

1. Introducción

1.1 Estado de la cuestión. Problemática

Desde hace años, la Lingüística ha dedicado un gran esfuerzo a determinar qué rasgos caracterizan lo que hoy conocemos como *inmediatez comunicativa*, es decir, el uso de una lengua en su vertiente oral y conversacional, o habla coloquial, considerado elemento central del proceso de comunicación.

“Desde hace tiempo se viene insistiendo en la necesidad de llevar a cabo una lingüística del hablar” (Briz 1998: 9).

Siguiendo este objetivo, han sido trabajadas y descritas con exhaustividad conversaciones tomadas de la realidad, llegando a pretender incluso elaborar una gramática del habla coloquial. Se trata, sin embargo, de estudios muy recientes puesto que la Lingüística siempre ha dirigido su mirada, y todavía hoy debe seguir dirigiéndola, a textos literarios en los que el autor parece llevar a cabo con realismo, a través del diálogo ficticio, una verdadera *recreación de la oralidad*.

“Resulta curioso y paradójico al mismo tiempo comprobar que, [...] hasta hace muy poco los lingüistas hemos trabajado exclusivamente con el modelo que representa la lengua escrita” (Briz: *ibid.*).

Como indica Briz, la literatura constituía el único corpus de trabajo: no es de extrañar que la atención se haya centrado en obras dramáticas, diálogos renacentistas, la narrativa realista del XIX y la contemporánea.

Así pues, los numerosos estudios que se han publicado acerca de intercambios comunicativos recreados en literatura, han demostrado que, pese a la fidelidad que el autor trata de contraer con situaciones conversacionales reales, pese a su búsqueda de dramatismo y vivacidad, los diálogos literarios serán siempre prisioneros de una manipulación:

[En literatura] “Los intentos de *mímesis de la oralidad* no pueden lograrse nunca con autenticidad plena” (Mancera 2009: 421).

En el presente trabajo se pretende realizar una descripción lingüística de los cuatro *encuentros serranos* integrados en la obra *Libro de Buen Amor*¹, tratando de hacer hincapié, cuando los haya, en rasgos del habla coloquial que han podido ser trasladados al ámbito de lo literario.

Precisamente, en el momento en que el objetivo del lingüista es rastrear huellas de la oralidad en textos medievales, las dificultades que supone abordar la oralidad en literatura se multiplican. Elena Leal (2008: 45-54) traza un sintético recorrido a través de los obstáculos de los que debe ser consciente el historiador de la lengua a la hora de emprender su labor. Destacaremos tres de ellos:

En primer lugar, el historiador de la lengua trabaja su texto basándose en estudios que determinen cuáles son algunas de las características que encontramos en español coloquial; naturalmente, todos son elaborados desde una *óptica actual*. Así pues, no necesariamente han de coincidir los rasgos considerados hoy como propios de la inmediatez comunicativa con los de antaño.

En segundo lugar, como hemos indicado anteriormente, hemos de saber que todo diálogo literario (y de forma más acuciante en el caso de los diálogos medievales) es producto de una *manipulación*, del minucioso control de un autor, quien es en realidad el que tiene la palabra en todo momento.

Por último no hay que olvidar el importante papel que juegan la Retórica y la función poética en los textos literarios, sobre todo en un texto cuatrocentista en verso como el que nos disponemos a analizar. Como indica G. Reyes, “la literatura es artificio, y por tanto está sujeta a unas normas estéticas específicas (relativas por ejemplo a una época o a un género, a una corriente o moda), normas que el lector ha de reconocer y descodificar” (1984: 26-27). Autores medievales como Juan Ruiz bebían de toda una tradición y debían adherirse a los preceptos considerados adecuados en cualquier obra culta del momento, más aún a los de una escuela de principios tan conscientes como el mester de clerecía, aunque Juan Ruiz suponga una inversión de muchos de esos principios.

¹ Sigo la edición crítica de Joan Corominas (Madrid: Gredos, 1967). Los números adjuntados a los fragmentos que se incluyen se refieren a la estrofa.

Siendo conscientes de estas y muchas otras limitaciones, tras varios años dedicados a la búsqueda de hipotéticas huellas de oralidad en textos antiguos, los historiadores de la lengua han llegado a una conclusión ampliamente compartida,

“Las indagaciones sobre la diacronía y oralidad parten de una restricción metodológica en su base, y es la imposibilidad empírica de reconstruir la historia de la lengua oral a partir de textos” (Pons 2007: 290).

1.2 Conceptos teóricos

Antes de adentrarnos en el análisis de nuestro texto, es preciso hacer referencia a algunas consideraciones teóricas hechas por autores que buscaron desentrañar los procesos en los que se desarrolla el español en su vertiente supuestamente más espontánea y natural (ya sea a través del estudio de fuentes orales o escritas).

¿Cuáles son, pues los parámetros que determinan la inmediatez comunicativa (al menos, en la actualidad)?

A la hora de analizar los elementos constituyentes de la conversación en español se han seguido distintos caminos (Bustos Tovar traza muy bien un recorrido al respecto, 2001: 194). La localización, por ejemplo, de ciertos coloquialismos léxicos (vulgarismos o arcaísmos) ha quedado con el tiempo en anécdotas no suficientes como para hablar de oralidad en lo escrito. Considerado, pues, el estudio del léxico insuficiente para analizar de forma rigurosa los procesos conversacionales, la atención se ha dirigido hacia las particularidades sintácticas del habla coloquial en español. Así, Antonio Narbona y Antonio Briz emprendieron el camino de elaborar toda una teoría del hablar, determinando y describiendo una larga serie de rasgos, así como estableciendo las grandes diferencias entre las estructuras sintácticas de la escritura y las secuencias no lineales de la comunicación coloquial, más condicionada por el saber situacional, deíctico y pragmático de los interlocutores (Bustos 2001: 192).

A. Briz (1988) se refiere a estos rasgos de la conversación coloquial mediante el término *estrategias*. B. Tovar (2001: 197) enumera las *estrategias* más reconocibles, como son la presencia de una sintaxis concatenada y abierta o suspendida ya que hay elementos consabidos por los locutores; topicalización abierta; explicitación pragmática de deícticos, uso de muletillas, de la redundancia y de rodeos discursivos.

