

Enunciación y estilo épico en el Libro de Buen Amor: Algunos aspectos de la polifonía textual

JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL

1. Introducción

1.1. En otro artículo¹ he desarrollado la siguiente tesis: los rasgos del estilo épicojuglaresco funcionan en el texto del LBA como «palabra representada» en el discurso; son elementos de un complejo «aparato formal de la enunciación», manifestaciones de la «polifonía textual». En suma, el rasgo épico es una *cita* en el LBA². Y, como tal, señala una relación de intertextualidad. He estudiado en ese mismo trabajo las formas épicas acumuladas en la «Pelea de Carnal y Cuaresma» y, en menor número, en otros pasajes de la obra. En todos estos casos el estilo épico se convierte en *marca* de una relación de intertextualidad: de la parodia épica en la «Pelea» y del cambio de discurso del narrador (de un discurso narrativo a otro didáctico, por ejemplo) en los otros contextos. Pero, como señalaba allí, estas partes del libro no son las únicas que contienen rasgos épicos. Esta variedad estilística se da también —aunque menos concentrada— en las construcciones de discurso directo (DD) y en las de discurso indirecto (DI) e indirecto libre (DIL); y, aún más difusa, en secuencias narrativas, didácticas y líricas a lo largo de todo el texto.

1. «Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el "Libro de Buen Amor"», en *Epos*. I (1984), pp. 35-70.

2. Para esta cuestión, además de la bibliografía citada en el art. de la n. anterior, cfr. José Luis Rivarola y Susana Reisz de Rivarola: «Semiótica del discurso referido», en *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid: Castalia, 1984), pp. 151-174, y Graciela Reyes: *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (Madrid: Gredos, 1984).

1.2. Me propongo ahora estudiar la función discursiva de las formas épicas en estos contextos. El estilo épico es, aquí también, cita; por tanto, remite a una relación de intertextualidad. Ahora bien, esta relación se señala de un modo más ambiguo: los rasgos épicos funcionan como *indicios* de intertextualidad —y no como *marcas*— en el discurso reproducido de los personajes y en el discurso del narrador o de los narradores. La ambigüedad subraya la cualidad de elemento polifónico que asignamos al estilo épico: polifonía textual y ambigüedad son caras de una misma moneda. Como indicio del discurso reproducido, el rasgo épico es una cita dentro de otra cita; como indicio del discurso del narrador, el rasgo épico es una cita más en el texto, pero una cita ambigua. En un caso y en otro el rasgo épico muestra el carácter complejo y fluctuante del estatuto enunciativo del texto. Tanto el discurso reproducido como el narrativo son «interdiscursos»: el primero se asigna a un enunciante en cuya complejidad se integra lo épico con una finalidad generalmente caracterizadora; el segundo, el discurso narrativo, remite a un locutor-narrador que muestra, con variada finalidad, la asimilación del modelo formulario de discurso épicojuglaresco y de su más relevante característica, la *oralidad*. El receptor de la obra ha de identificar en cada momento al emisor. El LBA es, pues, un discurso *opaco* y *ambiguo*, características que pueden servir para asignarle un género, si se tiene en cuenta que el discurso opaco por excelencia es el «discurso lírico», mientras que, en el otro polo, la transparencia es la nota dominante del «discurso pedagógico»³. Pero el LBA es también un discurso *oral* en un doble sentido: en cuanto compuesto —al menos, en algunas de sus partes— para la recitación juglaresca y en cuanto escrito como metáfora de los textos orales, no sólo épicos, sino también didácticos⁴.

1.3. La intertextualidad indicada por la cita que es el rasgo épico no puede identificarse siempre con la parodia, ni en el discurso reproducido de los personajes-enunciadores ni en el discurso del narrador-locutor. La parodia no es más que una de las posibles relaciones de intertextualidad, por mucho que sea en Juan Ruíz, más que un recurso, una manera de entender el mundo, como quiere Deyermond⁵. Evidentemente, en el LBA se parodian los poemas de clerecía anteriores (los cuales habían intertextualizado ya el estilo formulario épicojuglaresco), como ha señalado J. K. Walsh⁶; pero se parodian también otros textos (por ejemplo, las serrani-

3. Cfr. A. D. Maingueneau: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* (Paris: Hachette, 1976). Hay traducción española de Lucila Castro (Buenos Aires: 1980); véase mi art. cit. en n. 1, p. 68, n. 75.

4. Cfr., pp. 45 y ss.

5. «Some Aspects of Parody in the "LBA"», en *LBA. Studies*, ed. G. Gybbon-Monypenny (Londres: Tamesis, 1970) pp. 53-78:77.

6. «Juan Ruíz and the *mester de clerecía*. Lost Context and Lost Parody in the LBA», *Ro. Phi.*, XXXIII (1979), pp. 62-86; y antes, Ramón Menéndez Pidal: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (Madrid: 1957), 6.^a ed.

llas) y, repito, hay asimismo otras relaciones de intertextualidad que no son la parodia. En el análisis que sigue pretendo identificar —hasta donde sea posible— la intertextualidad indicada por las formas épicas, una intertextualidad que es muchas veces, como acabo de señalar, de segundo grado. Espero que los datos que arroje este análisis puedan utilizarse en trabajos posteriores para iluminar la cuestión capital del género literario de la obra.

2. Los rasgos épicos como indicios del discurso directo

2.0. Un rasgo épico dentro de una construcción de DD en el LBA es cita dentro de una cita, palabra representada que representa a otra palabra, o «enunciación al cuadrado» para decirlo con una expresión de U. Eco. Encontramos rasgos épicos en el enunciado reproductor y en el enunciado reproducido; en ocasiones, en uno y otro al mismo tiempo. Empecemos por los que aparecen en el enunciado reproductor.

2.1.1. Un rasgo épico negativo —aunque muy singular— es la aparición en el texto de palabras reproducidas directamente, pero sin enunciado reproductor o introductor. Algunos autores llaman a esta variedad discurso directo libre por analogía con el DIL. Pero la analogía es falsa; el DD siempre es «libre», pues la relación sintáctica del enunciado reproductor y el reproducido es paratáctica y no hipotáctica⁷. El DD sin «anuncio», sin enunciado reproductor, es frecuente en el *Cantar de mio Cid* (CMC), como señaló D. Alonso⁸. Se trata de un rasgo cuyo significado estilístico se cifra en una intensificación del dramatismo. El personaje se desnuda psicológicamente hablando; el narrador se oculta y su función la asume en parte el propio personaje. D. Alonso señalaba también que ésta era una característica diferencial del CMC con respecto a la épica francesa. Por otra parte, es un recurso que favorece la recitación juglaresca a varias voces, con la intervención de más de un juglar. De este modo el espectáculo juglaresco gana en teatralidad. La ausencia del enunciado reproductor de DD señala en el texto su disposición para ser transmitido e interpretado en un contexto de oralidad muy próximo a la escenificación.

