

**ACTAS DEL XIII  
CONGRESO INTERNACIONAL  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM  
ALAN DEYERMOND**

**II**

Editadas por  
José Manuel Fradejas Rueda  
Déborah Dietrick Smithbauer  
Demetrio Martín Sanz  
M<sup>a</sup> Jesús Díez Garretas



VALLADOLID  
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

*Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright*

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por  
Valladolid Artes Gráficas

## A VUELTAS CON LA *DIATRIBA* DEL *LIBRO DE BUEN AMOR* OTRA (¿ÚLTIMA?) VEZ

SOFÍA KANTOR  
*Universidad Hebrea de Jerusalén*

Después de haber desgajado la *Diatriba* de su contexto al tratar sólo el aspecto semántico, quiero volver a ella reintegrándola al *Libro* como parte de una creación literaria, mediante un análisis que ilumine desde otro ángulo y ponga de relieve las líneas generales que se desprenden de su consideración lingüística.

La *Diatriba* es ante todo un acto performativo en el sentido acuñado por Austin y la escuela de Oxford<sup>1</sup>, con una doble vertiente

a) es un acto de acusación: el personaje Juan Ruiz enfadado por sus fracasos amorosos, apostrofa a Don Amor acusándolo de ser origen de daño de todo tipo sirviéndose para ello del engaño; el *denuesto* acto performativo anunciado en la estrofa de apertura introduce el discurso directo, hilo conductor de la *Diatriba*

182 “Con saña que tenía, fuilo a denostar;  
díxel: “ Si Amor eres, non puedes aquí estar,  
eres mintroso, falso en muchos enartar;  
salvar non puedes uno puedes çient mil matar.”

y en ella se explicitan los términos de los dos sectores que forman su base temático-léxica ‘engaño’: *mintroso, falso, enartar*, ‘daño’: *matar* el daño último opuesto a *salvar* el bien supremo.

b) es un acto persuasivo: realizado a través de los *exempla* y sus moralizaciones, sobre todo en los pecados mortales, cuyo destinatario es el hombre en general, especificado en el lector/oyente, receptor implícito de la *Diatriba*.

El *Libro* recurre al discurso referido del personaje Juan Ruiz dirigido a una entidad alegórica en más de una ocasión:

---

<sup>1</sup> Cf. p. ej., J. L. Austin, *How to Do Things with Words* y John R. Searle, “A Taxonomy of Illocutionary Acts.” en *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*.

- 1) la acusación a Don Amor originada en un movimiento afectivo de saña
- 2) el discurso dirigido a Venus que tiene un carácter muy diverso: es un acto de súplica con tenor altamente emotivo en la pintura de su dolor amoroso
- 3) la imprecación contra la Muerte netamente expresiva, se sirve también del apóstrofe alternado con la descripción de los males que ella trae consigo y termina con el lamento por la muerte de Trotaconventos, que es un *planctus* paródico.

Los actos performativos dirigidos a Amor y a Venus, a pesar de su distinto carácter, provocan el mismo efecto perlocutivo: Amor, ignorando el contenido acusatorio del apóstrofe, y Venus, respondiendo a su ruego, ambos le contestan con largos monólogos aconsejándole como conseguir su objetivo amoroso.

Monólogos del personaje Juan Ruiz que aun sin una respuesta –como es en la caso de la Muerte– hubieran apuntado a un diálogo, estos tres bloques discursivos se insertan en la diégesis del *Libro* poniendo de relieve su carácter dialógico en el sentido de Bajtin en su *Estética del romance*, donde no hay un discurso y una voz dominante sino un prisma que refracta toda una polifonía de voces. Y con ello pasamos a un segundo punto que es justamente, y ya ciñéndonos sólo a la *Diatriba*, el de su inserción en el eje de la comunicación.

El esquema es el más o menos normal en un mensaje literario y, especialmente, uno del género didáctico que toma la forma de un yo autobiográfico; tres son las formas del *yo* que nos interesan aquí –y que, por cierto, no agotan la multiplicidad del *yo* en el *Libro*–, como tres son las correspondientes formas del *tú*:

- 1) Autor empírico Juan Ruiz *yo*
- 2) Narrador o sujeto de la **enunciación intradiegética** *yo* Juan Ruiz. Este el que se distancia de su texto para hacer observaciones sobre su significado, su calidad, etc.