Todos ellos son rasgos que Briz califica como propios de una *conversación*. En este momento es importante recordar qué diferencia existe entre los conceptos *diálogo* y *conversación*, cuyo significado y uso han sido ampliamente delimitados por Bobes Naves (1992: 104-116). A pesar de poder ser términos utilizados indistintamente en algunos contextos, existe un matiz de significado que crea una barrera entre ellos:

“La conversación es más abierta, no tiene requisitos previos, puede improvisarse y puede tratar sobre cualquier tema que surja espontáneamente, y puede comenzarse, a iniciativa de un sujeto [...] lo cual indica que es más importante la actividad interlocutiva que el tema [...] es una actividad lúdica, que no tiene un fin trascendente”.

“El diálogo exige claridad, pertinencia, orden, y no tolera desviaciones, temas secundarios que suplanten el tema central. [...] En el diálogo es obra de todos lograr un fin y las intervenciones deben considerarse como colaboración para ese fin”.

La apreciación de Bobes Naves demuestra la imposibilidad de identificar el concepto de conversación con el de diálogo. Este último es el que puede textualizarse cumpliendo las condiciones de coherencia y cohesión que son exigidas por el texto (Bustos 2001: 192).

Por tanto, es el diálogo el que encontramos en literatura. En el momento de creación de un diálogo, el autor puede intentar identificar rasgos propios de conversaciones y diálogos orales como los descritos por Narbona y Briz para aprovecharlos y emular una situación comunicativa natural (oral) en el plano de lo escrito. Sin embargo, como ya indicamos en el apartado anterior, el arte siempre tendrá un carácter reflexivo del que carece la conversación en la vida cotidiana, en él todo está planificado.

1.3. Consideraciones previas acerca del estilo de Juan Ruiz y de los *Encuentros serranos*

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, es considerado el máximo exponente de la poesía castellana del siglo XIV, y su obra, el *Libro de buen amor*, la culminación de la literatura clerical en lengua castellana (Canavaggio 1994: 135). En el *Libro de buen amor* se fusionan elementos procedentes tanto de la poesía clerical como de la juglaresca (Martínez-Falero 1995: 201); esta última presentaba (véase el Poema del Cid)

un componente oral central, lo cual será una de las razones por las que el discurso desarrollado en el *Libro* resulte de lo más heterogéneo en cuanto a voces enunciativas. Tras beber de numerosas fuentes europeas, grecolatinas y orientales, cultas y populares, Juan Ruiz crea una innovadora obra en verso de perfil narrativo y burlesco. Su carácter a la vez misceláneo y ambiguo ha provocado que a la hora de interpretarla, la crítica haya oscilado entre observar una intención cómica y paródica, o una intención didáctica. Los expertos están de acuerdo en que se trata de una de las obras más complejas de la historia de la literatura española.

A lo largo de más de siete mil versos, discurre una autobiografía amorosa ficticia narrada en primera persona por un arcipreste cuyos fracasos en el terreno del amor lo conducirán hasta la sierra, donde, con una fuerte intención paródica, será perseguido por unas serranas (Lacarra y Cacho Blecua 2012: 373).

Estas *Serranas* del *Libro de buen amor* se desarrollan en el centro del poema, entre la estrofa número 950 y 1042. Se trata de cuatro pasajes relatados a través de una doble vertiente: por un lado, tenemos las estrofas en cuaderna vía, vinculadas al resto del relato general; por otro, en cada uno de los pasajes se intercala una composición lírica llamada cantiga, en metro más corto, y puesta en boca del propio narrador, quien indica explícitamente la transición entre ambas formas²,

*De quanto que í passó fiz un cantar serrano:
éstem deyuso escrito, que tienes so la mano*
(996a-b)

Mientras deambula con dificultad por la sierra, el arcipreste se encuentra hasta en cuatro ocasiones con unos personajes femeninos que nada tienen de habitual. Estas mujeres corresponden a un perfil folklórico y literario muy conocido en el mundo medieval: la serrana (a veces también conocida como vaquera o pastora), mujer hombruna, solitaria, salvaje y de desinhibida sexualidad; vive apartada de la civilización, entre los intrincados peñascos de la sierra, y por lo general desata su agresividad contra el género masculino. Un tópico que Juan Ruiz tomó y adaptó a su obra de forma magistral. El

² Giuseppe Di Stefano (2001) diferencia ambas partes hablando de ‘Texto A / Texto B’

nacimiento de esta figura se remonta pues, a una tradición folklórica oral diversa; en el imaginario popular, han circulado desde tiempos remotos leyendas y mitos en torno a mujeres selváticas que salían al encuentro de hombres y no tenían piedad hacia ellos. Cabe señalar sin embargo, que autores como el marqués de Santillana y Lope de Vega, ya posteriormente, suavizaron en sus obras esta caracterización viril de la serrana. En el *Libro de buen amor* serán dichas mujeres (en cierta manera monstruosas) quienes se topen con el viajero protagonista y voz narrativa. Los encuentros de la obra de Juan Ruiz están en todo momento dotados de una buena dosis de humor. En ellos, las serranas muestran su perfil más agresivo y sexual en su trato hacia el arcipreste, cuya única salvación es, precisamente, conseguir el favor de aquella mujer que se ha cruzado en su camino. Al respecto resulta interesante citar a G. Rubio:

[El narrador] “Se verá forzado a sufrir varias humillaciones por parte de estas mujeres cuyo conocimiento del hábitat de la sierra y sus condiciones reales de existencia les otorgan una cierta superioridad [...] sólo impera el reino de los instintos y la supervivencia” (2013: 6).

Ahí está la clave: el hecho de que el caminante necesite la ayuda y el cobijo que la serrana pueda proporcionarle será lo que dé lugar a una clara actitud de sumisión por su parte. García Rubio (2013: 6) llega a hablar de una verdadera: “inversión de roles masculino/femenino” claramente caricaturesca.

Este reparto de papeles (dominante/dominado) lo veremos posteriormente reflejado en el intercambio comunicativo, en la forma en que se desarrolla el diálogo entre ambos.

Los cuatro relatos presentan múltiples puntos en común, por ejemplo, en todos ellos dominan la temática mercantil y el erotismo. Sin embargo, también difieren en su desarrollo. En el primer encuentro el arcipreste se topa en su camino con una serrana que se hace llamar *La chata*, quien le impide pasar hasta no cobrar ella una cuantía por el peaje. El viajero, falto de bienes que darle en ese momento, le suplica que le permita pasar.