El DD sin enunciado introductor aparece con una relativa frecuencia en el episodio de Melón y Endrina (por ejemplo, en las cs. 783, 813, 848, 877); en todos estos casos, las palabras reproducidas pertenecen al prota-

7. Para un planteamiento general, cfr. J. L. Girón Alconchel: «La escritura del habla y el discurso indirecto libre en español», *AFA*, XXXVI-XXXVII (1985), pp. 173-204. Véase también G. Reyes, p. 147.

8. «El anuncio del estilo directo en el PC y en la épica francesa» [1966], en *Obras Completas, II* (Madrid: Gredos, 1973) pp. 195-214; véase también mi trabajo «El discurso directo como modelo semiótico en la lengua medieval», en *Investigaciones Semióticas. I* (Madrid: CSIC), pp. 233-256.

gonista Melón-Arcipreste o a la Vieja alcahueta. Se podría objetar la interpretación de rasgo épico que damos a la ausencia de presentación del DD. En efecto, en este episodio Juan Ruiz parafrasea el *Pamphilus*, una obrita de género dramático, como se sabe. El original latino es una secuencia de parlamentos, unos detrás de otros, sin acotaciones escénicas. Podríamos pensar, pues, que el texto imitado impone esta característica al texto del Arcipreste, sin que el discurso épicojuglaresco tenga nada que ver. Pero difícilmente se puede sostener tal apreciación. Juan Ruiz no se limita a traducir y copiar el *Pamphilus*; lo adapta, no sólo desde el punto de vista temático, castellanizando la fuente latina, sino también desde la perspectiva del género literario, convirtiendo un texto dramático en otro narrativo. Buena prueba de ello es la aparición en el LBA de un «narrador» —a veces muy complejo, como se ve en las cs. 867-68⁹— que no existía en el texto latino; y, en el caso concreto que nos ocupa, la muy frecuente construcción del DD con enunciado reproductor que interpreta y narra las inexistentes acotaciones escénicas de la comedia latina. De modo que no podemos decir que la ausencia de introducción del DD, en los casos señalados, se deba exclusivamente al género del texto latino que sirve de fuente.

Otro argumento que nos permite interpretar este rasgo como épicojuglaresco es el hecho de que en el enunciado reproducido —en algunos de los casos citados— aparezcan otros rasgos inequívocamente épicos. De ellos vamos a tratar más adelante; pero consignemos ahora algún ejemplo. En el v. 813a comienza un discurso de don Melón sin enunciado introductor; además, la aposición épica del tipo *Burgos la çibdat*¹⁰ caracteriza el habla del personaje: *Señora madre vieja, la mi plazentería*. Los recursos épicos se intensifican al comienzo de otro discurso del protagonista; a la aposición (*Vos, la mi enamorada* 877a) se une la fórmula épica (*tan buen día es oy* 877c), muy documentada en el CMC.

Se ha dicho que la ausencia de enunciado reproductor del DD significa un logro estilístico: se consigue una aceleración del ritmo narrativo que «abre el camino» a la novela moderna, según J. J. Talens cree asimismo que el LBA es una «novela embrionaria» y J. Goytisolo ha señalado recientemente su modernidad como obra narrativa y la afinidad polifónica de algunas novelas actuales con la obra del Arcipreste¹¹. No nega-

9. Cfr. A. Rey: «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *BHS*, 56 (1979), pp. 103-16: 107-8.

10. Cfr. R. Lapesa: «La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo» [1955-64], en *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid: Gredos, 1971), pp. 9-28; véase también mi art. cit. en n. 1, pp. 63-65.

11. J. J. Talens (ed.): *LBA* (Madrid: Espasa-Calpe, Clás. Cast., 1981) 2 vols.: I, p. 296-97, n.; José Luis Girón Alconchel (ed): *LBA* (Madrid: Ed. Castalia, 1985) p. 173. (Las citas del LBA las hago por mi edición; cuando son de pasajes no antologizados por mí, entonces las hago por la de J. J. Talens). Cfr. Jenaro Talens: *La es-*

remos esta relación, pero nos parece que lo propio es buscar el parentesco del LBA con los modelos precedentes. Sin duda, la falta de «anuncio» del DD hay que verla como la intertextualización de un rasgo del discurso épicojuglaresco.

Rasgo que se da también en la versión lírica de las serranillas (cs. 1.034 y 1.039, por ejemplo). Aquí no hay influencia rastreable de una fuente teatral. Pero es probable que estas canciones líricas se cantaran, a varias voces quizás. En este caso, el cambio de voz y de personaje, en la difusión oral del texto, suple cualquier indicación sintáctica. Sea como fuere, la ausencia de enunciado reproductor es una manifestación textual —negativa— de la enunciación, compartida con los textos épicojuglarescos¹². Y el rasgo se convierte así en palabra citada dentro de una cita que, por ello, resulta compleja.

2.1.2. Otro rasgo característico del estilo épico es la construcción de un enunciado reproductor de DD con abundantes elementos que narran la escena y su ambiente y describen al personaje que habla. A veces estos elementos se refieren al discurso mismo que se reproduce: señalan su final, indican su modalidad e incluso su estilo, su sentido impletivo, etc. El verbo de lengua puede aparecer o estar elidido. Los elementos mencionados son suficientes para determinar y acotar el discurso del personaje. Se trata, en suma, de un estilo de acotación escénica en el que no faltan las indicaciones de gestos, posturas, movimientos, etc. Todo ello serviría de pauta a la recitación juglaresca: un juglar experto sacaría el máximo provecho de estos enunciados reproductores para su espectáculo. En el LBA encontramos también este tipo de enunciados. Con verbo de lengua, en la narración de fábulas y «enxienplos»: *Querellando a don Júpiter, dieron bozes las ranas* 203a; *Fabló luego el coxo, coidóse adelantar, / dixo: «Señora [...]»*. *Desde que calló el coxo...* 459d, 460a, 462a¹³; y también en el episodio de la mora: *cabeceó la mora, díxole* 1512d; y, antes, en la «disputación» de griegos y romanos: *subió en alta cátedra, dixo con bavoquía* 53c, verso éste que, sin estar catalogado como fórmula por E. de Chasca¹⁴, recuerda aquel otro del CMC: *El conde es muy follón e dixo una vanidat* (v. 960). Sin verbo de lengua, el enun-

critura como teatralidad. Acerca de Juan Ruiz, Santillana y el marco narrativo de la novela corta del siglo XVIII (Valencia: 1977); Juan Goytisolo: «El Arcipreste de Hita y nosotros» en J. Benet et alii: *Edad Media y Literatura contemporánea* (Madrid: Ed. Trieste, 1985), pp. 21-31.