Destinador de la narración



- 3) Juan Ruiz personaje, protagonista de la narración, *yo* sujeto del **enunciado intradiegético**.

Destinador de la Diatriba



Diatriba



- 1) Amor *tú* destinatario del **enunciado intradiegético**
- 2) Lector /oyente implícito *tú* a quien van dirigidas especialmente las moralizaciones de las fábulas.

Destinatario **intradiegético**



- 3) Lector/oyente empírico *tú* destinatario de la narración

Pero en esta triple estructura de la comunicación se produce una intromisión a nivel del enunciado sobre todo en la parte central, la de los pecados mortales, de otro *tú* –a la vez sujeto del pecado y *tú* interpelado por el *yo* sujeto– que es difícilmente discernible de *tú*-Amor, puesto que el discurso pasa de uno a otro sin solución de continuidad y sólo es posible desambiguarlo mediante un referimiento a la enciclopedia en la que el discurso se incluye: Amor, entidad alegórica origen de los pecados, no puede actuarlos ni ser su víctima, por ejemplo:

276 “Eres pura envidia, en el mundo no ha tanta:  
con grand celo que tienes omne de ti se espanta;  
si el tu amigo te dize [della] fabla yaquanta,  
tristeza e sospecha tu corazón quebranta.

Ese *tú* refleja, se sobrepone y fusiona, aunque nunca totalmente, con el *tú* implícito/empírico destinatario último de la *Diatriba*.

A esta estructura compleja de enunciación de la *Diatriba* se superpone una estructura actancial que organiza los papeles sintáctico-semánticos de sus actores y fundamenta una triple división de todo el discurso. Así, el sistema actancial, siendo esencialmente el mismo, varía en cada una de sus partes. Aunque separables a grandes rasgos, las tres secciones son instancias que se interpenetran originando una textura que no es totalmente lineal, ya que en una misma cuarteta pueden aparecer elementos pertenecientes a más de un plano.

En la primera parte (cc. 181-216), la configuración de base toma la forma más simple:

Amor	—————	dañar	—————>	Juan Ruiz / hombre
agente-sujeto		engañar		objeto

El plano es material, pues lo es el daño causado por medio del engaño, y el nivel es sobrenatural, porque el agente es Amor.

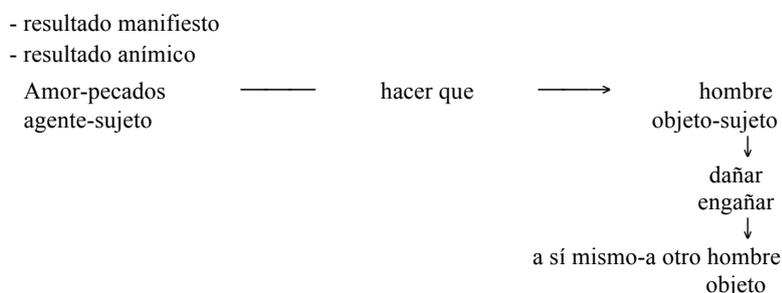
La segunda parte (cc. 217-373), es más compleja: en el rol actancial de sujeto-agente aparecen conjuntamente con Amor los pecados mortales, que son a la vez sus delegados y sus sustitutos. El daño inflingido pertenece al plano espiritual y tiene consecuencias en la esfera celeste - donde el alma del pecador debe sufrir después de su muerte - y el nivel, por el carácter de sus agentes, es sobrenatural:

Amor- pecados	—————	dañar	—————>	hombre
agente-sujeto		engañar		objeto

pero aquí se superpone una estructura factitiva:

Amor-pecados	—	hacer que	→	hombre	→	cometer pecados
agente-sujeto				objeto-sujeto		

En la tercera parte (cc. 388-422) Amor o los pecados son responsables del daño que se da entre los hombres o sus sustitutos y representantes animales de las fábulas. Éste es el plano material/espiritual, ya que el daño ocasionado se da en los dos planos y tiene consecuencias en la esfera terrestre que son de dos tipos:



La cuaderna vía es, por su estructura de cuatro versos bímbrados, molde ideal en el cual quizá mejor se cuaja la escritura medieval. Ella es la horma en que se vierten naturalmente geminaciones e iteraciones sinonímicas, enumeraciones acumulativas y disposiciones simétricas - en paralelo o quiasmo - que resaltan semejanzas y oposiciones, y demás recursos del ornato medieval. El todo es modulado por la alternancia entre reiteración y *variatio*. El resultado es una rica textura que, para decirlo con palabras del Arcipreste,

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

Juan Ruiz maneja con maestría todo el repertorio de posibilidades haciendo uso de ellas; en el texto aparece un sustituto autorial consciente de su propia calidad de artífice

E compóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz complidamente,segund que esta çiençia requiere. (*Pról.* 136-139)

El rasgo esencial del estilo medieval es la reiteración y ésta se produce a todos los niveles. En la *Diatriba* se da desde el nivel fónico hasta su estructura total.

La cuarteta monorríma es, desde luego, la unidad de *reiteración fónica* básica a la que se superponen otros tipos

- sea aliteraciones que no parecen casuales  
389a El que tu obra trae en mintroso perjuro  
390b no m' val tu yanagloria un vil grano de mijo

- sea la reiteración de un mismo lexema en anáfora subrayando lo enunciado

218bcd ésta es tu fija mayor  
ésta es tu alférez  
ésta destruye el mundo

- sea mediante el juego con con la figura etimológica

214 “Non te puedo prender, tanta es tu maestría  
e maguer te presiese, crey que te non mataría;  
tu cada que a mi prendes, tanta es tu orgullía,  
sin pïdat me matas de noche e de día.

A nivel de las *estructuras sintácticas mínimas*, los sintagmas conforman moldes reiterados que toman a su cargo la ordenación simétrica del discurso

280a	<i>nin</i> la puedes	vençer	<i>nin</i> puedes end	foir.
	A	B	A	B
273c	destruye	el su cuerpo	e	a su alma mata
	A	B	B	A

Evidentemente la recurrencia esencial es la de tipo *semántico*: la *Diatriba*, ya en una primera lectura, aparece como un acumulación sostenida a lo largo de sus 227 (sin las horas canónicas) estrofas de términos y sintagmas de significado homogéneo. Esta primera impresión intuitiva se confirmó en el análisis: Juan Ruiz personaje acusa a Don Amor de ser origen y agente de toda forma de daño sirviéndose del engaño como instrumento. Esta línea discursiva es la realización a nivel sintagmático de un campo semántico complejo o de dos campos semánticos ligados contextual y conceptualmente, es decir, lo que para Jakobson constituye la esencia de la función poética<sup>2</sup>: la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático. Visto que se trata de un análisis de habla, y de un habla particular, la del *Libro*, prefiero hablar de una red de relaciones léxico-semánticas y no de campo semántico.

La acumulación de términos y sintagmas de un mismo tenor semántico es, por otra parte, un recurso reiterado y de uso claramente consciente en el *Libro*, pensemos por ejemplo

- en los nombres de la alcahueta
- o
- las listas de los que salen a recibir a Don Amor:      instrumentos musicales  
   miembros del clero
- o
- la batalla de Carnal y Quaresma, que puede reducirse a la doble oposición:

<sup>2</sup> “The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence.” (*Linguistic and Poetics*, p. 358 )

carne / pescado  
exceso-concupiscencia / abstinencia

Así llegamos a una reiteración a nivel de la estructura discursiva. Se trata de la inserción de los *exempla*, para cuyo análisis conviene aplicar la noción de *construcción en abismo*<sup>3</sup>. En la Edad Media su forma predominante y más simple es la de la inserción de *exempla* que reflejan sea el contenido de la historia enmarcante, sea el de un mensaje de tipo didáctico no narrativo como puede ser la predicación. El *Libro* utiliza el recurso una y otra vez. Aquí trataré sólo lo que corresponde al fragmento estudiado, pero para dar una idea del refinamiento de su uso baste pensar en la historia de Melón y Endrina que adopta el *Pamphilus* diferenciándolo dentro de la diégesis del libro:

891cd si villania he dicho, aya de vós perdón,  
que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón.  
909ab Entiende bien la estoria de la fija del endrino:  
díxel' por te dar ensiemplo non porque a mi vino;

pero lo hace jugando con la distinción/confluencia entre el *yo* Juan Ruiz con sus aventuras y Don Melón. Esta duplicación crea el espesor semántico característico de la construcción en abismo al reflejar la situación básica de las aventuras amorosas: el amante que – con diversos grados de éxito o fracaso – se sirve de una tercera para alcanzar los favores de la mujer deseada.