En una segunda ocasión, el arcipreste que se encuentra perdido ve a otra serrana mientras cuida su ganado. En la versión lírica se da su nombre: Gadea de Riofrío. Se dirige a ella para que le muestre el sendero correcto y para pedir algún alimento que sacie su hambre. La vaquera, considerando demasiado atrevida su petición, le propina un buen golpe con su cayado para después llevarlo a su casa donde lo requiere sexualmente, sin embargo, él logra escapar.

En el tercer episodio aparece en escena una serrana más boba que decide casarse con el arcipreste siempre y cuando él le dé a cambio una serie de prendas y abalorios de mujer. La cuarta aventura es la que muestra más divergencias entre las vertientes en distinto metro. Las estrofas en cuaderna vía llevan a cabo una detalladísima descripción del gigantesco y monstruoso cuerpo de la serrana, cuyos rasgos se muestran animalizados. En el pasaje de metro más corto, como ya dijimos centrado en el intercambio comunicativo entre ambos, el arcipreste se encuentra con la pastora *Alda* a quien pide cobijo. Ella lo lleva a su choza pero no sin antes advertirle de que a cambio ha de recibir favores sexuales. El arcipreste indica que, por estar ya casado, pagará el hospedaje con dinero y tras comer y calentarse; Alda le reivindica el pago en forma de ropajes y joyas.

Al comparar la obra de Juan Ruiz con la de sus coetáneos, la crítica ha subrayado la innovación lingüística y el particular estilo que el Arcipreste desplegó en su *Libro*. Cabe destacar al respecto el artículo publicado por Manuel Alvar en 1988, “Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y Don Juan Manuel”. En este artículo, Alvar lleva a cabo un análisis lingüístico comparativo de cuatro *enxiemplos* en cuyo tratamiento coinciden estos dos extraordinarios escritores del siglo XIV: no duda en caracterizar el estilo de la narración y de los diálogos del Arcipreste como “llenos de lozanía”, puesto que su relato logra “dotar de vida” a la propia fábula. Destaca en numerosas ocasiones la “viveza” que aportan a su discurso narrativo el estilo directo, los refranes, los juegos de vocabulario y el uso de un léxico eminentemente popular. Mientras tanto, considera que don Juan Manuel prefiere quedarse en un planteamiento intelectual de los hechos, así como en una exposición más objetiva.

2. Análisis del texto

En palabras de G. Reyes (1984), citada por M^a D. Pons (2007): “la construcción de todo diálogo literario implica la reproducción del discurso ajeno en el propio”. En nuestro fragmento del *Libro de Buen Amor*, la forma dominante de discurso referido es el proceso dialógico desarrollado entre dos personajes: el arcipreste, quien, como ya dijimos, es a su vez narrador autobiográfico de la toda la obra, y la serrana correspondiente en cada uno de los cuatro encuentros.

Esta función interactiva de la lengua representada por los diálogos dota al texto de una importante heterogeneidad discursiva³.

Sin embargo, en el texto hay otros enunciados que, aunque no pertenezcan a dicho discurso dialógico dominante, incentivan también la polifonía textual:

*olvidósle la fabla del buen consejador
que dize a su amigo, queriéndolo aconsejar:
“Non dexes lo ganado por lo que es por ganar;
si dexas lo que tienes por mintroso cuidar
non avrás lo que quieres, poderte as engañar.”*
(994d-995d)

*Como dize la fabla del que de mal no s'quita:
“escarva la gallina e falla su pepita”*
(977a-b)

En los tres fragmentos seleccionados se trata de la inclusión de un proverbio (*fabla*) mediante una cita: el arcipreste incorpora a su discurso una sentencia en estilo directo. Como sabemos, este tipo de proverbios nace de la tradición oral, y por tanto forma parte de la sabiduría colectiva o popular. No son, esos proverbios, creación de ningún individuo en concreto, debido a ello, el arcipreste no cita a nadie en particular. Sin embargo, decide poner esas palabras en boca de un interlocutor ajeno a él, sin una identidad específica (*el buen consejador*), con el objetivo de darles mayor validez: no es una sentencia fruto de la creación del arcipreste, sino un conocimiento compartido por la sociedad.

A continuación, incluimos otros dos fragmentos en los que se vuelve a trasladar la responsabilidad de la enunciación hacia otro interlocutor. En el primer fragmento, el arcipreste lleva a cabo la citación a través de la expresión *segund dizen*, hoy en día todavía ampliamente utilizada, trasladando la enunciación a un interlocutor totalmente

³ En el discurso literario hay un hablante o sujeto de enunciación primero, básico, el narrador autorizado, pero también muchos enunciadorees a los que se atribuyen discursos, y muchos locutores a los que momentáneamente, caprichosa o consistentemente, se deja hablar allí donde la narración progresa como escena. [...] Esta algarabía de discursos con orígenes diferentes constituyen la sustancia misma del relato (G. Reyes 1984: 92-93).

despersonalizado. Ocurre algo parecido con el segundo fragmento, el cual forma parte del discurso de la serrana:

*fui ver una costiella de la serpiente groya,
que mató al viejo Rando, segund, dizen, en Moya*
(972c-d)

*e dirá toda la gente:
¡bien casó Menga Llorente!*
(1004f-g)

En lo que respecta al discurso dialogado, es necesario hacer una división dentro de los encuentros serranos: las estrofas en Cuaderna vía, más centradas en la narración del viaje del arcipreste, presentan un menor índice de escenas dialogadas. En concreto, los versos de la cuarta serrana están dedicados en su mayoría a la descripción física de la monstruosa mujer. De hecho, son las estrofas en Cuaderna Vía las únicas del texto que contienen las pocas intervenciones que se reproducen en estilo indirecto. En los tres casos, el narrador-personaje recoge en su discurso de forma indirecta las palabras de la serrana:

díxome que jugássemos (981d)

*dixle que me mostrasse la senda, que es nueva;
rogóme que fíncasse con ella essa tarde*
(983d-984a)

Díxome que l'plazía si l'fuesse bien pagada (1009c)

Destacamos de forma especial, la oposición 'estilo directo/indirecto' que se produce en los siguientes versos, oposición que también juega con la retórica:

*preguntéle quién era, respondióme: ¡La chata!
Yo só la chata rezia que a los omnes ata*
(952c-d)

Es la vertiente lírica de los episodios la que goza de un mayor efecto de dramatización, debido a la constante inserción de pasajes en estilo directo que se entrelazan formando un diálogo rápido y vivaz entre los dos personajes. Se trata por tanto de cuatro diálogos (uno en cada episodio) en los que la reproducción literal de palabras ajenas crea una imagen más mimética y fiel a la realidad del intercambio comunicativo.