12. Compárese: «El hombre sencillo no quiere reproducir las palabras dichas, sino crearlas de nuevo; de ahí que en toda épica popular se omita el verbo introductorio» (Leo Spitzer: *Stilstudien*, I, 248), apud Werner Beinhauer: *El español coloquial* (Madrid: Gredos, 1973) 2.ª ed., p. 287, n. 187.

13. Véanse también las cs. 332-333, con fórmula y descripción de la percepción del interlocutor y de su estado de ánimo en el enunciado reproductor. Cfr. mi art. cit. en n. 8.

14. Cfr. *El arte juglaresco en el «CMC»* (Madrid: Gredos, 1972) 2.ª ed.

ciado reproductor se constituye con elementos descriptivos de la escena del pleito y de los discursos jurídicos en la fábula de don Ximio (cs. 324-25). La descripción de la percepción sensible del hablante es suficiente para introducir su discurso en el cuento de Pitas Pajas: *Cató Don Pitas Pajas el sobredicho lugar, / e vido un grand carnero con armas de prestar: / «¿Cómo es esto, madona? etc.»* 483abc.

2.1.3. La fórmula épica aparece también en el enunciado reproductor de DD. Una característica del Cid es la *mesura*, «condición retórica y calidad del alma»¹⁵; se expresa formulariamente en el v. 7 del CMC: *Fabló mío Cid bien e tan mesurado*. Pues bien, en el LBA esta fórmula —levemente modificada— se emplea para introducir un discurso de doña Endrina (*Respondióle la dueña con mesura e bien* 737a) y, aún más reducida y manipulada, para presentar el discurso del Amor en forma de preceptiva: *El amor, con mesura, diome respuesta luego* 423a. Otra fórmula muy frecuente en el CMC, *llorar de los ojos*, se utiliza en la introducción del DD del arcipreste-protagonista en la «Cantiga de los clérigos de Talavera» (v. 1.693a).

2.1.4. Finalmente, encontramos una vez en la introducción del DD otro rasgo muy típico de la épica y del romancero, el imperfecto «épico» o «desrealizador»:

ella con su lisonja tan bien lo *saludava*:
«O cuervo tan apuesto, del cisne eres pariente...» (1.437d-1.438a)

Se trata de un discurso de la zorra, en la fábula de la raposa y el cuervo, contada por doña Garoça.

2.2.1. Fijémonos ahora en los rasgos épicos del enunciado reproducido. En primer lugar, en las formas que expresan la deixis juglaresca, formas que muchas veces iban acompañadas del gesto del intérprete en la recitación semidramatizada. La proliferación de los elementos deícticos es, como se sabe, una nota muy peculiar de los cantares de gesta¹⁶. Los deícticos son indicios eficacísimos de la oralidad y teatralidad del texto, el cual, como dice P. Zumthor, «tiene, literalmente, “un papel que representar” sobre un escenario»¹⁷. La deixis resulta una indicación —casi a modo de acotación escénica— del gesto. La recepción de la obra y la formación del público lo exigen. J. Talens ha explicado este proceso de comunicación del texto medieval:

15. Cfr. Colin Smith (ed.): *PMC* [1972] (Madrid: Ed. Cátedra, 1977) 3.ª ed., p. 84; Francisco López Estrada: *Panorama crítico sobre el PMC* (Madrid: Castalia, 1982) p. 115.

16. Cfr. R. Lapesa: «Del demostrativo al artículo», *NRFH*, XV (1961), pp. 23-44.

17. Apud J. Talens, op. cit., p. 94. Cfr. P. Zumthor: *Essai de poétique médiévale* (París: Editions du Seuil, 1972).

El texto se dirige a un público cuya capacidad de recepción ha sido conformada por medio de las llamadas artes representativas y de los ritos. Esto es, por la mirada y el gesto. La voz no hacía sino producir una suerte de tercera dimensión¹⁸.

Nótese: «la mirada y el gesto». En el enunciado reproductor hemos comprobado la descripción de estos elementos (*cató, vido, cabeçeo*). El demostrativo —en función adjetiva o pronominal— se convierte en indicio del gesto dentro del enunciado reproducido por un DD. Así, en el discurso del griego en la «disputación»: *e tal* señal fiziera 59d. El texto no nos dice cómo era esa señal —la ha descrito narrativamente unos versos antes, pero con otro significado bien distinto, el que tenía para el romano—; por eso, el gesto del recitador resultaría imprescindible para la cabal comprensión del mensaje. Algo parecido sucede en el discurso de don Amor al protagonista: De aquestas viejas todas, *ésta* es la mejor 443a. ¿A quién señala el demostrativo «ésta»? El contexto de situación «perdido» nos resolvería la duda. Pero podemos conjeturar un gesto, mediante el cual «don Amor en persona le muestra al protagonista la vieja Urraca, que va a ser su guía fiel en las aventuras amorosas que siguen»¹⁹. Otras veces el gesto implícito en el demostrativo es más evidente para el lector moderno. En el habla de Trotaconventos aparece más de una vez este indicio: uno [...] mayor que *aquella* viga 825d; que d'*esto tal* mucho ha 1.510c. La «viga» no ha sido mencionada en el texto hasta ese momento; se trata de una mostración *ad oculos*. El «d'esto tal» va unido indisolublemente al movimiento de los dedos codificado con el valor de tener o contar dinero. También en el discurso del chantre Sancho Muñoz leemos: *esto* porque non mienta 1.706d; evidentemente «*esto* señala el ademán de hacer la cruz con los dedos y besárselos para encarecer el juramento»²⁰. Y decimos «evidentemente» porque M. Morreale ha presentado un texto en que la cruz aparece dibujada tras el demostrativo: «Y aun por *esta* + si queréis her una apuesta»; la cruz dibujada —comenta— sirve «para indicar el ademán que se hiciera en los juramentos y apuestas»²¹. El texto y la glosa son inapreciables; documentan la importancia del gesto en los textos recitables y, al mismo tiempo, el hecho de que, cuando el contexto de oralidad se pierde, es necesario echar mano de procedimientos extralingüísticos (aquí, por ejemplo, gráficos) para que la comunicación semiótica total quede garantizada.

