LAS ETICAS DE LA FABULA:
SOBRE LOS
USOS EJEMPLARES DEL RELATO DIDACTICO
EN
TRES TEXTOS MEDIEVALES ESPAÑOLES
(LOS CASTIGOS E DOCUMENTOS DEL REY DON SANCHO IV,
EL CONDE LUCANOR Y EL LIBRO DE BUEN AMOR).

Eloísa Palafox

TESIS

presentada ante

EL COLEGIO DE MEXICO

para optar al grado de

DOCTOR EN LITERATURA HISPANICA

en el

Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Asesora: Dra. Beatriz Mariscal Hay

1996

México, D. F.

RESUMEN

Cada texto que se presenta a sus receptores como un discurso ejemplar se relaciona de manera distinta con el saber tradicional y con las imágenes de la cultura oral y de la escritura. La naturaleza de esta relación depende de ciertos objetivos de carácter ideológico, poco o nada explícitos, que el autor se propone alcanzar. Estos objetivos son relativamente independientes de lo que se dice en el Prólogo, o en los párrafos introductorios, con respecto a la intención didáctica de la obra.

Las tres obras aquí estudiadas son una muestra de cómo las justificaciones explícitas que se dan a la existencia de un determinado discurso ejemplar poco tienen que ver, en general, con sus más profundas razones de ser. Aun en los textos que parecen más francamente escritos con el fin de asegurar el bienestar moral y material del receptor, pueden encontrarse además una serie de indicios que revelan la existencia de una especie de "segunda" intención: a la que hemos designado con el término de "ejemplaridad". Esta "ejemplaridad", que da a cada discurso ejemplar su **razón de ser y su propia coherencia, está encaminada a sembrar ciertas ideas** en la mente del lector (u oidor) en torno a los asuntos que preocupan particularmente a su autor.

En el Capítulo 1 de esta tesis se explica cómo en el texto de los Castigos e documentos del rey don Sancho el discurso ejemplar es usado de diversas formas para engrandecer la imagen del monarca, hasta convertirlo prácticamente en una figura mesiánica. Este mesianismo sirve a su vez para

legitimar su autoridad y para justificar su uso del poder político-militar como medio para garantizar el orden del reino.

Por otra parte, en el libro de El conde Lucanor, don Juan Manuel aprovecha el discurso ejemplar para dar forma a una "lucha" textual por el poder del que se le había marginado. Como se ve en el Capítulo 2, la idea con ayuda de la cual se da forma a esta "lucha" es la de que el saber, privilegio de los hombres moralmente superiores, es el que legitima el derecho al poder.

A medida que se avanza en la lectura del Libro de buen amor, es posible observar una constante en la manera como se presenta el discurso ejemplar: siempre en boca de personajes que lo utilizan para manipular a sus interlocutores y para obtener de ellos una cosa —su entrega al amor carnal— que ha de redundar en perjuicio de la salvación de sus almas. Esto, como se explica en el capítulo 3, hace del Libro de buen amor un texto anti-ejemplar, en el que se revela la doblez inherente a todo discurso ejemplar.

Por último, en el Capítulo 4 se confrontan y amplían las conclusiones obtenidas en los primeros tres Capítulos, para poner de relieve las ventajas de un estudio como el que aquí se presenta. A modo de adelanto puede decirse que es precisamente la posibilidad de comparar la que permite observar y entender las particularidades de cada texto. No todos los autores recurren al discurso ejemplar por las mismas razones y con los mismos propósitos, y las diferencias entre un texto y otro son las que revelan el carácter específico de la ejemplaridad que cada uno de ellos eligió manejar.