En cuanto al uso de los *exempla*, las fábulas y alusiones correspondientes a la parte de los pecados son una forma de recurrencia semántica a la vez paradigmática: duplican bajo forma de sinécdoque particularizante el discurso de acusación en el que están enmarcadas y sintagmática: a lo largo de la cadena discursiva las fábulas y alusiones, al reflejar el contenido del discurso de manera semejante, se suman creando un efecto de resonancia que potencia el mensaje. Toda la *Diatriba* es así una taracea donde los ejemplos están engastados para ilustrar, iluminar, enriquecer por reflexión el largo monólogo mediante un vario juego de refracciones amplificadoras.

La repartición estrófica de la *Diatriba* presenta a grandes rasgos la triple división que ya vimos:

- Parte introductoria 181-216 (45 cuartetas) incluye dos ejemplos  
Ensiemplo del garçón que quería casar con tres mugeres (189-196)  
Enxiemplo de las ranas en como demandavan rey a Don Júpiter (196-209)  
colocados uno a continuación de otro en posición aproximadamente central.
- Parte final 373-422 (49 cuartetas)

<sup>3</sup> La referencia esencial para este punto es Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*.

Dentro de ella se incluye la parodia de las horas canónicas (374-387), que no hemos analizado pues, en lo que se refiere a la parte lingüística, es una alternancia bilingüe entre latín y castellano que no permitía un análisis semántico congruente y, además, no aparecen en ella términos correspondientes a la red léxica estudiada. Desde el punto de vista del contenido ha sido exhaustivamente analizado por quienes trataron de ella<sup>4</sup> En esta sección se inserta una fábula:

Ensiemplo del mur e de la rana (407-416)

colocada hacia el final de la *Diatriba*. Si la parte inicial tiene una función introductoria, la parte final es el corolario donde ésta culmina en una cerrada serie de invectivas de las que surge la figura de Amor con caracteres claramente demoníacos<sup>5</sup>

- La parte central, la de los pecados mortales, consta de 154 estrofas (217-372)

La repartición muestra que los pecados son el centro estructural de la *Diatriba* pero también y, sobre todo, son su centro temático ya que la acusación principal contra Don Amor es

219a Contigo siempre trahe los mortales pecados

Amor no sólo es origen de los pecados sino que éstos, personalizados, se convierten en sus sustitutos o delegados y su función actancial es, como la de Amor mismo, la de causadores del daño.

Aquí la construcción en abismo se hace mucho más compleja. En primer lugar tenemos una estructura recurrente ocho veces consecutivas con la intensificación semántico-poética que supone la vuelta cíclica, en cada pecado, de pautas constructivas similares. Los componentes estructurales de cada pecado son:

- 1 – Estrofas iniciales donde se plantea la relación entre Amor y un pecado específico.
- 2 – Alusiones argumentativas: casos probatorios de la alegación sostenida por el apóstrofe sacados de historias bíblicas sobre todo, pero también de la antigüedad. Siendo referencias a la enciclopedia familiar al receptor medieval son - en virtud de su carácter - aperturas especulares que pueden representar muy condensadamente el contenido semántico de la acusación y específicamente, de manera retrospectiva, lo afirmado en las estrofas de apertura del pecado. Por otra parte, se suman entre sí dando una densidad que prepara temáticamente el significado de base del *exemplum*.

<sup>4</sup> Cf. Green, *Juan Ruiz's Parody*, Deyermond, *Some Aspects*, 61-62, B. Morros Mestres, *Horas canónicas*, 357 -416 , 61-62, Lecoy, *Recherches*, 214-219, Zahareas, *Canonical Hours*, 105-109, y las nutridas notas de los editores, sobre todo Corominas. Acaba de llegar el anuncio de un nuevo libro auspiciado también por el SEMYR Folke Gernert, *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría, textos*, San Millán de la Cogolla: Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, 2009. 2 vols. que contiene: "La parodia del rezo canónico *Libro de buen amor*", pp. 52-72.

<sup>5</sup> Cf. Joret, *Nuevas investigaciones*, 91-102, *Amor loco, Amor lobo* donde analiza con gran finura todos los elementos de la relación Amor-lobo-demonio.