Mientras que en su narración, el arcipreste utiliza el tiempo pretérito, este diálogo en estilo directo actualiza la acción a un presente ficticio, lo cual permite una mayor dramatización del relato ante los ojos del lector.

Como sabemos, los interlocutores son, la serrana correspondiente en cada uno de los encuentros y el arcipreste, quien es el sujeto básico de enunciación y por tanto encargado de absorber todo el intercambio en su propio discurso.

Di Stefano (2001: 454) hace una concisa y excelente descripción del papel que juega cada uno de los participantes del diálogo: “la pastora impone su agresividad y su codicia de bienes materiales y a veces de sexo, mientras que el viajero manifiesta sus necesidades de asistencia, a veces sus deseos eróticos, en algún caso resistencia y al final su rendición”.

2.1 Introducción del discurso referido. Verbos *dicendi*

Para distribuir los turnos de habla y permitir al lector seguir el hilo del diálogo, son utilizados *verbos de lengua* que dan pie a las intervenciones. Teniendo en cuenta que en los manuscritos originales no aparecen signos de puntuación sino que estos han sido añadidos posteriormente, los verbos *dicendi* son en nuestro texto prácticamente la única forma de marcar el cambio de locutor y explicitar la transición entre los enunciados del narrador y los de los personajes. Decimos “prácticamente”, ya que encontramos otro procedimiento tal como iniciar la intervención de algún personaje mediante un vocativo, lo cual será comentado en el apartado correspondiente a las fórmulas de interpelación.

Decir, de significado neutro, es el verbo introductor de discurso referido más frecuente con diferencia, tanto en los versos en cuaderna vía como en las cantigas, presentándose en distintas variantes gramaticales: primera y tercera persona, en pretérito o presente y con o sin inclusión de un pronombre clítico con función de objeto indirecto, referido al destinatario: *dixle*, *Díxel*, *l'dix*, *diz*, *Díxome*, *Dize*, *dixe*, *Dixo*, se suceden constantemente a lo largo de los cuatro pasajes.

Dentro de las estrofas en cuaderna vía encontramos alguna variante, como *respondióme* (952c), mientras que *me respuso...*(988g) aparece en la composición lírica.

A veces, el verbo va unido a un sujeto explícito: *Dixle yo* (962a, 964e), *Ella diz* (962d, 966d), *Díxome la chata* (nombre propio de la serrana de la primera cantiga, 964b), *Ella me respuso* (988g), *Díxome la moça* (1027a). Y en ocasiones, el viajero, al introducir los parlamentos de la vaquera, une al verbo *dicendi* un sujeto explícito que además aporta rasgos que el narrador considera dignos de caracterizar no sólo a la vaquera (*Díxome la heda*, 1040a), sino también a su forma de producir el acto de habla: *diz la descomulgada* (979b), *respuso la serrana, tan sañuda* (990b), ambos calificativos negativos que el Arcipreste emplea en momentos en que la agresividad de la serrana frente a él es mayor. Destaca especialmente la construcción de estos versos:

La vaqueriza traviessa

dize: “*Luchemos un rato:*

liévate dende apriessa,

desbuélvete de aqués ható”

(971a-e)

Se trata de una incitación (o mandato) a realizar el acto sexual, de ahí que el empleo de *vaqueriza traviessa* como sujeto del verbo *dicendi* cumpla su función significativa: como antes hemos dicho, invita a caracterizar tanto a la serrana como al propio acto de habla.

Respecto a la posición del verbo de lengua en el texto, son igual de frecuentes la inicial y la intermedia.

2.2 Interpelación al receptor

Formas de tratamiento

Desde el siglo XV, el tratamiento de respeto dirigido a la segunda persona del singular se consolida en la forma *vuestra merced*, la preferida y más general con respecto a otras fórmulas tales como *vuestra excelencia* o *vuestra señoría*. El amplio uso de *vuestra merced* hizo que evolucionara fonéticamente hasta dar lugar a *usted* en el siglo XVII. El gran éxito del que gozó *vuestra merced* sobre todo ya en el siglo XVI, desplazó al

pronombre *vos*, que quedó relegado a un tratamiento hacia iguales de confianza o hacia alguien inferior, llegando incluso a normalizarse en el habla popular coincidiendo pues en su valor con *tú* (Lapesa 2000: 316-325). Nuestro texto sitúa su fecha de composición a mediados del siglo XIV, lo cual quiere decir que *vos* seguía manteniendo su posición de fórmula respetuosa dirigida a una persona en contraste con *tú*. A continuación analizaremos el proceso de tratamiento compartido entre el narrador y la serrana a lo largo de los distintos encuentros:

Serrana *Diz: “Tú que bien corres,
aquí non te engorres,
anda tu jornada.”*

Arcipreste *yo l’ dix: “Frío tengo
e por esso vengo
a vos, fermosura:
queret, por mesura,
oy darne posada.”*

(1025-1026)

Nos situamos en el momento inicial de la cántica cuarta. Resulta muy interesante el contraste respecto a la forma de tratar al receptor en uno y otro caso: la desinhibida serrana no duda en utilizar *tú* junto a toda su casuística verbal y pronominal dirigiéndose al Arcipreste. Éste, sin embargo, se cierne al uso de *vos*, más formal y adecuado para un receptor perteneciente a una clase social mayor.

Esta distribución ayuda a caracterizar pragmáticamente el habla de los personajes: el pronombre *tú* en boca de la serrana a la hora de dirigirse a su receptor es lo general en cada una de las cánticas. Conocido ya el carácter fuerte y agresivo que la figura de la serrana ha de transmitir, es posible que el empleo del pronombre *tú* por su parte se deba a un intento por afianzar su posición, someter a su receptor y demostrar su superioridad desde el inicio de la conversación. Su uso podría deberse sin embargo, (o además) a un proceso de caracterización lingüística del personaje llevado a cabo por Juan Ruiz; como indica Elena Leal (2008: 115):

[Aunque] “En los diálogos medievales rara vez se pretender caracterizar sociolingüísticamente a los personajes encontramos pocos pero significativos casos en los que la alternancia *tú/vos* puede venir determinada por algún condicionamiento de este tipo. [...] Es frecuente que el tuteo aparezca como un rasgo característico del habla rústica de las serranas”.

Quiere decir que, mediante su uso del lenguaje, se sitúa como hablante dentro de una variedad diastrática vulgar.