A mis padres

Carlos y Eloísa

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a quienes de mil maneras distintas me ayudaron a realizar este trabajo. A mis padres y hermanas que vivieron conmigo mis años de estudios en el Colegio de México y cuya presencia insustituible me dio la fuerza y el ejemplo que necesitaba para seguir adelante. A la profesora Beatriz Mariscal que no sólo me inició en los estudios de la cultura oral, sino que además me ha apoyado, escuchado y corregido pacientemente a lo largo de los últimos nueve años. Al profesor Aurelio González por sus valiosas sugerencias y por su continuado interés en el desarrollo de mi trabajo. A los profesores Luis Astey y Tatiana Bubnova que también leyeron la primera versión completa de esta tesis, por sus comentarios útiles y generosos. Fue en un curso sobre el Libro de buen amor, impartido por el profesor Astey en otoño de 1987, donde concebí mis primeras ideas en torno a los enigmáticos "fablares fermosos" del arcipreste. A Joe Snow, maestro y amigo, siempre cercano a pesar de la distancia. La base del tercer capítulo de esta tesis fue un trabajo sobre el episodio de doña Garoça que escribí para él en un curso independiente durante el otoño de 1991. A todos mis profesores del Colegio de México, en especial Rebeca Barriga, Rafael Olea y Martha Elena Vernier, y a mis colegas de Washington University, por todos sus ánimos y su apoyo.

E.P.

St. Louis, Missouri.
14 de mayo, 1996.

INTRODUCCION

"Entre técnicas de saber y estrategias de poder no existe exterioridad alguna, incluso si poseen su propio papel específico y se articulan una con otra a partir de su diferencia".

Michel Foucault.

Cada individuo, cada civilización y cada época tienen su manera de relacionarse con el legado que les llega, en forma de canciones o de textos, de pinturas, de estatuas o de monumentos arquitectónicos, de aquellos a quienes consideran sus ancestros: la Edad Media eligió el exemplum. Más que un género en sí, más que un conjunto finito de historias y de motivos, el exemplum fue para la sociedad medieval, una manera particular de pensar el pasado y de utilizarlo, de distintos modos, para influir en su propio presente.

Esta manera particular de leer e integrar el pasado al presente, de volverlo "útil" para lograr ciertos propósitos, sufrió con el tiempo tantas transformaciones que terminó volviéndose un tanto ajena a la sociedad misma que la había heredado de la retórica clásica y que la llevó eventualmente a su máxima expresión. Por eso, el primer problema al que se enfrentaron los estudiosos que, a principios del siglo XX, emprendieron

el estudio del exemplum, fue el de encontrar una definición adecuada para el concepto mismo.

La palabra exemplum, explica J. T. Welter en la introducción a su estudio clásico sobre el tema (1-2), fue usada en la Edad Media para referirse a un relato, una historia, una fábula, una parábola, una moralidad o una descripción que pudiera servir de prueba para apoyar una exposición doctrinal, religiosa o moral. Los exempla, añade este autor, podían ser historias o leyendas de origen sagrado o profano, occidental u oriental, anécdotas, fábulas o cuentos extraídos de la antigüedad clásica o de la Edad Media misma, de los bestiarios, de los tratados de historia natural, de la tradición popular o de la experiencia del compilador o predicador. En suma, observa Welter, todo el fondo narrativo y descriptivo del pasado y del presente podía ser leído, entendido y usado como exemplum (2).

Por su parte, Claude Bremond y Jacques Le Goff subrayan el carácter narrativo del exemplum, y su calidad de enseñanza "fortement orientée" (35), en el contexto de una "retórica pedagógica de la persuasión", su estrecha relación con el discurso de tipo homiliético, el énfasis que se pone en su "veracidad" o "autenticidad" y su dependencia relativa con respecto a un discurso globalizante "dans lequel il vient s'insérer comme

un élément formant un tout, mais un tout subordonné à un ensemble englobant: c'est un collage" (37).¹

En el exemplum, como en otros discursos --explican Bremond y Le Goff--, hay implícita una relación entre un locutor y un interlocutor. Pero, en el caso del exemplum, este "interlocutor" es un "auditorio" en particular: el auditorio de los fieles a quienes se imparte una lección edificante, la cual, por lo menos en términos ideales, tiene su origen en una preocupación por el bienestar espiritual del receptor: "l'exemplum est dominé par le souci des fins dernières de l'homme, c'est, si on nous permet l'expression, un gadget eschatologique" (37).²

¹ "L'exemplum dont nous parlons ici, c'est donc l'exemplum comme argument narratif et il relève de la grammaire et de la rhétorique. Mais la scolastique des XIIe-XIVe siècles a tendance à le confondre avec l'exemplum logique et philosophique qui, le plus souvent dans la tradition néo-platonicienne, a le sens d'archétype et de modèle," añaden Bremond y Le Goff (28).