3 – Inserción del *exemplum*: el discurso se eleva a un nivel de generalidad que reflexiona sobre los males que ocasiona el pecado y termina con un verso que explicita la similitud por medio de una conjunción o un adverbio de comparación, aunque la fábula puede aparecer sin esta marca expresa de construcción en abismo. También entra aquí otro elemento que es el anuncio de la calidad de *exemplum* de lo que sigue:

236 “El omne muy sobervio e mu[cho] denodado,  
que non ha de Dios miedo nin cata aguisado,  
ante muere que otro más flaco e más lazado:  
contéscel’ *como* al asno con cavallo armado.

320cd quieres *lo que* el lobo quiere de la raposa  
abogado de fuero, ¡oy’ *habla provechosa!*

4 – En los *exempla* el tipo de discurso y su extensión varía de pecado en pecado. En ellos el *yo* sujeto de la enunciación intradiegética se transforma en narrador en tercera persona y, a su vez, da voz a los personajes de las fábulas, quienes tienen un discurso a nivel más profundo desde el punto de vista del encastramiento de estructuras de la enunciación.

5 – Las reinserciones constan de dos elementos cuyo tenor y extensión difieren sobre todo por razones de *variatio*

. moraleja directa, constatación del daño causado por el pecado al protagonista de la fábula en boca del narrador o de uno de sus personajes, tiene un carácter epigramático que resalta en su concisión el alcance de ese daño.

. elevación a un nivel general que hace del *exemplum*, advertencia al receptor implícito y tiene por sujeto al *yo* que rige toda la enunciación, esta vez en su vestidura de sujeto del discurso didáctico.

En tanto que relato insertado, cada fábula constituye un signo con un plano de la expresión y un plano del contenido que, en su totalidad, pasa a ser la expresión de un nuevo contenido

expresión		contenido
expresión	contenido	

Este es el mecanismo semántico de la connotación de acuerdo con Hjemslev<sup>6</sup> y también el de la alegoría, que agrega al discurso un nuevo estrato significativo, suplemento que el medioevo llamó *senefiance*, significancia.

La *Diatriba* – y no sólo la *Diatriba*, sino todo el *Libro* pero es ella la que nos interesa – tiene finalmente otro estrato de significación: es un texto en segundo grado en el sentido de Gérard Genette<sup>7</sup>, es texto que apunta a otros textos y lo hace de dos maneras:

- las fábulas refieren al rico intertexto de relatos de los que se servía sobre todo la literatura didáctica y las alusiones señalan al gran hipotexto que es la Biblia en la Edad Media.

- el otro nivel de palimpsesto es la parodia: la *Diatriba* se sirve de la lengua y la retórica de los moralistas y predicadores que condenaban el *loco amor*, pero trascontextualizándola,

<sup>6</sup> en *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, pp.166-167

<sup>7</sup> *Palimpsestes. La littérature au second degré*.

ya que su primer receptor es Don Amor y sabemos que la condena tiene una motivación muy distinta y es el fracaso de los intentos amorosos del personaje.

Don Amor, tras una leve reprensión, ignora acusaciones e invectivas y responde pragmáticamente desarrollando un arte de amar de carácter ovidiano<sup>8</sup>. Esa ruptura anticlimática e irónica se da ya en la cuarteta final de la *Diatriba*, que la cierra utilizando una fórmula de abreviación que pone de relieve lo mucho que se calla:

422 “Porque de muchas dueñas malquerido sería,  
e mucho garçón loco de mi profaçaría.  
por tanto non te digo el diezmo que podría,  
pues cállat’ e callemos, Amor, ¡vete tu vía!

Como ejemplo mostrativo del análisis textual realizado he elegido el de la fábula del alano y la carne que representa bien mi modo de trabajo.<sup>9</sup> Conviene señalar que cada pecado se abre con una fórmula de apóstrofe, que atribuye a Amor ser origen del pecado, lo identifica con él o afirma la copresencia de ambos, lo que da las estructuras:

- 1) Amor – traer – pecado
- 2) Amor – ser – pecado
- 3a) Pecado – estar – donde Amor
- 3b) Amor – ser – continente pecado

las dos últimas son variantes de:

‘copresencia’ – Amor / pecado

que plantean la equivalencia semántica:

Amor = pecado

equivalencia que otorga a los pecados el mismo papel actancial que Amor, haciéndolos sus sustitutos.