Por otro lado, dada la condición del protagonista de hombre perdido y desesperado por encontrar refugio, no es de extrañar que haga uso de *vos*, en un acto de *captatio benevolentiae* para lograr el favor de la serrana y que esta le preste posada, tal y como refleja el fragmento propuesto. Su uso del pronombre podría estar por tanto condicionado por el contexto que rodea la situación comunicativa.

Una situación parecida ocurre en la segunda aventura. Desde su inicio, el arcipreste trata de *vos* a Gadea de Riofrío, una *serrana valiente*, como él mismo la califica.

[...]

Arcipreste *pues vos yo tengo, ermana,
aquí, en esta verdura,
ribera de aqueste río.”*

[...]

Serrana *dixo: “Non sabes el uso
como s’doma la res muda;
quiçá el diablo te puso
essa lengua tan aguda*

[...]

Igualmente, hemos de subrayar el reparto establecido en la cántica primera, cuyo contraste es aún mayor. En su camino, la voz narrativa se ve asaltada por una serrana que guarda la zona y no tiene intención de dejarlo continuar sin recibir nada a cambio. El diálogo se desarrolla en un primer momento de *tú a tú*:

Serrana *“Alahé”; diz, “escudero,
aquí estaré yo queda,*

*fasta que algo me **prometas**:
por bien que **te arremetas**
non **passarás** la vereda”*

Arcipreste *Díxle yo: “Por Dios, vaquera,
non me **estorves** mi jornada:
tuelte e **dame** carrera,
que non trax para **tí nada**.”*

(961-962)

Esta forma de tratamiento da a entender que la relación entre ellos es de igual a igual o incluso que cada uno de ellos considera estar dirigiéndose hacia alguien de inferior condición.

La serrana no queda nada satisfecha con la actitud audaz que el Arcipreste adopta frente a su tajante demanda; viendo que no ha logrado su objetivo de aterrorizar al caminante y de someterlo a sus deseos, la serrana ataca al narrador lanzándole un pedrusco con su honda: no está dispuesta a dejarlo escapar:

*¡Par el padre verdadero (963 f-g)
tú m' **pagarás** oy la ronda!”*

[...]

*“**Págam**; si non, **verás** juego.” (964d)*

El cambio que ocurre a continuación en la intervención del arcipreste es llamativo y claramente cumple una función pragmática dentro del texto:

*Dixle yo: “Par Dios, hermosa,
dezirvos he una cosa:
más querría estar al fuego.”*
(964 e-g)

El “*Por Dios, vaquera*” de unos versos atrás se ha convertido en un “*Par Dios, hermosa*” y el *tú* ha dado paso a un *vos*. El viajero se da cuenta de que ha de tomarse en

serio las peticiones de la serrana y prefiere tratarla con más suavidad y respeto, temiendo las consecuencias de hacer lo contrario.

En la tercera cántica, sin embargo, el trato es de *tú* a *tú* durante toda la escena. Recordemos que el narrador se refiere a esta tercera vaquera como una *serrana lerda* que quería casarse con él. El pasaje que discurre es el menos violento de los cuatro; el arcipreste se presenta ante ella como un perfecto pretendiente con un sinfín de habilidades, además de prometerle numerosas joyas y prendas en pago. Todo ello hace que la vaquera se convenza, quede satisfecha y no lo agreda como las demás. Así pues, el hecho de que la escena no se vuelva tensa propicia que el arcipreste no deje de tratarla de *tú*, como sí ocurría en los otros episodios.

Serrana	<i>Diz: Aquí avrás casamiento tal qual tú demandudieres; [...]</i>
Arcipreste	<i>Díxel: “Pid lo que quesieres, e dart’ he lo que m’pedieres.”</i>

Vocativos y fórmulas fáticas

En las serranas rastreamos un amplio uso del vocativo; éste consolida los lazos que unen las intervenciones de cada uno de los interlocutores pudiendo cumplir además una función pragmática en el texto. En cualquier caso el vocativo no se presenta bajo una gran variedad formal en estos pasajes.

Comenzaremos con los que la serrana utiliza para dirigirse al viajero. En la primera cántica, la serrana de Malangosto utiliza la expresión “*hadeduro*” hasta en tres ocasiones (959e, 967e, 969e). También en los tres casos ocupa la misma posición: se sitúa al inicio de la intervención de la serrana. Este tipo de vocativo de uso repetitivo ayuda especialmente a seguir el hilo del discurso.

A lo largo de las cuatro cantigas hallamos otros vocativos en boca de la serrana tales como *escudero* (961c), *amigo* (966e), o su variante *pariente* (999a, 1027b), *fidalgo* (1031b), *Uéspet* (1032a), todos ellos de valor más neutro o menos despectivo que *hadeduro*.

Por su parte, los apelativos de la segunda cántica de carácter marcadamente ofensivo surgen a raíz del deseo de la serrana de consolidar su posición de interlocutor dominante: *sandío* (991i), *¡Roín, gaho, envernizo!* (992d).

El abanico de vocativos utilizados por parte del arcipreste es más rico y sus usos cumplen una función significativa: estos son *vaquera* (962a), *fermosa* (964e), *cuerpo tan guisado* (988f), *serrana* (989a), *ermana* (989g), *bella* (1025b), *fermosura* (1026c), *amada* (1028e), *Serrana señora* (1039a).

Como ya indicamos en el apartado anterior, el paso de la expresión “*Por Dios, vaquera*” a “*Par Dios, hermosa*” en la intervención del narrador protagonista no es gratuito. Tras ser consciente de que su actitud frente a la serrana no puede ser en ningún caso temeraria, el aumento de la afectividad en el trato por su parte se debe a que el viajero trata de suavizar la situación de tensión que se ha generado entre ambos.

En la cuarta cántica, por otro lado, se deshace en vocativos halagadores ya que necesita que la serrana le dé cobijo: *bella, fermosura, amada* y *Serrana señora*.

Lo habitual es que el verbo *dicendi* y el vocativo se sumen en la introducción del discurso de cada personaje. Sin embargo, en un momento en que el narrador no introduce la intervención explícitamente, el vocativo puede llegar a marcar por sí solo el paso de turno de habla de un personaje:

*serás mi marido
e yo tu velada.”*

*“Omíllom”, dixé yo, “serrana falaguera:
morarme he convusco ò mostradme la carrera.”*

*“Serrana señora,
tanto algo, agora
non trax, por ventura
(975d-976a)*

*“Seméjasme sandío que assí te combidas
[...]
(975c-976a)*

Así como marcar la transición del discurso del narrador al de los personajes:

*Tomóm rezio por la mano,
en su pescueço me puso
como a çurrón liviano*

e levóm la cuesta ayuso:
“Hadeduro, non te espantes,
que bien te daré qué yantes,
como es de sierra uso.”