² Estas definiciones comprensivas (aunadas al estudio indispensable de Salvatore Battaglia, que se discute a continuación), serán las que servirán como punto de partida a este trabajo. Una excelente revisión panorámica de la historia del concepto de exemplum desde Cicerón hasta Valerio Máximo puede verse en: Battaglia ("L'esempio medievale" 45-64); en su citado estudio Bremond y Le Goff prolongan esta revisión hasta nuestros días (L'exemplum' 27-36). Para Battaglia la obra de Valerio Massimo (Facta e dicta) tuvo una importancia radical en el desarrollo de la literatura ejemplar durante la Edad Media: "L'insegnamento di Valerio Massimo andava al di là delle sue stesse intenzioni. Egli, invero, tentava di riordinare i fatti della storia sullo schermo eguale dell'esperienza etica: cioè, partiva da un processo di astrazione, per cui i casi del passato diventano tutti contemporanei e vengono a formare una teoria di modelli perenni" (63).

Tanto para Welter (3-4) como para Bremond y Le Goff (27), el exemplum medieval es un "fenómeno literario" con un período de origen y desarrollo que va aproximadamente del siglo IX al XII, y un período relativamente delimitado de florecimiento y expansión: de los siglos XIII al XV.³ Aunque ninguno de ellos lo dice explícitamente, ambos dan por entendido que este "fenómeno" está relacionado con determinadas estructuras mentales, culturales y sociales.

Salvatore Battaglia es quien describe, de manera más detallada, el cómo y el porqué de estas "estructuras". La mente medieval, explica Battaglia, concibe la historia humana como una cadena inmutable de sucesos que se reiteran hasta el infinito:

Nella tela dell'esempio l'esistenza degli uomini si colloca in una sua costanza paradigmatica. L'aneddoto 'esemplare' presuppone una visione dell'esperienza che non ammette impensati sviluppi o precarie soluzioni. Tutto è preciso, stabilito, perpetuo. (76)

Es por eso que las colecciones de exempla pueden ser presentadas como depositarias de un "código" hasta cierto punto exhaustivo de conducta, que para cada hecho y para cada experiencia vital ofrece una norma y alega un testimonio (Battaglia 68). Este código "universal" basta y sobra para resolver los problemas individuales, pues debido a la

³ Sin embargo, más adelante, los mismos Bremond y Le Goff reconocen que el exemplum "lié à un type de parole (orale ou écrite) qui entre dans un ensemble didactique fortement marqué par le christianisme pré-industriel, ne recule qu'avec la disparition progressive de cet ensemble à partir du XIXe siècle" (57).

brevedad de la existencia humana a cada persona se le presentan únicamente un número limitado de alternativas. Bajo tal perspectiva, el valor de dichas colecciones, y de todos y cada uno de sus exempla, se eleva enormemente.

La autoridad del exemplum emana de lo que se presenta y se percibe como su pertenencia a la tradición, es decir, al conjunto global de experiencias vitales de la comunidad, que han sido probadas y transmitidas de generación en generación. De ahí precisamente su calidad de "prueba", y la tendencia de quienes lo utilizan en sus sermones a introducirlo como cosa escuchada de boca de una persona digna de crédito o por lo menos leída en una obra de preferencia antigua y respetada.⁴

En virtud de su tradicionalidad, el contenido de los exempla posee, tanto para sus transmisores como para sus receptores, un valor paradigmático e "institucional":

Gli esempi erano stati ereditati perché gli uomini vi si spechiassero e vi si riconoscessero. Ciascuno d'essi era un mito dell' esperienza, un emblema della realtà. E, insieme, formano i temi perenni del vivere che si perpetua, nel cui

⁴ El concepto de "tradición" es usado aquí para aludir al carácter ancestral asociado por quienes lo manejan con ese saber "ejemplar" (tanto oral como escrito) al que se adjudica la capacidad de servir como clave para entender y resolver los problemas vitales y las preocupaciones religiosas y morales. Como explica Menéndez Pidal, el saber tradicional suele pasar por una serie de transformaciones a medida que se transmite de un texto a otro y/o de una voz a otra voz. Este proceso, que tiene un carácter comunitario, da como resultado lo que Menéndez Pidal designó con el término de "estilo tradicional." (Cfr. Cap. III del vol. 1 de su Romancero Hispánico 58-80).

