecua, p. 448.

El valor enfático (y deíctico) del demostrativo «aqueste» alcanza todo su sentido a la hora de destacar aquellos elementos clave (en su primera aparición) tanto en el contexto reproductor como en las sucesivas enunciaciones de DD, como término marcado, pues introduce ese componente enfático (rasgo distintivo) que no poseen las formas simples del paradigma («este», «ese», etc.). En cuanto a las formas temporales del verbo, ya indicamos que las formas de pretérito se corresponden con el contexto reproductor (*narración ulterior*), mientras que las formas de presente pertenecen a los DD, actualizando la acción para crear en el auditorio la sensación de una *narración simultánea*; en estos DD también podemos encontrar algunos futuros (v. gr. en el verso 1702d), con cierto valor potencial. El discurso indirecto y el indirecto libre (estrofa 1694) aparecen modalizados mediante el pretérito imperfecto de subjuntivo, que restringe el contenido del mensaje (creando un subconjunto de individuos a los que va destinado), y llevándolo hacia una *subjetivación*, al modificar los tiempos verbales de las cartas del Arzobispo.

---El último de los *rasgos distintivos* que analizaremos es la entonación: La mayor parte de los actos ilocutivos aparecen en forma enunciativa, sobre todo en el contexto reproductor. Sin embargo, en las enunciaciones de DD se incluyen enunciados exclamativos, exhortativos e interrogativos, que suponen una variación tonal. Los primeros de estos enunciados están regidos por la *función emotiva* (como en los versos 1692cd, 1693cd, 1700d, 1702b, 1703d 1706d) o por la *función apelativa* (verso 1708a), o por ambas, como en esa interjección contenida en el verso 1708d («¡para la mi corona!»). Unidos a este tipo de proposiciones por algunos rasgos, hallamos enunciados exhortativos, con verbo en imperativo y sin otras marcas distintivas externas (pero sí semánticas y supra-segmentales), como en los versos 1705d (si no aceptamos la corrección de A. Blecua) y 1707d.

Todos estos enunciados exclamativos y exhortativos se unen a los enunciados interrogativos directos (verso 1698a) e indirectos (verso 1692c), que poseen su propio índice tonal. Todos estos tipos de entonación nos conducen a una cuestión de oralidad, introducida en el discurso de cada personaje, como fórmula esencial de dramatización. El elocutor varía su tono atendiendo al énfasis que desea aportar a unos enunciados muy concretos, cuyo contenido focaliza. En ocasiones, el enunciado marcado por ese énfasis ilocutivo se ve complementado por referencias gestuales, en cierta relación con la *actio retórica*:

«...¡esto por que non mienta!»
(verso 1706d)

Esta aseveración debe acompañarse de un elemento gestual: la señal de la cruz, para reafirmar el juramento. Otras marcas gestuales son: el «llanto» del arcipreste-mensajero al referir el contenido de las cartas (versos 1693ad) y del deán (verso 1700c), o, al tomar la palabra, la indicación de que el personaje se ha puesto en pie (verso 1690b). Todo ello deviene en esa dramatización del episodio, como indicaciones explícitas para la representación por parte del juglar. A estas indicaciones hemos de unir los rasgos de

oralidad que hallamos a lo largo del episodio, entre los que destacamos la aparición de lenguaje paremiológico en los versos 1704ab:

*Por que suelen dezir que el can con grand angosto
E con ravia de la muerte a su dueño traua el rostro*²⁹

Este lenguaje paremiológico nos ofrece un rasgo del habla popular, al permitir sintetizar en una sola secuencia la posible formulación de una sucesión de enunciados en esta estructura «cliché», actuando en este caso como *expresión referencial* del estado de ánimo del tesorero.

Todos estos elementos de dramatización (tanto los gestuales como los rasgos de oralidad) se superponen en la macroestructura narrativa en el contexto de reproducción y en los discursos referidos, por lo que la modalización ha de establecerse mediante actantes morfosintácticos que nos permitan distinguir las distintas «voces» en este discurso polifónico. En este sentido, la secuencia **artículo+posesivo** actúa como elemento fundamental en dicha modalización. Esta secuencia, según explica Rafael Lapesa³⁰, «reproduce palabras del personaje, no del narrador, como expresión de ‘emoción’, ‘reverencia’ o ‘halago’». En efecto, el narrador articula su discurso disponiendo la posesión sólo con el adjetivo posesivo:

*llorando de sus ojos, començó esta razón
(verso 1693a)*

*es este que va de sus alfajas prendiendo
(verso 1708b)*

Aunque también aparece en el discurso de los personajes esta forma de expresar la posesión:

*«que maguer que somos clérigos, Somos sus naturales...»
(Deán, verso 1697a)*

*«E con ravia de la muerte a su dueño traua el rostro...»
(Tesorero, verso 1704b)*

En ambos casos, la posesión se encuentra en tercera persona, lo que refiere a un ‘él’ elíptico (el Rey de Castilla, el can), por lo que el personaje no es el poseedor. El primer enunciado no expresa una posesión individualizada, sino colectiva, mientras que el segundo de los enunciados se halla inserto en una secuencia paremiológica de uso popular, por lo que no nos hallamos ante el habla individualizada (ficticia) de un personaje.