(967e-g)

En cuanto su posición, la mayoría de los vocativos se encuentra al inicio de las intervenciones, sólo precedidos en ciertos casos por expresiones como *¡Por/Par Dios!* (962a/ 964e) o *¡Dios te salve!* (997g), mientras que sólo algunos aparecen intercalados (966e, 989g).

En el texto encontramos también algunas expresiones que cumplen una función fática en el intercambio comunicativo, es decir, ayudan a dar cohesión a la interacción, a dotarla de vivacidad y a mantener la atención del receptor sobre lo que se está diciendo. Cabe destacar, por ejemplo, una secuencia de la cuarta serrana en la que, durante una serie de versos, la serrana enumera distintos objetos que le gustaría que el arcipreste le diera en pago del cobijo que le va a ofrecer. La lista es muy larga: una cinta, una camisa, joyas... y su intervención en el diálogo se alarga hasta cuatro estrofas. Con la intención de asegurarse de que el arcipreste sigue prestando atención a su parlamento utiliza la siguiente expresión:

e dame çapatatas
de cuello, bien altas,
de pieça labrada.
Con aquestas joyas,
quiero que lo oyas,
serás bien venido

(1037c-1038c)

Ocurre algo muy parecido en otro fragmento de la tercera serrana. También en este caso la vaquera enumera múltiples objetos que el arcipreste ha de darle si quiere casarse con ella. Justamente a la mitad de su discurso, la serrana interrumpe la larga lista de objetos mediante un guiño a tu interlocutor, rompiendo con la monotonía de una enumeración:

[...]
*e dame un bel pandero
e seis aniellos de estaño,
un çamarro dissantero,
garnacho para entre el año;
e no m'fables en engaño;
dám' çarciellos e heviella*
[...]

(1003c-1004a)

Antes de cerrar el apartado, hemos de hacer referencia al uso explícito del pronombre *tú* en boca de la serrana que aparece en el siguiente verso, antes analizado en cuanto a las formas de tratamiento:

tú m'pagarás oy la ronda
(963g)

El arcipreste pretende continuar su camino sin pagar el peaje correspondiente a la serrana a pesar de que ella se lo requiere con insistencia. Tras disparar un pedrusco al arcipreste, la vaquera consolida su mandato reforzando su interpelación al receptor. Se produce un énfasis con un claro valor pragmático.

2.3 Relaciones interoracionales

En estos pasajes que analizamos, como ocurre en el resto de obras que utilizan el mismo esquema métrico, los versos se corresponden con sintagmas bien diferenciados o con oraciones completas. Como ya indicaba Rafael Cano (2001), “el fluir de la sintaxis viene claramente condicionado por el molde métrico prefijado”.

La mayoría de las oraciones se entrelaza mediante la yuxtaposición y las intervenciones de los personajes suelen ser breves. En los casos en que el turno de habla del personaje se alarga más de lo habitual, se impone el uso redundante del nexos coordinante copulativo *e*, propiciado además por la presencia de una larga enumeración, dando así lugar a estructuras polisindéticas e incluso anafóricas:

*e dám buenas sartas
d'estaño e hartas
e dame halía
de buena valía;
pelleja delgada
e dám buena toca*

(1036-1037a)

*sé muy bien tornear vacas
e domar bravo novillo;
sé maçar e fazer natas
e fazer el odrezillo;
bien sé guitar las abarcas
e tañer el caramillo*

(1000a-f)

En este caso no parece haber un intento de avivar la escena o de dinamizar la intervención del personaje, sino que hay por el contrario un apego a una figura de repetición propia de la Retórica. Ayuda, además, a mantener el texto cohesionado.

Otro nexo coordinante empleado es *mas*:

*Yo l'dixe: "De grado,
mas yo só casado
aquí, en Ferreros:
mas de mis dineros
darvos he, amada".*

(1028)

Se trata de una conjunción adversativa que supone una contradicción o contrariedad. En el fragmento escogido hay dos contrariedades concatenadas, una respecto de otra: a la petición de la serrana añade una primera contrariedad (está casado), pero el estar casado no impide que le vaya a dar dinero.

Sin embargo el predominio de las relaciones paratácticas no es absoluto. La estructuración de las oraciones se presenta en múltiples formas y Juan Ruiz no evita el uso de la hipotaxis en su diálogo. Existe un cierto equilibrio en el texto entre las distintas formas de ilación oracional.

Los tipos de estructuras hipotácticas utilizados no son muy diversos, y entre ellos destacan las relativas, causales (*ca no avrás aquí passada* 962g), temporales (*quando a la lucha me abaxo* 1001e) y locativas (*do m'casaría de grado* 998d).

También se registran incluso algunas oraciones subordinadas condicionales en las intervenciones en estilo directo de ambos personajes:

*“¡Assí empiuelan conejo!
Sovart’ he”, diz, “el albarda
si no t’partes del trobejo.”*

(991f-h)

*“Yo t’mostraré, si no ablandas,
cómo se pella el erizo
sin agua e sin rocío.”*

(992g-i)

*“Par Dios” yo l’dixe, “amiga, más querría almorzar:
de ayuno e de arrezido non podría solazar,
si antes non comiesse non podría bien luchar.”*

(982a-c)

Como vemos, las subordinadas condicionales en boca de la vaquera forman parte de una amenaza, empleando el tiempo presente en la prótasis y el futuro en la apódosis.

Especialmente interesante es el uso de la conjunción *que* con valor causal y de un marcado carácter coloquial (aunque se encuentra en textos antiguos de diversa índole).

*Diz: “El pecado te barrunta
en fablar verbos tan bravos,
que por esta encontrada
que yo tengo guardada,
non passan los omnes salvos.”*

(960c-g)

*Dixle yo: “Por Dios, vaquera,
non me estorves mi jornada:
tuelte e dame carrera,
que non trax para ti nada.”*

(962a-d)

En ambos casos se percibe el valor motivador del nexos (‘porque’), formando una subordinada causal presente en distintas ocasiones a lo largo del diálogo.

Pues y E como conectores extra-oracionales

En sólo una estrofa de los encuentros serranos se encuentran los dos marcadores del discurso que más llaman la atención de todos los pasajes.