Son frecuentes también en el enunciado reproducido por DD las locuciones adverbiales de tiempo en las que interviene un demostrativo: *e d'es-*

18. Op. cit., p. 95.

19. José Luis Girón Alconchel: *LBA*, cit., p. 115.

20. *Idem*, p. 298, n.

21. «Más apuntes para un comentario literal del LBA, sugeridos por la edición de J. Corominas», *HR*, XXXVII (1969), pp. 131-163:157, n. 27.

ta vez terné 578c; *ya d'esta tan buen día me vino 774c*²². El rasgo épico se halla en el DD de diversos pasajes narrativos: monólogo del protagonista, discurso del lobo en una fábula contada por doña Endrina, discusión de personajes representantes de los distintos estamentos sociales en el recibimiento del Amor. Lo importante es reseñar su adscripción a la *deixis juglaresca*. Como dice M. Morreale, «La mímica y el afán descriptivo y puntualizador de la lengua medieval se explayan también en la abundancia de [estas] expresiones adverbiales de tiempo»²³.

Un último aspecto de la *deixis* unida al gesto lo encontramos en: el coracón le salta *ansí 810c*. El adverbio de modo contiene el señalamiento de una circunstancia extralingüística, que se concreta en un gesto del personaje Trotaconventos, cuyas palabras se reproducen en DD²⁴.

2.2.2. Rasgo inequívocamente épico es la interjección *ya*, previa a la mención del interlocutor en DD. En el CMC es abundante la construcción de vocativo *Ya, mio Cid* al comienzo del enunciado reproducido. Se trata de un arabismo de la épica castellana²⁵. En el LBA aparece en un discurso de Trotaconventos dirigido a la mora: *Ya amiga, ya amiga 1.509b*; se ha explicado aquí como un intento de caracterización lingüística del personaje, tendente a la reconstrucción del ambiente mudéjar en que se desarrolla la escena. Pero sin estas explícitas connotaciones de mudejarismo encontramos el rasgo en el episodio de Endrina, en boca de don Melón (*ya sañuda 666a*) y de la misma Trotaconventos (*castigad vos, ya amiga 881d*); y también lo encontramos en la aventura de la sierra, caracterizando el habla de la serrana (*ya conpañón 970f*).

2.2.3. La fórmula épica se encuentra también en el enunciado reproducido en DD. Es un rasgo menos frecuente, pero no por eso menos eficaz como indicio. Compárese el *Tan buen día es oy 877c*, dicho por don Melón y ya comentado (véase 2.1.1.), con el *alegravas mio Cid e dixo: «tan buen día es oy!» CMC v. 1.659*. Según Menéndez Pidal, es «Frases exclamativas de satisfacción o agrado», ampliamente documentada en el texto cidiano, y también en Berceo (Sto. D. 308) y, como se ve, en el LBA²⁶. Aquí se repite, algo más reducida, en el discurso de una serrana (*nin ay tan buen día 1.040d*).

22. Nótese, además, en este ejemplo, la fórmula épica *tan buen día*. Un ejemplo más: Non quieras a los clérigos por huéspedes *de aquésta* ('en este momento') 1.249a.

23. «Más apuntes para un comentario literal del LBA, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini», *BRAE*, XLVII (1967), pp. 233-286 y 417-497:473-74.

24. J. L. Girón Alconchel: *LBA* cit., p. 167.

25. Cfr. Alvaro Galmés de Fuentes: *Epica árabe y épica castellana* (Barcelona: Ed. Ariel, 1978), p. 143.

26. *CMC. Texto, gramática y vocabulario* (Madrid: Espasa Calpe, 1969) II, 4.^a ed., p. 627.

2.2.4. Puede considerarse un rasgo épico la libertad característica con que la lengua del género emplea los tiempos y modos verbales. Como se sabe, esta libertad no va en ningún caso más allá de lo que permite el sistema. En el LBA es muy frecuente este uso verbal en pasajes de muy variada índole. Ya lo hemos constatado en el enunciado reproductor del DD. Antes de analizarlo en el enunciado reproducido, señalemos que uno de los reparos que pone M. Morreale a la edición de J. Corominas se refiere precisamente a los tiempos verbales: según Morreale, Corominas rehace excesivamente el texto en este punto; ella, en cambio, reclama el empleo de los tiempos propio del estilo narrativo y los valores expresivos señalados para la épica y el romancero²⁷. Dicho esto, encontramos en el enunciado reproducido en DD el imperfecto épico «desrealizador» o con valor de «atenuación cortés o modesta»:

Señora, la mi sobrina que en Toledo *seta*,
se vos encomienda mucho, mill saludes vos enbía;
si ovies lugar e tiempo por quanto de vos *ota*,
deséavos mucho ver e conoscervos *querría*.

(657)²⁸

Otro aspecto de esta cuestión es el empleo del indicativo en vez del subjuntivo: Non debes tener dubda que del vino se *faze* (por "se faga") 534a, dice en DD el personaje de un cuento narrado por don Amor²⁹. Y también el uso de un tiempo simple con valor aspectual del correspondiente compuesto: Vos *veniésedes* tenprano e *trobaríades* corder 484d, en el discurso de la mujer de Pitas Pajas.

2.2.5. Se considera también rasgo del estilo épico un tipo de construcción sintáctica en la que predomina la parataxis y a la que no son ajenos ni el anacoluto ni la elipsis más o menos violenta³⁰. Sintaxis y métrica, además, se constriñen mutuamente en el cantar de gesta y también en el poema de clerecía. Aunque las diferencias métricas entre épica y clerecía son obvias, los recursos de uno y otro género son semejantes muchas veces, «puesto que —comenta López Estrada³¹— el módulo de acomodación silábica (lo que cabe dentro de un hemistiquio) es semejante y el relato se establece en una sucesión de hemistiquios, dentro de los cuales se

27. «Más apuntes...», *HR*, XXXIX (1971), pp. 271-313:277.