labirinto gli uomini si aggirano instancabilmente. (Battaglia 71)

Dadas las necesidades de su "pedagogía ejemplar", cuyo objetivo era el de suscitar una identificación por parte del público con el material presentado, el predicador y el compilador solían verse obligados a recurrir a la narrativa oral, "pour y puiser des récits (audivi) et les réintroduire sous forme d'exempla, dits en langue vulgaire et appuyés par la gestualité propre à assurer leur réception" (Brémond y Le Goff 86).

Como observa Zumthor,

Hasta el siglo XV, y existen casos también en el siglo XVII, la palabra (se refiere a la palabra oral) seguirá siendo, si no la fuente última, al menos la manifestación más convincente de autoridad. Por estas dos razones, es el instrumento privilegiado de la aplicación del derecho y del ejercicio del poder. (La letra y la voz 103)⁵

Pero en general --como apuntan Brémond y Le Goff--, a pesar de que la información contenida en los exempla puede ser de origen folclórico, éstos no siempre eran tomados directamente de la tradición oral. Muchos de ellos habían pasado ya desde antiguo a formar parte de la tradición escrita (en colecciones, crónicas, sermones, etc.), lo cual a menudo era percibido también como garantía de autenticidad y efectividad:

L'auteur d'exempla n'est pas un ethnologue moderne observant et racueillant directement les 'traditions populaires', mais un clerc lisant ou écoutant d'autres clercs dont le nom

⁵ Para las citas a este texto de Zumthor (La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale) utilizaré aquí la traducción española publicada (Madrid: Cátedra, 1989).

et le renom garantissent l'autenticité du récit à partir duquel est forgé l'exemplum. (87)

Lo importante entonces es no perder de vista el hecho de que, en todos los casos, y sin importar el origen, ya fuera folclórico o letrado, una vez en manos de los predicadores y compiladores, estos relatos pasaban siempre por una serie de transformaciones encaminadas a convertirlos en instrumentos útiles en el proceso de transmisión de determinados moldes ideológicos. En este sentido, no resulta extraño comprobar que el período de florecimiento del exemplum es precisamente el mismo en el que se desarrolló y se difundió la forma popular del sermón medieval, la destinada a influir en un público más numeroso y menos letrado -- conocida con el nombre de divisio extra. Como explica Deyermond:

this is the form in which the majority of Christians in the closing centuries of the Middle Ages most often, and most memorably, encountered the preaching function of the Church. ("The Sermon and Its Uses in Medieval Castilian Literature" 127)

De ahí el que, aun cuando no todos los exempla fueran de origen oral, los predicadores y compiladores, que generalmente impartían sus discursos de viva voz, optaran además por la utilización de fórmulas introductorias y giros de lenguaje que servían para dar a sus relatos la apariencia de cuentos folclóricos, o por lo menos de palabras escuchadas de boca de otras personas.⁶

⁶ Aunque también hubo casos en que las características propias de ciertos discursos ejemplares hicieron necesario el recurso al respaldo y a

En términos generales el exemplum puede por lo tanto ser definido, parafraseando a Michel Foucault, como una "estrategia discursiva" basada en la reactualización de enunciados pertenecientes a otros dominios del discurso.⁷ En tanto que "estrategias", estos exempla funcionaron, desde los comienzos del cristianismo y de manera especial durante la Edad Media, como mecanismos clave en la configuración de un tipo particular de discurso (fundamentalmente eclesiástico en sus comienzos), y en el establecimiento de una serie de relaciones de poder. Estas relaciones de poder, tal y como las entiende Foucault en el marco de su concepción del discurso, desempeñan un papel productor y no represor, funcionan en el interior de todo lo que ordena y, dado que son inmanentes, participan de modo fundamental en las codificaciones de toda cultura.