A estas estructuras se agregan adverbios y adjetivos que subrayan

- una extensión temporal sin límites: *siempre, nunca*
- el exceso (rasgo distintivo de la mayoría de los pecados): *mucho, tanto, grand, maña*
- la espacialidad indefinida que implica una totalidad: *adoquier* ‘en cualquier parte’ > ‘no importa en qué parte’ > ‘en toda parte’

<sup>8</sup> Cf. Lecoy, *Recherches*, 290-306.

<sup>9</sup> Para el tratamiento de los pecados mortales en general véase Ricard, 1966, Lecoy, *Recherches*, 172-187 y Michael, *The function*, 193-201

En el pecado de la codicia<sup>10</sup> que comienza la serie, se concentran especialmente las formas reiterativas propias de la textura del discurso medieval. El texto se organiza en torno de palabras clave dentro de moldes sintácticos que las ponen de relieve. El sujeto de la enunciación a nivel del discurso performativo se alterna con un narrador en tercera persona.

La estrofa de inserción de la fábula se abre por un motivo inherente a la codicia: el de la “pérdida” dado por la oposición

cobdiçar mucho	}	aver poco
		perder

225 “Por la cobdiçia pierde el omne el bien que tiene,  
coida aver más mucho de quanto le conviene:  
non ha lo que cobdiçia, lo suyo non mantiene;  
lo que contesçió al perro a éstos tal les viene.

La cuarteta se inicia con la *cobdiçia* en construcción causativa, lo que subraya su papel de verdadero agente factitivo. Se comienza con la aserción general :

hombre perder su bien

que se desarrolla en *b-c* con la aparición de *coidar*, verbo clave que estructura semánticamente todo la historia del perro, pues representa el error de juicio que lleva al deseo inmoderado y a la pérdida. El resultado aparece en los dos hemistiquios de *c*, que presentan la oposición entre deseo y pérdida realizado con una estructura de quiasmo

non aver	lo que codiciar /	lo suyo	non mantener
A	B	B	A

y la cuarteta se cierra por la comparación que da pie al relato insertado, apuntando a su carácter especular con respecto al discurso que lo contiene: *tal* es en este caso la marca que introduce la construcción en abismo

#### ENSIEMPLE DEL ALANO QUE LEVAVA LA PIEÇA DE CARNE EN LA BOCA

226 “Alano carniçero en un río andava,  
una pieça de carne en la boca passava:  
con la sonbra del agua dos tantol’ semejava:  
cobdiçióla abarcar, cayosel’ la que levava.

227 “Por la sonbra mintrosa e por su coidar vano,  
la carne que tenía perdióla el alano;

<sup>10</sup> Aparte de las notas de los editores para esta fábula es de consulta obligada el artículo de Morreale, *Alano y Carne*

non ovo lo que quiso, no l' fue cobdiçiar sano,  
coidó ganar; perdió lo que tenía en su mano.

El primer verso sitúa al actante sujeto del cuento en un lugar y un tiempo indicados escuetamente: un río - curso de agua que el perro atraviesa y que constituye el contexto clave para el desarrollo del relato - y un imperfecto, que coloca el acontecer en el pasado de la narración. El verso *b* todavía es introductorio centrado en el actante objeto, la carne que el alano lleva en su boca.

El núcleo del relato se concentra en dos versos 226c-d y los dos primeros versos de 227 los retoman en eco precisando el desenlace y agregando una valoración negativa: *sonbra* se hace *mintrosa* y *semejar* se convierte en *coidar vano*. El verso *b* también retoma 226d en su primer hemistiquio y en el segundo cierra la narración con el verbo *perder* que especifica negativamente el resultado de *caer*, más neutro; dejando a final de verso *alano*, pone en evidencia el sujeto de la peripecia. Los dos versos restantes de la cuarteta dan la conclusión de forma redoblada retomando el motivo avanzado en 224d y que vuelve en 225c y tienen una construcción en forma de quiasmo:

non aver lo que querer	×	cobdiçiar
coidar ganar		perder lo que tener

donde *cobdiçiar* y *coidar ganar* están en relación metonímica de causa y efecto y *non aver lo que querer* y *perder lo que tener* son el resultado negativo de ese querer inspirado por la codicia.