28. Cfr. Margherita Morreale, art. cit. en n. 23, pp. 464-65. Nótese que éste es DD sin enunciado reproductor, y pertenece a don Melón. Más ejemplos: 1.389b, 1.623d.

29. El efecto de este uso es la «relativa independencia de las oraciones subordinadas» (M. Morreale, art. cit. en n. 23, p. 467).

30. Cfr. E. de Chaſca, op. cit. p. 23; I. Michael (ed.): *PMC* [1976] (Madrid: Castalia, 1978) 2.^a ed., p. 27; M. Morreale, art. cit., en n. 27, pp. 280-81; F. López Estrada, op. cit., p. 117. Para el LBA: J. M. Aguado: *Glosario sobre J. R., poeta castellano del siglo XIV* (Madrid: Espasa Calpe, 1929), p. 81 y 87.

31. Op. cit., p. 225.

distribuye el curso de la acción». M. Morreale había dicho antes que el orden de palabras y otros fenómenos sintácticos había que estudiarlos en una obra en cuaderna vía en relación con «la distribución del pensamiento en la cuarteta»; y estableció, en sus líneas generales, las relaciones de las unidades sintácticas y las métricas en el LBA³². En otro estudio advirtió después la misma autora que la sintaxis de los pasajes doctrinales del LBA es más trabada que la de los «trozos narrativos». Recuérdesse que A. Badía había opuesto la «sintaxis suelta» del CMC a la «sintaxis trabada» de la *Primera Crónica General*³³. Nos fijaremos sólo en algunos casos relevantes de «sintaxis suelta», en el anacoluto y en la elipsis, rasgos épicos que funcionan como indicios de intertextualidad en el enunciado reproducido de un DD. Encontramos el anacoluto en discursos del narrador-protagonista, en el debate con don Amor (197c) y en el episodio de Endrina: *el miedo de las conpañas me facièn ál departir* 655b; y en el discurso de Trotaconventos que narra y comenta la fábula del gallo que encontró un zafiro: *al que el estiércol cubre mucho resplandesçería* 1.389c; *A quien da Dios ventura e non la quier' tomar [...], aya mucha lazeria e coita e trabajar* 1.391ac. La elipsis caracteriza curiosamente el discurso didáctico del Amor: *De tus joyas fermosas cada que dar podieres* 451a; *quien contra esto faze tarde o non recabda* 560d.

2.2.6 El léxico épico es otro rasgo de estilo que aparece también en el enunciado reproducido. Por ejemplo, en el discurso del Amor (junto a la elipsis y a la *mesura* que vimos en el enunciado reproductor): Arcipreste, *sañudo non seas* 423b. *Sañudo* evoca «la saña vieja retenida», que es el núcleo temático de poemas épicos como el *Cantar de los infantes de Lara* y el *Romanz del infante García*³⁴. Es también épica la sinécdoque *franca barva* 1.370c (para designar la «personalidad generosa» del héroe), aplicada paródicamente a un ratón. Se halla en el discurso de Garoça que narra una fábula.

2.2.7. Por último, anotemos algunos aspectos de la retórica épica. La construcción épicojuglaresca, pese al carácter fluctuante de las unidades que la integran, no desecha procedimientos como el paralelismo y la antítesis³⁵. Antítesis épica como *de grado toma el clérigo e amidos enpresta* 1.249d se halla en el DD de los «ordenados» en el recibimiento del Amor. Lo mismo, el *si pesa a vosotros, bien tanto pesa a mi* 1692b, en el discurso del arcipreste-personaje a los clérigos de Talavera; como dice Deyermond³⁶,

32. Art. cit. en n. 23, p. 488 y 490-91.

33. Art. cit. en n. 27, p. 286; A. M. Badía: «Dos tipos de lengua cara a cara», en *Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1960) I, pp. 115-39.

34. Cfr. R. Menéndez Pidal: «Carácter originario de Castilla», en *Castilla, la tradición, el idioma*, Colección Austral, 501 (Madrid: Espasa Calpe, 1966), pp. 11-39.

35. F. López Estrada, op. cit., p. 240.

36. Art. cit., p. 74.

se trata de un claro rasgo del estilo épico empleado para subrayar la oposición de antagonistas. En el mismo enunciado se encuentra el lamento épico: ¡ay, viejo mesquino!, ¡en qué envegeci!, / en veer lo que veo e en ver lo que vi 1.692cd, lamento muy próximo al estilo de los que hay en *Los siete infantes de Lara* y en el *Roncesvalles*, aunque ello no signifique un préstamo directo, sino más bien el empleo de una tradición formularia común³⁷.

2.3. Recapitulemos. Los rasgos épicos se oyen frecuentemente en las construcciones de DD del LBA. El significado de esta cita dentro de una cita es muchas veces la parodia. En algunos pasajes se da una concentración de rasgos paródicos (Cantiga de los clérigos de Talavera); en otros el rasgo actúa aislado (en fábulas). La parodia épica se entrecruza con la de otros géneros (fábula de don Ximio, Pitas Pajas, las serranillas) y sirve para indicar generalmente un climax dramático (en una escena jurídica, o familiar, o íntima). Pero no siempre la palabra épica representada significa parodia. Sirve también para indicar: a) la asimilación de la narración al modelo épicojuglaresco, con especial énfasis en la oralidad del texto y de su comunicación (adaptación narrativa del *Pamphilus*, fábulas); b) para indicar el tratamiento de solemnidad épica que el narrador dispensa a algunos personajes (don Amor, doña Endrina, la mora); y c) para caracterizar lingüísticamente el habla de otros personajes (el narrador-protagonista, la vieja Trotaconventos).