Con base en esta concepción foucaultiana del discurso, como el espacio privilegiado en el que se registran las relaciones de poder, es posible añadir dos características más a la definición del exemplum:

1) Debido a que, por lo menos en términos ideales, éste estaba destinado a una presentación oral de tipo homilético, su aparición textual

la autoridad de fuentes más bien letradas y librescas. Tal es el caso, como veremos en el capítulo 1, de una obra como los Castigos y documentos del rey don Sancho.

⁷ En La arqueología del saber, Foucault define la "reactualización" como una "estrategia discursiva" que consiste en "la reinsertión de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación nuevo para él" (22); y explica el concepto de "estrategia" como una "manera regulada" de poner en obra ciertas posibilidades del discurso (21).

suele estar marcada por lo que Zumthor explicaría como un "alto grado de teatralidad": entendiendo aquí por "teatralidad" la serie de indicios textuales que remiten al momento de la enunciación oral (y a veces también de la recepción).⁸

Esta "teatralidad" que Zumthor estudia en las transcripciones de poemas épico-narrativos, y a la que atribuye un carácter básicamente residual, en el caso del exemplum tiende quizás a ser mucho más un recurso consciente que una marca incidental. Y es precisamente su calidad de recurso lo que convierte dicha teatralidad en un elemento clave para entender los mecanismos de adoctrinamiento inherentes a la utilización ejemplar de un determinado relato o serie de relatos.⁹

2) Dado que el exemplum es en sí un instrumento de persuasión, no es raro que quienes decidieron servirse de él hayan dejado inscritas en sus textos sus ideas e inquietudes con respecto al problema de la que habría de ser su recepción. Hasta el punto de que, con frecuencia, la presentación

⁸ El concepto de "teatralidad" es parte integral de las tesis desarrolladas por Zumthor en La letra y la voz.

⁹ No me parece que estos indicios textuales puedan identificarse con lo que W. Ong define como "oralidad secundaria," un fenómeno relacionado por este autor con los avances de la tecnología electrónica (Cfr. Oralidad y escritura 134-135): "El contraste entre la oratoria en el pasado y en el mundo actual pone claramente de relieve la diferencia entre la oralidad primaria y la secundaria ... en cierto sentido la oralidad ha alcanzado un reconocimiento del que nunca antes había gozado. Sin embargo no se trata de la antigua oralidad. La oratoria al estilo antiguo, proveniente de la oralidad primaria, ha desaparecido para siempre" (135).

de dicho problema llega a convertirse en parte integral del propio texto. En ocasiones, estas ideas e inquietudes toman la forma de una discusión más o menos explícita del asunto, otras veces en cambio --y éstas son quizás las más interesantes--, el asunto pasa a convertirse un elemento importante de la misma ficción.

Ambos, los indicios que remiten a la existencia oral (ya sea real o ficticia) de los exempla y la inscripción (ya sea explícita o ficcionalizada) de los problemas relacionados con su recepción, son dos claves de radical importancia para el estudio de la "ejemplaridad": entendida ésta como el conjunto de objetivos pedagógicos y de modelos ideológicos que, por medio del texto ejemplar, se busca inculcar en la mente del receptor.¹⁰

Es precisamente ese carácter de estrategia discursiva, inherente a la existencia misma del exemplum, el que permite estudiar bajo un mismo rubro tipos de discurso aparentemente tan disímiles, como son: las vidas de santos, los milagros, las leyendas, los castigos, los mitos, los apólogos, los cuentos folclóricos, los lais, las fabiellas, las fábulas, los fabliaux, las descripciones de los bestiarios, etc...¹¹

¹⁰ No es indispensable, explica Battaglia, "che l'esempio contenga un racconto edificante: perchè ad istruire o avvertire la mente e l'animo può valere, se necessario, anche una 'citazione' di malvagità, di sopruso, di libertinaggio. L'importante è allegare una testimonianza, che pertanto è sempre esemplare" (67-68).