²⁹ Recogido por Eleanor S. O’Kane: *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*.

³⁰ Citado por J. L. Girón Alconchel. «Caracterización lingüística...», p. 118. El artículo de Rafael Lapesa es «Sobre el artículo ante posesivo en castellano antiguo», en *Sprache und Geschichte Festschrift für Harri Meier* (Munich: 1971), pp. 227-296.

En resumen, ninguno de estos dos casos es excepción a la regla que indica que la posesión expresada por el narrador se realiza sólo mediante el posesivo.

La expresión de la emoción enunciada por un personaje sí se formula mediante la secuencia artículo+posesivo. Así, en el discurso del deán hallamos:

«...E avn, ¡para la mi corona! anoche fue al baño».
 «Ante Renunciaría toda la mi prebenda
 E desí la dignidad E toda la mi Renta,
 que la mi Ora-buena, tal escátima prenda...»
 (versos 1699abc)

Por tanto, podemos establecer la modalización del discurso narrativo de Juan Ruiz a través de esta estructura morfosintáctica, que responde, además, a una funcionalidad de los enunciados sujetos a unas connotaciones emotivas y/o referenciales.

CONCLUSIONES

La intención del Arcipreste de Hita al escribir su *Libro de Buen Amor* podría ser la de crear un discurso donde se den cita algunos de los elementos más llamativos de varios **entornos referenciales**, para dar forma a una obra donde aparentemente se está planteando un discurso doctrinal, más propio de las *artes praedicandi* que de cualquier tipo de *discurso epidíctico* (siempre dentro de las *artes poetriae*). No obstante, a lo largo de los diferentes episodios que conforman la obra, la ambigüedad se va adueñando de la elocución hasta generar un doble significado. Si los sermones sobre los pecados (estrofas 217 a 320), el modo de combatirlos (estrofas 1579 a 1605) y, sobre todo, acerca del Sacramento de la penitencia durante la Cuaresma (estrofas 1128 a 1161) nos aproximan a esas *artes praedicandi*, el desarrollo posterior de la mayor parte de los episodios nos sitúa en un entorno referencial más próximo a la lírica amorosa, aunque siempre con esas connotaciones satíricas inherentes al LBA. Este hecho aparece ya calculado sobradamente por el autor en el «Prólogo en prosa», en el que, tras plantear las bases de una intención doctrinal, indica:

...en pero por que es vmanal cosa el pecar, si algunos, lo que no les conssejo, quisieren vsar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.

¿Nos está expresando Juan Ruiz el riesgo que corre al disponer su discurso doctrinal a través de la sátira y de ese entorno referencial de la poesía amorosa, o, por el contrario, está dando paso a esa doble interpretación de su *Libro*? Aquí se encuentra el problema fundamental del LBA, pues la ironía podría influir en uno u otro sentido. Sin embargo, siguiendo a Alberto Blecua³¹, podemos considerar la posibilidad de que Juan

³¹ A. Blecua, pp. XL y ss.

Ruiz dispone un discurso doctrinal desde la enseñanza *ex contrario*³², lo que vendría a explicar el que esos episodios donde se ejercita el *loco amor* se encuentren rodeados de otros pasajes donde lo doctrinal, fundamentado en *Dios e la fe catholica* («Prólogo en prosa»), gana terreno; aunque el sentido de la obra queda abierto (en virtud de su ambigüedad) a la libre interpretación por parte del lector o del auditorio.

Los entornos referenciales tomados de fuentes diversas actúan como un artificio instrumental que permite articular el discurso siguiendo quizá el estilo de los escolásticos, aunque también cabe la posibilidad de que el Arcipreste siguiera las bases teóricas que debían conocer los predicadores medievales, a saber:

1. *Las escrituras mismas (con sus glosas), que suministraban tanto la proposición como su prueba apodéctica.*
2. *Colecciones de exempla y otros datos sobre el hombre, los animales y el mundo.*
3. *Concordancias, listas alfabéticas, cuadros de tópicos y otras ayudas bibliográficas para buscar materiales.*
4. *Colecciones de sermones, con esquemas de cómo debían componerse y sermones ya hechos, para determinadas circunstancias.*
5. *El ars misma, que correspondía al tipo de tratados retóricos preceptivos que escribieron Aristóteles o Cicerón*³³.