3. Discurso indirecto épico en el LBA

3.0. En líneas generales, las variedades del DI son más numerosas que las del DD³⁸. Nos centraremos en el DI y en el DIL que funcionan en el LBA como rasgo épico en su conjunto. Quiero decir que hay unas construcciones sintácticas de DI y de DIL que pueden considerarse características del cantar de gesta y, en general, de la tradición narrativa formularia. El narrador del LBA emplea, aquí y allá, tales construcciones. Si la forma común del DI es la menos representativa en el CMC, lo mismo se puede decir para el LBA. Las variedades dramatizadas o vivenciales del DI y las del DIL están determinadas por los mismos factores: la oralidad, la parataxis, la presión del hemistiquio formulario (véase 2.2.5.). Estos factores se convierten en marcas de una enunciación que es, muchas veces, enunciación de otra enunciación; en ellos se origina el DIL de esta clase de textos. Como ha explicado B. Cerquiglini, el DIL no es exclusivo de la modernidad³⁹. Hay otro aspecto de la poesía épica que favorece la aparición del DIL. El poeta épico, desplazado por los héroes, se convierte en un espectador más, «y, como el resto del público —aclara C. Alvar⁴⁰—, participa

37. *Ibid.*

38. Cfr. mi art. cit. en n. 7.

39. Cfr. «Le style indirect libre et la modernité», *Langages*, 73 (1984), pp. 7-16.

40. En la introducción a Manuel Alvar (ed.): *Epica española medieval* (Madrid: Ed. Nacional, 1981), pp. 9-80:13.

con la imaginación en los acontecimientos narrados y se representa *in mente*, como si lo hubiera vivido o lo estuviera viviendo, todo cuanto narra». Resulta significativo constatar que este mismo carácter *vivencial* que se asigna a la narración épica lo aplicaron al DIL sus primeros estudiosos alemanes: lo llamaron *erlebte Rede*, «discurso vivido». Estudios más recientes, y muy alejados del idealismo, han llegado a una caracterización semejante⁴¹.

3.1.1. El DI se emplea para reproducir las palabras de un personaje colectivo, como «los griegos» (cs. 47-48). También, en un contexto de diálogo: la proposición menos importante de un personaje se reproduce en DI, y la réplica a ese enunciado en DD; así ocurre, por ejemplo, en la fábula de los dos perezosos (459abc). En estos casos el DI ocupa más de una oración gramatical; presenta, además, una modificación de su «textura verbal»⁴² —conseguida por la alteración vivencial del orden de palabras— que lo acerca al DIL o al DD. Es lógico, pues, que tras el DI aparezcan indicaciones narrativas que ordenan y orientan la anterior reproducción: *esta respuesta fermosa davan* 48d; *esto dezié la dueña queriéndolos abeitar* 459c. Este modo de comentar narrativamente el DI, lo mismo que el empleo señalado, son frequentísimos en el CMC. Por tanto, podemos considerarlos rasgos épicos del LBA.

3.1.2. El DI con modificación dramatizada de la «textura verbal» —ya lo hemos apuntado— se documenta también, extensamente, en el CMC. Y en el LBA. No sólo es el orden de palabras el factor que dramatiza el enunciado (c. 51)⁴³; puede ser también un demostrativo (Allí los abogados dixieron [...] / que avía mucho errado [...] / por lo que avía dicho e suplido *esta vez* 368abc)⁴⁴; puede ser también el empleo del indicativo en vez del subjuntivo (Tornó la golondrina e dixo [...] / que, quien tanto la riega [...], por su mal lo fazía, maguera que se *tarda* C. 749). Es frecuente el empleo de esta variedad del DI en la narración de fábulas.

3.2.1. El DIL presenta diversas variedades en el LBA, todas, sin embargo, documentadas en el CMC. Una de las más frecuentes es la que continúa la reproducción iniciada por un DI. Según M. Lips⁴⁵, esta construcción es precisamente uno de los posibles orígenes del DIL. En el LBA

41. Por ejemplo, el de Ann Banfield: «Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech», *Foundation of Languages*, 10 (1973), pp. 1-39.

42. Cfr. V. N. Voloshinov: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1976), y mi art. cit. en n. 7.

43. C. 51: Estando en su coita, dixo un çibdadano / que tomasen un ribaldo, un vellaco romano; / segund Dios le demostrase fazer señas con la mano / que tales las feziere: fueles consejo sano.

44. Comentando *esta conpañia* (CMC, v. 1829), que está en DI, dice Lapesa: «el uso de *esta*, donde esperaríamos *su* o *aquella*, parece responder a un tránsito no anunciado del discurso indirecto al directo» (art. cit. en n. 16, p. 41, n. 46).

45. Cfr. *Le style indirect libre* (París: Payot, 1926).

se usa para reproducir discursos de un personaje colectivo: los romanos (c. 49); los «ordenados» en el recibimiento del Amor:

Allí responden todos que non gelo consejavan,
que aman falsamente a quantos las amavan;
son parientes del cuervo, de cras en cras andavan:
tarde cunplen o nunca lo que afuziavan. (c. 1.256)⁴⁶

Se emplea también, dentro de un DD, para relatar un discurso reproducido por el personaje que habla (don Melón, el arcipreste-protagonista), tanto en pasajes narrativos (c. 658) como didácticos (c. 250).

3.2.2. Otra variedad del DIL es aquella en la que el verbo que indica e introduce la reproducción es *convidar*; a él se subordina un enunciado encabezado por *que*, cuya función sintáctica puede ser expresar una complementación adverbial de finalidad. Sin embargo, el verbo *convidar* —que implica un acto de habla—, así como las formas personales, verbales y modales del enunciado precedido de *que* no permiten dudar de la existencia de un discurso reproducido. Se emplea esta variedad en las fábulas narradas por los personajes para reproducir el discurso de animales: así, en el episodio de la primera dama (c. 83) y en el de Garoça:

La su yantar comida, el manjar acabado,
conbidó el de la villa al mur de Monferrando
que el martes quisiese ir ver el su mercado
e, como él fuese suyo, fuese él su conbidado. (1.372)

3.2.3. Las palabras *mensaje* y *cartas* introducen sendas variedades de DIL, similares a la anterior. El discurso reproducido se atribuye a un personaje más o menos indeterminado (480cd) o ausente:

Cartas eran venidas, dizen d'esta manera
que casado nin clérigo de toda Talavera
que non toviés mançeba, casada nin soltera:
qualquier que la toviesses descomulgado era. (1694)

3.2.4. El DIL puede ser aposición de sustantivos como *responsión* (c. 371) o *razón* (370), que denotan la modalidad y el género discursivo⁴⁷ del discurso reproducido. Este enunciado reproductor puede resultar muy si-

46. Lo curioso en esta copla es la alternancia del presente (en el primer hemistiquio) y del imperfecto (en el segundo). Según M. Morreale, el imperfecto es el tiempo del DI y «acaso del DI implícito» (art. cit. en n. 23, pp. 466). Un poco antes (pp. 464-65) 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 verbo.