La intervención de la serrana, que constituye un acto de habla interrogativo, se inicia con la conjunción *e*, la cual ha perdido en este caso su valor copulativo.

*“¿por qué non pedides
la cosa certera?”
Ella diz: “¡Maguera!
¿E si m’ será dada?
(1024b-e)*

Elena Leal (2008: 244) documentó en textos medievales dialogados numerosos casos de esta conjunción desprovista de su función sintáctica habitual. Se trata de un recurso que, en el texto y todavía hoy, resulta propio de la oralidad, ayudando a enlazar una nueva intervención con lo dicho previamente por el interlocutor.

Por otro lado, *pues* se trata de un vocablo muy analizado en los estudios sobre el español coloquial, ya que puede servir como *puro* elemento de enlace especialmente caracterizador de la conversación o del diálogo. Muy frecuentemente se encuentra al inicio de una “réplica o reacción a la emisión del turno anterior” (Cano 2012). Esta emisión anterior puede tratarse, como ocurre en el fragmento seleccionado, de un acto de habla interrogativo:

*“Vos que esso m’dezides
¿por qué non pedides
la cosa certera?”
[...]
Pues dám una cinta
bermeja, bien tinta...”
(1034a-1035b)*

Los parámetros que guían su uso son claramente discursivos: presenta un valor ilativo-consecutivo, encabezando una orden que como acto enunciativo brota del enunciado anterior.

El conector se encuentra encabezando un acto de habla ligado a una orden o mandato introducido a su vez por el verbo conjugado en imperativo: *dám*. Según lo afirmado por

Elena Leal (2008: 236) se trata de un uso muy habitual en los diálogos de obras medievales que ayuda a suavizar la agresión inherente a todo acto de habla de ese tipo.

2.4 Orden de palabras

El orden de palabras en el diálogo no es plenamente libre ni aleatorio, sino que está condicionado en muchos casos por factores pragmáticos: en las intervenciones de los personajes hay secuencias sobre las que se llama especialmente la atención del destinatario, dada la posición que ocupan.

Hacemos hincapié, por ejemplo, en los procesos de topicalización:

el que de grado m'paga, non le fago enojo;

el que no m'quier pagar, priado le despojo

(953b-c)

En estos dos enunciados, unidos por un acercamiento paralelístico y sinonímico, se lleva a cabo una topicalización del objeto verbal. En el primer caso, se trata de un objeto indirecto que prescinde de la preposición *a*, mientras que en el segundo, el objeto topicalizado es directo. Cada uno se recoge luego en un pronombre personal, en un proceso de reduplicación. Esta forma de estructurar la intervención tiene su razón pragmática: la serrana quiere que la atención del discurso recaiga sobre esas palabras, para dejar claro al arcipreste que no le será posible seguir su camino sin darle a ella nada a cambio.

Además, este mecanismo sintáctico puede ayudar a dar un tono coloquial al discurso; lo encontramos de forma frecuente en diálogos literarios de todas las épocas y en la conversación ordinaria actual.

A continuación señalamos un caso de topicalización especialmente marcado:

Díxome la moça:

*“Pariente, **mi choça***

el que en ella posa

connmigo s'desposa

e dame soldada.”

(1027b-e)

“*Mi choça*” se presenta como un simple indicador de lugar, sin una función sintáctica explícita en la oración; el locativo aparece luego como sintagma preposicional con pronombre un pronombre que remite a “*choça*”. Tras el vocativo, la vaquera hace hincapié en el lugar a donde el arcipreste quiere que lo lleve, *su hogar*, indicando después que ella no está dispuesta a darle cobijo si él no da algo a cambio.

En ocasiones el orden “neutro” de la oración se ve alterado debido a razones literarias o retóricas, más que pragmáticas:

nunca d’omenaje
pagan ostalaje;
por dineros faze
omne quanto l’plaze:
cosa es provada.”
(1042)

La construcción “*d’omenaje pagan ostalaje*” es un hipérbaton más literario, aunque no hay que obviar el hecho de que hay una cierta focalización enfática dirigida a “*d’omenaje*”, incluso al adverbio de negación y temporal “*nunca*”, aunque no se trate de una topicalización. Posteriormente, la anteposición de “*por dineros*” tiene un valor también focalizador y enfático.

Por último, resulta también muy interesante indicar el único caso de la llamada *estructura eco*, todavía hoy muy utilizada en la conversación y en el diálogo. La encontramos en la segunda cántica:

Ella me respuso: “¡Ea!,
la carrera as errado
*en andas como **radío**.”*

*“**Radío** ando, serrana,*
en esta grand espessura
(988g-989b)

Es una construcción exclusiva de los intercambios dialogados (Leal 2008: 68) y por lo tanto, caracterizadora de los mismos; ayuda a mantener cohesionada la comunicación, y además, en este caso, sirve para marcar, junto al vocativo, el cambio de turno de habla. Su uso da rapidez y vida al diálogo⁴.

2.5 Entonación

Lo normal y general es que las estrategias fónicas básicas en una situación de oralidad se pierdan en el mundo de lo escrito, a no ser que el autor haya querido hacer especial hincapié en la forma en que los personajes producen los mensajes, es decir, en la entonación, en qué momento se producen las pausas si estas se dan, etc. Naturalmente, el diálogo, en su verdadera naturaleza oral y espontánea, no necesita explicitar este tipo de información.

En nuestro texto, la mayor parte de los actos ilocutivos aparecen en forma enunciativa. Sin embargo, las secuencias en estilo directo incluyen enunciados exclamativos (*¡Cómo fíz loca demanda en dexar por ti el vaquerizo!*, 992e-f), interrogativos (*¿qué buscas o qué demandas por aqueste puerto angosto?*, 959f-g) y exhortativos. Todos ellos conllevan una variación tonal.

La mayoría de las oraciones exhortativas o de mandato nace en boca de la serrana mediante un verbo en imperativo:

¡Liévate, vete, sandío! (991i)

¡non te llegues a mí! (imperativo en su forma negativa, 976b)

pero no necesariamente ha de aparecer esta forma verbal. En este caso, el tiempo empleado es el futuro:

¡Par el Padre verdadero tú m'pagarás oy la ronda! (963f-g)

⁴ En los márgenes de un TFG es imposible hacer un análisis exhaustivo del orden de palabras, por ello sólo se han escogido algunos casos llamativos.