A estos esquemas de la preceptiva retórica el Arcipreste añade elementos extraídos de géneros literarios que gozaron de una gran popularidad durante la Edad Media: la épica, la literatura de los goliardos, la poesía amorosa, etc. A ellos, une actantes del habla popular (fonéticos, morfológicos, sintácticos, léxicos y *fraseológicos*-lenguaje paremiológico, por ejemplo), junto a composiciones de honda raigambre popular, como los *cantares cazarros* (en el LBA, podemos encontrar el dedicado a la Panadera Cruz, estrofas 115 a 122).

Este tipo de **modalización** del discurso, atendiendo a los diferentes registros con que se emiten las sucesivas enunciaciones, nos da cuenta de algunos rasgos sociolingüísticos del castellano medieval, a pesar de que el rasgo más relevante nos lo proporciona el repertorio de las fórmulas de tratamiento. Dentro de este contexto lingüístico, la modalización entre el habla de los personajes y el habla del narrador nos vendrá dada, por una parte, por los tiempos verbales empleados en las enunciaciones en DD y en el contexto reproductor, lo que supone un doble proceso de *objetivación/subjetivación* en la narración; y, por otra, por la aparición de la secuencia artículo+posesivo en las enunciaciones en DD. Esta sucesión de DD deviene en la dramatización del relato, a la que se acom-

³² En apoyo a esta apreciación de A. Blecua hallamos la retórica literaria clásica, que acoge en el subgénero de la poesía didáctica aquellas composiciones que censuran costumbres o comportamientos reprobables ridiculizando los actos y a las personas que los realizan. Así, por ejemplo, José Coll y Vehí cita a autores que han empleado este artificio, partiendo de Horacio y Juvenal, pasando por Juan Ruiz y los grandes escritores del Siglo de Oro, para desembocar en el siglo XIX; José Coll y Vehí: *Elementos de literatura* (Madrid: Rivadeneyra, 1857), pp. 308 y ss.

³³ James J. Murphy: *La Retórica en la Edad Media* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), pp. 349-350.

pañía con referencias gestuales (entroncando, así, con la *actio* retórica), lo que marca la posible representación por parte de juglares.

Para generar la macroestructura narrativa, modalizada por estos actantes que acabamos de considerar, el **indicio externo de reproducción** se sitúa en esa estructura donde se combinan secuencias de narración con secuencias dialógicas en las que el elocutor está presente y es activo, mientras que el alocutor está presente pero es pasivo y no actuante; este mismo rasgo caracteriza la macroestructura narrativa en relación con el público a la que va dirigida.

Los **rasgos distintivos** del discurso nos permiten focalizar aquellos aspectos que el narrador (a veces por boca de un personaje) desea destacar, empleando para ello tanto el pronombre personal ('yo', 'nos', 'vosotros', etc.) como los demostrativos enfáticos, ambos con una función deíctica inherente, que también poseen las restantes formas demostrativas y el adverbio ('allá', en el episodio que hemos tomado como arquetipo) que sitúa el marco de la enunciación (el contexto real de la macroestructura narrativa).

Esta «puesta en escena» supone una serie de **presuposiciones** establecidas con el alocutor, que también deben quedar fijadas por la inserción por parte del elocutor de referencias históricas tomadas de la realidad (Talavera y sus clérigos, el derecho a tener manceba, Alfonso XI y doña Leonor de Guzmán, don Gil de Albornoz, etc.). A estos referentes históricos reales, Juan Ruiz asocia otros ficticios que adquieren su verosimilitud al unirse a los anteriores, por lo que la «ley de máximos semánticos» se convierte en uno de los instrumentos fundamentales del autor para crear la necesaria sensación de «realidad» que otorgue valor a su narración y le permita llevar a cabo la finalidad propuesta. A ello hemos de añadir el que se emitan sucesivos actos de habla (ficticios) reproduciendo rasgos del habla real de los estamentos del siglo xiv.

Todo ello aparece inscrito en un contexto paródico y satírico, donde los elementos intertextuales generan una obra polifónica con una complejidad calculada por el autor, quizá como un reto dirigido a sus contemporáneos (a su auditorio culto), y como medio de aproximar al pueblo unas cuestiones doctrinales que de otro modo sería difícil hacerle comprender y aceptar; o bien como *ars amandi* que toma puntos de referencia en obras anteriores. En definitiva, el aspecto pragmatolingüístico del LBA merece una atención muy especial, por cuanto esta obra nos puede proporcionar datos suficientes para conocer la lengua hablada en Castilla, y su realización individual, en el siglo xiv, así como la articulación del discurso y los principios teóricos (implícitos) que han permitido generar una narración donde los actantes de la práctica totalidad de los entornos referenciales de la literatura medieval se unen y entrecruzan, superponiéndose y dando forma a este discurso sobre el *buen amor* y el *loco amor*.