47. Para la noción de «género discursivo», cfr. M. M. Bajtín: *Estética de la creación verbal* (Siglo XXI Editores, 1982), pp. 248-293.

milar al del DD, o idéntico. En el LBA encontramos esta variedad en la fábula de don Ximio, para reproducir las palabras de este personaje (c. 371) o las de uno colectivo, como los abogados:

Dixiéronle otrosí *una derecha razón:*
que, fecha la conclusión en criminal acusación,
non podía dar liçençia para aver conpusiçión:
menester la sentençia çerca la conclusión. (370)

3.2.5. El enunciado reproductor o introducción del DIL puede reducirse a enunciado meramente narrativo, de cuyo significado se deduce, sin embargo, de un modo más o menos explícito, la existencia de un acto de habla o de percepción discursiva. Se da esta variedad dentro del discurso del narrador-protagonista, cuando empieza la adaptación narrativa del *Pamphilus* (583c) o cuando narra una fábula que ilustra la exposición didáctica sobre el pecado de «avarizia»:

afogarse quería, demandava corrienda
físicos e maestros, que querié fazer enmienda.
 Prometió al que l' sacase thesoros e riqueza. (252cd-253a)

3.2.6. Finalmente, la oración interrogativa indirecta favorece la aparición de otra variedad original del DIL⁴⁸. En el LBA se halla dentro de un DD de doña Venus, para reproducir un genuino monólogo interior de un personaje genérico (los hombres, la mujer):

En quanto están ellos de tus bienes hablando,
 luego está la dueña en su coraçón pensando
si lo fará o non: en esto está dubdando. (640)

3.3. En conclusión, las variedades del DI y del DIL son, en el LBA, rasgos épicos por sí mismos, en cuanto construcciones sintácticas formularias. No son citas dentro de una cita, como los rasgos épicos en el DD, sino citas propias de un género oral dentro de otro género que es también oral, pero distinto y más complejo. No son indicios de parodia. Es curioso que Deyermond no considere paródicas más que las primeras coplas de la Cantiga de los clérigos de Talavera. A renglón seguido casi se encuentra el DIL introducido por *cartas*, construcción que es réplica de la carta del rey Alfonso al principio del CMC (vv. 23-28), en la que se prohíbe que los burgaleses den acogida al héroe desterrado. Este DIL es un rasgo tan evidente como los que Deyermond considera un poco antes. Pero no creo que sea paródico, como no lo son muchos otros del LBA. La relación de intertextualidad indicada por el DI y el DIL es, pues, la imitación del gé-

48. Cfr. G. Verdín Díaz: *Introducción al estilo indirecto libre en español* (Madrid: C.S.I.C., 1970).

nero narrativo épicojuglaresco: en las fábulas contadas por los personajes, en los largos parlamentos de otros personajes (el narrador-protagonista, doña Venus), en la adaptación narrativa del *Pamphilus*.

4. Los rasgos épicos como indicios de la asimilación del discurso épicojuglaresco

4.0. Todos los rasgos épicos ya vistos —y algunos más— aparecen a lo largo del texto del Arcipreste en pasajes narrativos, didácticos e incluso líricos. Se trata de apariciones más o menos aisladas, aunque, dada la coherencia del texto, remiten siempre a otras. Como citas, las formas épicas en estos contextos son más ambiguas que en los analizados hasta ahora. A veces no podemos sino considerarlas rasgos del estilo formulario, común a la épica y al mester de clerecía. Pero otras veces parecen desempeñar la función narrativa de «focalizador transpuesto»: en estas formas épicas se percibe una focalización distinta de la del narrador, sin que ello comporte un cambio de voz narrativa. El rasgo épico es así «voz dual»: un enunciante no presentado (el hablante reproducido) «habla a través de otro hablante fagocitario a quien le pertenecen las marcas de enunciación»⁴⁹, es decir, habla a través del narrador-locutor.

4.1. Cumplen esta función, en primer lugar, las formas verbales típicamente épicas. Esperamos de un texto narrativo formulario —épico o de clerecía— la alternancia del pretérito indefinido y del presente (*mostró puño çerrado*: de porfía *a gana* 57d), lo mismo que la aparición de perífrasis verbales épicas: *pensaron de se acoger*⁵⁰ 136a ('comenzaron a resguardarse'), *óvoise a levantar* 134b ('se levantó'), *óvolas de oír* 201d ('al fin las oyó, acabó por oírlas'), *fue fablar* 1.460b ('habló'). Pero quiebra un tanto nuestra expectativa el que estas formas se empleen fuera de un contexto típicamente narrativo o en una narración muy distinta de la formularia. Esto ocurre en el LBA cuando se emplea el imperfecto épico en pleno discurso de reprensión al Amor (tu ojo non se *erzía* 319c), o la perífrasis épica en el discurso lírico de la canción a doña Venus (*fue venir* 592a) o para marcar una transición en la narración autobiográfica (*pensé de comedir* 576b)⁵¹, o cuando, dentro de un diálogo que reproduce otro diálogo, se cambia la

49. J. L. Rivarola, art. cit. en n. 2, p. 172. *Focalizador* es la «instancia que aprehende, selecciona, aprecia y presenta cierto material»; se diferencia del narrador; el cambio de voz supone cambio de focalizador, pero puede cambiar el focalizador sin cambiar la voz (*Idem*, p. 170).

50. Cfr. K. Adams: «*Pensar de*: another Old French Influence on the PMC and other Mediaeval Spanish Poems», *La Corónica*, 7 (1978), pp. 8-12.

51. Aquí la perífrasis puede interpretarse también como *marca* de intertextualidad y señalar menos ambiguamente el cambio de un discurso a otro: cfr. mi art. cit. en n. 1, pp. 60-67.

persona verbal para señalar el deslizamiento del YO-personaje al YO-narrador, como sucede en

Fuése a una monja que avía servida;
 díxom' que l' preguntara: «¿Cuál fue la tu venida?
 ¿Cómo te va, mi vieja?, ¿cómo pasas tu vida?»
 «Señora», *dixo*, «así a comunal medida» (1344)⁵²

Esto es, en cierto modo, lo contrario de lo que sucede en el cantar de gesta y en el poema en cuaderna vía del siglo XIII.