228 “Cada día contesçe al cobdiçioso atal:  
coida ganar contigo e pierde su cabdal:  
de aquesta raíz mala nasce todo el mal:  
es la mala cobdiçia [un] pecado mortal.”

Esta es la primera de las dos estrofas conclusivas que reflexionan sobre lo referido, lo elevan a un nivel general y actúan como reinsertión al discurso performativo, 228a-b retoma la inserción (225) abandonando el imperfecto de la narración y cambiándolo por el presente intemporal de las aserciones moralizantes: *cada día* y *contesçe* en lugar de *contesçió* que abría la narración, el individuo concreto (perro) es remplazado por *cobdiçioso* que apunta a una categoría de pecadores; *atal* vuelve a subrayar la semejanza que hace del relato un *exemplum* ilustrador de las acusaciones contra Amor (*contigo*) y también vuelve sobre la oposición ‘ganar’/ ‘perder’. Los dos versos finales están dedicados al pecado: *cobdiçia* es de nuevo *raíz mala* (218a, 219d) y, a la figura etimológica *cobdiçioso-cobdiçia* se suma la anominatio *mala-mal-mala* que, en realidad, debería cerrar el pecado con el atributo *pecado mortal*. Pero Juan Ruiz

elige prolongarlo en una coda que gira, una vez más, sobre el motivo guía del trozo, el de la “pérdida”:

229 “Lo más e lo mejor, lo que es más preciado,  
desque lo tiene omne cierto e ya ganado,  
nunca debe dexarlo por un vano coidado:  
quien dexa lo que tiene faze muy mal recabdo.”

La excelencia del bien poseído se subraya triplemente apuntando a su cualidad en el primer verso, el segundo se centra en la posesión segura y los dos versos finales en la injunción a no abandonarlo *por un vano coidado*, que es lo que acaeció al perro. La estrofa y el pecado se cierran con una máxima que califica el perder lo poseído por algo incierto o no verdadero como ‘mala ganacia’.

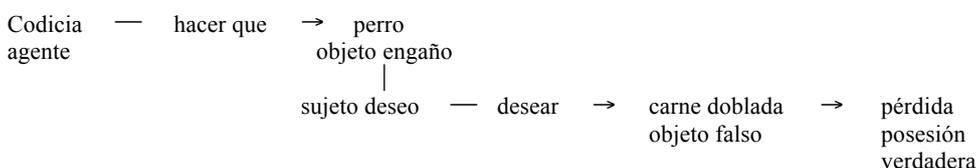
Después de haber analizado en detalle la textura del alano y la carne pasemos a una interpretación del relato en su relación con el discurso englobante. El elemento temático central es el de la sombra en el agua. El reflejo como imagen de lo engañoso tiene como rasgo distintivo ‘ilusión’ y refiere a un intertexto de larga tradición que remonta al Narciso ovidiano y a su interpretación neoplatónica desde Plotino y recorre el medioevo occidental unido a las nociones de ‘pérdida’ y ‘vanidad’<sup>11</sup>

Las dos estrofas con su significado literal se hacen reflejo de la significancia alegórica. Los elementos significativos pueden decodificarse de la siguiente manera:

- El perro es el hombre que posee un bien material, la carne. Es, pues, sujeto poseedor. Esta situación de equilibrio se va a alterar en su esencia por la *sombra*, reflejo engañoso que crea un objeto del deseo falso al duplicar (*dos tanto*) el real, haciéndolo desdeñable. De esa manera el sujeto poseedor se convierte en objeto del engaño y sujeto de una ilusión (*semejar*) sin fundamento (*coidar vano*) que necesariamente lleva de la posesión a la pérdida.
- El agua es un lugar de pasaje del mundo de la realidad al mundo ilusorio, es un espejo ondulante que, al reflejar una imagen deformada, engañosa, produce la inversión.