2.6 Léxico

Como destaca Girón Alconchel (1986) en su artículo, “el léxico puesto en boca de los interlocutores que van trazando el diálogo es también una importante fuente de caracterización lingüística de los mismos”. Así, la naturaleza rústica y aldeana de las serranas del *Libro de buen amor* determina la aparición de un vocabulario marcadamente popular, en el que se encuentra un gran número de palabras pertenecientes a una jerga propia de la serranía. El habla de los serranos y de las aldeas de la época se caracterizaba por utilizar muchos términos anticuados, a veces verdaderos arcaísmos ya superados por la lengua común.

Juan Ruiz se “mete en sus criaturas” (Alvar 1988: 32), y por ello se apropia en sus pasajes de la *jerga serrana* cuyo uso sabe imitar con maestría. En su edición crítica, Corominas define numerosos vocablos como propios del discurso de los serranos: *Hadeduro* (959e), *demonstrar* como variante de ‘mostrar’ (965c) *enna venta* (968b), *pariente* (con la acepción de ‘amigo’, 999a), *carciellos / heviella / amariella / rodiella, çapatás* (1004e).

Abundan además en el intercambio comunicativo otras expresiones propias del habla, como *¡Par el Padre verdadero...* (963f), *¡Dios te salve, ermana!* (997g) e interjecciones que aportan expresividad y dinamismo a la escena: *¡alauúd!* (965e), *¡Ea!* (988g), *¡Maguera!* (1034d).

3. Conclusión

Naturalmente no podemos decir que Juan Ruiz despliegue en sus pasajes dialogados toda una serie de realizaciones orales tomadas de la realidad de su época. Además de haber creado un texto sometido como ya dijimos a toda una tradición bien establecida, no era su objetivo el llevar a cabo una fiel recreación de un intercambio comunicativo real.

Sin embargo, lo dicho no quita el hecho de que el Arcipreste de Hita haga un importante uso de ciertos procedimientos caracterizadores de la inmediatez comunicativa en sus pasajes en estilo directo, contrastando en numerosas ocasiones con los discursos que

forman la narración del personaje. El tratamiento entre interlocutores, los vocativos y demás fórmulas interpelativas que buscan consolidar la conexión con el receptor; las oraciones exclamativas, interrogativas y exhortativas, estas últimas especialmente frecuentes, están constantemente puestas en boca de los personajes y dan dinamismo a la escena, una vivacidad que impregna los diálogos y de la que están exentos los pasajes exclusivamente narrativos. El empleo de un léxico muy bien seleccionado por el autor, quien intenta recrear un prototipo reconocido por el lector, “la serrana”, echando mano de estereotipos lingüísticos propios del habla de los aldeanos de la época; la preferencia por la yuxtaposición y la coordinación (aunque, como ya dijimos, observamos el empleo de otros tipos de estructuras hipotácticas más complejas); y por último, la presencia de un orden de palabras a veces marcado y con función pragmática: todo ello constituye pequeños signos de la oralidad trasladados a los diálogos de una obra literaria medieval.

4. Bibliografía

ALVAR, M. (1988): “Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y don Juan Manuel”, *Revista de Filología Española*, LXVIII, pp. 13-32

BOBES, M^a C. (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos

BRIZ, A. (1998): *El español coloquial en la conversación*, Barcelona: Ariel

BUSTOS TOVAR, J. J. (2001): “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, *Criticón*, 81-82, 191-206

CANAVAGGIO, J.: *Historia de la literatura española. Tomo I: La Edad Media*. Edición española a cargo de R. Navarro Durán (1994), Barcelona: Ariel

CANO AGUILAR, R. (2001): “La sintaxis del diálogo en Berceo”, en Á. di Tullio, E. N. Arnaoux (eds.), *Homenaje a Ofelia Kovacci*, Buenos Aires: EUDEBA, 113-156

CANO AGUILAR, R. (2012): “Diálogo y oralidad ficticia en las Crónicas medievales”, en V. Béguelin-Argimón, G. Cordone y M. de la Torre (eds.), *En pos de la palabra viva: huellas de la oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, Peter Lang, 351-370

- DI STEFANO, G. (2001): “Los encuentros serranos y sus relatos en el *Libro de buen amor* o del arte de la variación”, *Anuario de Letras*, XXXIX, pp. 451-474
- DI STEFANO, G. (2006): “Sonido y sentido en la literatura medieval: constelaciones léxicas en el Libro de Buen Amor, entre oralidad y escritura”, en J. J. Bustos Tovar y J. L. Girón Alconchel (eds.) *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, III, Madrid: Arco Libros / UCM / AHLE, 2613-2626
- GARCÍA-RUBIO, F. (2013): “La serranas de la Vera y la construcción de los monstruos sexuales femeninos”, *Hispanet Journal*, 6 (march). [En línea]
- GIRÓN ALCONCHEL, J. L. (1986): “Caracterización lingüística de los personajes y polifonía textual en el *Libro de Buen Amor*”, *Epos*, II, 115-123
- LAPESA, R. *Estudios de morfosintaxis histórica del español* (I y II vol.). Edición de R. Cano y M^a T. Echenique (2000), Madrid: Gredos
- LEAL ABAD, E. (2008): *Configuraciones sintácticas y tradiciones textuales. Los diálogos medievales*, Universidad de Sevilla
- MANCERA, A. (2009): “La oralidad *simulada* en la narrativa contemporánea”. *Verba*, vol. 36, 419-436
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (1995): “Una aproximación pragmática al *Libro de Buen Amor: La Cántica de los clérigos de Talavera*”. *DICENDA, cuadernos de Filología Hispánica*, nº 13, Madrid: UCM, 201-218
- NARBONA JIMÉNEZ, A. (2012): “Diálogos bajo control”, en V. Béguelin-Argimón, G. Cordone y M. de la Torre (eds.), *En pos de la palabra viva: huellas de oralidad en textos antiguos. Estudios en honor al profesor Rolf Eberenz*, Peter Lang, 247-267
- PONS RODRÍGUEZ, M^a D. (2007): “Cesarán las palabras: la lengua de los diálogos en un texto cuatrocentista”, *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 30, 289-320
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid: Gredos
- RUIZ, J. ARCIPRESTE DE HITTA. *Libro de buen amor*. Edición crítica de J. Corominas (1967), Madrid: Gredos
- RUIZ, J. ARCIPRESTE DE HITTA. *Libro de buen amor*. Edición de G.B.Gyboon-Monypenny (1988), Madrid: Castalia