4.2. Las fórmulas épicas empleadas en una narración (véanse cs. 331, 343a, 332a, 1.691b) *no tienen nada de particular, salvo indicar que se trata de una narración formularia. Pero si se emplean en un comentario del narrador y, además, con una cierta distorsión de sus elementos formales, entonces la ambigüedad de la implícita cita épica se reduce. Es lo que ocurre cuando el narrador manipula (o «pervierte») la fórmula sonar el ruido al comentar el desenlace de un cuento: non es todo cantar quanto ruido suena* 164c⁵³.

4.3. El léxico épico es uno de los datos más objetivos para documentar la intertextualidad del LBA⁵⁴. Su valor modalizador puede, sin embargo, difuminarse cuando se desparrama por el texto. Pero si se aplica con coherencia a la caracterización de un personaje, o si un determinado lexema se convierte en «palabra clave», estratégicamente situada en el texto, entonces es «palabra representada» con un grado de ambigüedad tolerable. Al Amor, por ejemplo, se le atribuyen, directa o indirectamente, lexemas épicos (*mesurado* 181c, *saña* 182a, *mesnada* 186c, *algarear*, *arrebatar* 562d); no cabe duda de que se está intentando presentarlo como un héroe épico, ca-

52. Compárese: «todos los discursos directos dependen del indirecto (*dixom' que*), aunque pronto se quiebra este proceso de subordinación de los diversos niveles narrativos, como demuestra el *dixo* del v. 1.344d, cuyo sujeto gramatical es la Vieja: ésta deja de ser *sujeto de la enunciación* y queda reducida sólo a *sujeto del enunciado*. Otra cosa sería si en el texto apareciese *dixe* (yo, la Vieja), que es la forma exigida por la lógica del proceso de subordinación narrativa. Pero esta ruptura lógica tiene su explicación: Juan Ruíz usurpa el papel de sujeto de la enunciación a uno de sus personajes, o, lo que es lo mismo, se desliza, casi imperceptiblemente, de la función de personaje (YO protagonista) a la de narrador (YO narrador)» (en mi ed. cit., p. 238).

53. Aquí la palabra *cantar* refuerza la interpretación que propongo. Es, en efecto, un lexema, como algún otro más, de extraordinaria importancia para aproximarse al género literario del LBA. Cf. mi trabajo «'Remendar' y 'Centón'. Notas léxicas al *Libro de Buen Amor*», RFE, LXVII (1987), pp. 49-76.

54. Para lo que aquí nos interesa, véase, por ejemplo, F. Lécocoy: *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruíz Archiprête de Hita*, With a New Prologue, Supplementary Bibliography and Index by A. D. Deyermond, Gregg International, 1974, p. 333, n. 2.

pitán o guerrero⁵⁵. *Solaz* es lo que producen los poemas de juglaría... y también «el amor con amada» 167c. La ambigüedad de este lexema se convierte en cita —y, por tanto, es menos ambigüedad— por el hecho de aparecer en contextos simétricos —al principio y al final de la obra (c. 1.633)— en los que son importantes las declaraciones enunciativas del autor⁵⁶.

4.4. Lo mismo cabe decir, finalmente, de la retórica épica. Cualquier aspecto retórico puede ser menos relevante si aparece en el contexto exigido⁵⁷; pero si se reitera o se combina con otros rasgos épicos, o si se saca de contexto, aparece la cita. Así, la antítesis épica *tal que si plugo a uno, pesó más que a dos mill* 1.690d reduce su ambigüedad de palabra representada al combinarse, por ejemplo, con la fórmula de la estrofa siguiente: *más con midos que de grado* 1.691b. Y la apelación al oyente, rasgo muy característico del discurso juglaresco, es también cita —indicio de la sátira— cuando se usa, no para referirse al público, sino a una determinada profesión: *abogado de fuero, joy' fabla provechosa!* 320d, *jabogado de romançe, esto ten en memoria!* 353d.

5. Conclusión

Debo concluir subrayando que los rasgos épicos del LBA, en su inmensa mayoría, son citas. La función discursiva de estas citas es marcar las relaciones de intertextualidad, como expuse en anterior estudio, o indicarlas de un modo más ambiguo, como creo haber demostrado ahora. En ambos casos queda patente que las relaciones intertextuales no pueden reducirse a la parodia; hay que considerar también la imitación y adaptación de textos, la caracterización de los personajes y, sobre todo, la asimilación del discurso épicojuglaresco por parte del narrador. Se ha hablado mucho del carácter proteico del YO autobiográfico; ahora los rasgos épicos nos han permitido descubrir la misma nota —naturalmente, disminuida— en otros personajes: en la vieja Trotaconventos, en don Amor, en doña Endrina, en Garoça la monja. Estos personajes son también complejos, como el propio narrador-protagonista. Por lo que respecta a la asimilación del discurso épicojuglaresco, lo que aquí hemos dicho refuerza las notas de *oralidad* y de *intertexto* que definen sustancialmente la obra del Arcipreste de Hita. Con ellas forma tríada la *ambigüedad*. La ambigüedad del texto es irreductible de un modo absoluto, sencillamente por el carácter «polifónico» del mismo. No siempre se puede saber quién

55. Cfr. mi ed. cit., p. 94. Aspecto que no tiene en cuenta P. Cherchi: «El retrato de don Amor», RFE, LXVI (1986), pp. 313-317.

56. Cfr. art. cit. en n. 1, pp. 45-54.

57. Por ejemplo, la anticipación épica en un breve comentario de la narración: *fuele consejo sano* 51d.

habla en el texto o a quién permite el texto constituirse en locutor: «polifonía» significa voces mezcladas indisolublemente y por ello no identificables⁵⁸. La ambigüedad de Juan Ruiz no se origina en oscuras motivaciones pseudobiográficas ni, mucho menos, en impericia al utilizar fuentes diversas. La ambigüedad es un fenómeno de estructura superficial; está en el texto, es «polifonía textual». He aquí la modernidad de Juan Ruiz y del género literario que crea, como sucede siempre, sobre las cenizas de resplandecientes hogueras anteriores: la narración formularia del cantar de gesta y del poema de clerecía.

Universidad Nacional de Educación a Distancia.

58. Cfr. J. Simonin: «Les plans d'énonciation dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin ou de la polyphonie textuelle», *Langages* 73 (1984), pp. 30-56:51.