<sup>11</sup> Cf. el artículo de M. Morreale, *Alano y carne*, pp. 207-233 que dedica toda la segunda parte del mismo, pp. 220-31 a la comparación de la fábula de JR con esa tradición; hay un artículo sobre un cuento del *Novellino* de Luisa Cuomo: “La novella dell’amore ritravato ovvero Narciso e lo specchio della verità” en *Studi e problemi di critica testuale*, 21-22 (1980-1981) que comienza por recorrer la tradición del mito narcisiano y sus diversas interpretaciones para llegar a la suya propia del texto, que ciertamente sobrepasa los alcances de esta fábula, pero que es de gran interés para comprender que la asociación del reflejo, con el uso específico en las diversas lenguas de los derivados de UMBRA, formaba parte de la enciclopedia del público medieval desde el S. XII y XIII.

Al reintegrar el ejemplo en su contexto se puede comprobar que el engaño producido es el reflejo del sistema actancial que subyace a toda esta parte de la *Diatriba* y que se puede esquematizar:



*Perro carnicero* quizá no sólo establezca que se alimenta de carne, sino que – sin la connotación de crueldad propia del lobo en 291c:

eres gran ventenero  
por cobrar la tu fuerça, eres lobo carnicero

donde se acusa a Amor de gula – el adjetivo sea indicio de una base de aivez sobre la cual puede actuar, exacerbándola, la codicia.

Así, el *exemplum* muestra el resultado manifiesto, consecuencia del pecado de la codicia.

Esta presentación es un avance teórico y una breve ejemplificación del contenido de mi libro, que está en su etapa final de redacción, y que analiza la *Diatriba* tanto en su aspecto semántico-lingüístico como en sus características textuales y narrativas. He intentado caracterizar la *Diatriba* triplemente: por la estructura actancial que sustenta su organización semántica, por las características de la escritura de Juan Ruiz y por su empleo de la construcción en abismo como recurso central que estructura el fragmento.

#### BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

##### EDICIONES UTILIZADAS

- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición y notas Julio Cejador y Frauca, Madrid: La lectura, 1913 (Cej).
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edizione crítica a cura di Giorgio Chiarini, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1964. (Chiar.)
- Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición crítica por Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, Madrid: CSIC, 1965.
- Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, edición crítica de Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1973. (Cor.)
- Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición, introd. y notas de G. B. Gibbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1989. (G-M)
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Jacques Joset, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1990. (JJ, 90). Edición citada.
- Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992. (Bl., 92)

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, a cura de Marcella Ciceri, Modena: Mucci, 2002. (Cic.)

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Libro de buen amor studies*, ed G.B. Gibbon Monnypenny, Londres, Tamesis, 1970. (*LBA Studies*)
- Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon, 1962.
- Bajtin, Mijail, *Estética del romance. Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- Deyrmond, A. D., "Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*", *LBA Studies*, 53-78. (*Some Aspects*)
- Gennete, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Green, Otis H., "On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours" *HR*, 26 (1958) 12-34.
- Hjemlev, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971.
- Jakobson, Roman, Closing Statement: "Linguistic and Poetics" en *Style in Language*,
- Thomas A. Sebeok. Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1960, pp. 350-377. (*Linguistic and Poetics*)
- Joset, Jacques, *Nuevas investigaciones sobre el "Libro de Buen Amor"*, Madrid: Cátedra, 1988. (*Nuevas investigaciones*)
- Lecoy, Felix, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris: Droz, 1938. (*Recherches*)
- Michael, Ian, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*" en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G.B. Gybonn-Monnypenny, Tamesis: London, 1970, pp. 177-218. (*The Function*)
- Morreale, Margherita, "La fábula "Del alano que llevaba la pieza de carne en la boca" en el *Libro del Arcipreste*: lectura sincrónica y diacrónica contra el fondo de la tradición latina", *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 14-15 (1989-90), pp. 207-233. (*Alano y carne*)
- Morros Mestres, Bienvenido, "Las horas canónicas en el *Libro de buen amor*", *Anuario de estudios medievales*, 34, 1 (2004), 357-416. (*Horas canónicas*)
- Ricard, Robert, "Les péchés capitaux dans le *Libre de buen amor*", *Les Lettres Romanes*, 20 (1966) 5-37. (Ricard, 1966)
- Searle, John R. "A Taxonomy of Illocutionary Acts." (= "The Classification of Illocutionary Acts"). In Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge UP, 1979. 1985.1-29.
- Zahareas, Anthony, "Parody of the Canonical Hour: Juan Ruiz's art of Satire", *Modern Philology*, 62 (1964) pp. 105-109.