¹¹ En esto concordamos con las ideas propuestas por Zumthor en su Essai de poétique médiévale 339-404. Para una discusión en torno a la variedad de términos utilizados por los autores medievales para referirse

Como apunta Battaglia:

Sull'impasto di queste varie forme letterarie, originariamente distinte ma via via convergenti, il Medioevo ha regolato l'espressione della propria saggezza e della propria esperienza. Non si tratta soltanto d'un gusto letterario e stilistico, bensì d'un metodo che la mentalità medievale ha applicato alla sua cognizione della realtà etica e pratica. (71)
(El subrayado es mío)

Con el tiempo, los dos elementos presentes en el exemplum medieval: su calidad de abstracción moral y su concreción narrativa (producto de su relación particular con la experiencia presente), tienden aparentemente a separarse. Autores como Battaglia ven en esta tendencia un paso hacia la aparición del relato autónomo: "La novellistica che nasce attraverso l'esempio, è creazione del gusto medievale: e per arrivarci è necessario avvertire in modi indipendenti i valori della realtà, della vita, dell'esperienza in atto" (64). Esta aparente evolución hacia la "autonomía" -definida como el mayor o menor grado de "aprovechamiento novelístico" e identificada con la aparición de un "sentido literario"¹²--, es la que ha

a sus propios relatos ver también: Paredes Nuñez, Formas narrativas breves de la literatura románica medieval: problemas de terminología. Diferimos, sin embargo, con las conclusiones de este autor, para quien el único nombre genérico que puede aplicarse a estos relatos es el de: "narrativa breve románica medieval."

¹² Ver por ejemplo el artículo de Francisco López Estrada, "Prosa narrativa de ficción" (19-20). Este autor establece una división entre los que él considera "libros de apólogos en los que predomina el sentido literario de una narración establecida con intención artística, con diferentes grados y recursos de didactismo y moralización," y aquellos en los que los apólogos son "sólo ilustraciones," "meras pruebas" o "antecedentes de la intención moralizante." El resultado es una clasificación en la que

servido con frecuencia de criterio clasificatorio para decidir si un cierto discurso ejemplar merece o no ser incluido en el corpus de lo que se designa con el nombre de "relato breve" o "narrativa de ficción".¹³

Pero al utilizar estos conceptos (de "autonomía" y de "grado de aprovechamiento novelístico") para evaluar la medida en que los exempla se convierten en "relatos breves", se corre el riesgo de establecer una línea divisoria (entre lo didáctico y lo "narrativo") que es totalmente ajena al exemplum. Pues incluso en los casos en que éste presenta lo que nosotros, lectores del siglo XX, identificamos como un alto grado de "sentido literario", su existencia se da siempre en función de un propósito ejemplar. Tal propósito, que fue el resultado directo de una manera particular de concebir el pasado y de utilizarlo para influir en el presente (difundida por la Iglesia cristiana desde las épocas de su formación), no desaparece cuando el exemplum se separa del discurso homiliético, ni tampoco cuando

únicamente se incluyen obras como: El Libro del Conde Lucanor, los Ejemplos muy notables, el Libro de los ejemplos, el Libro de los gatos y el Espéculo de los legos; pero en la que se dejan fuera obras como los Castigos y documentos del rey don Sancho y los Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas.

¹³ Para Francisco López Estrada, por ejemplo, "lo más importante consiste en que la parte narrativa se desprenda de este servicio (es decir del "propósito moralizador") y que llegue a valer por sí misma; por lo menos se trata de que no sea una mera prueba o antecedente de la intención moralizante. Los límites entre estas fronteras resultan imprecisos, pero su consideración permite orientar la obra en la que se encuentran estos relatos hacia una clasificación como narrativa ficción o hacia el grupo de la didáctica" (19) --los subrayados son míos.

empieza o adquirir lo que los lectores del siglo XX percibimos como una cierta "autonomía narrativa".

A este respecto vale la pena citar la siguiente observación de Zumthor, quien utiliza también el concepto de exemplum en el sentido en que aquí lo manejamos:

Explicite dans les deux tiers des textes, implicite ou réduite à un dicton, voire à une remarque plaisante dans les autres, la 'morale' est intégrée au thème. Il arrive que cette relation soit expressément déclarée: le récit illustre un proverbe; ailleurs, elle fonde l'effet d'ironie. On a l'impression d'assister à l'émancipation de ce qui fut sans doute, originellement, la fonction pastorale de l'exemplum. Ça et là, cet élément prend lui-même la forme narrative ... Elle est doublement intégrée au récit. (Essai de poétique médiévale 396), (Los subrayados son míos)¹⁴

Lo que cambia no es entonces la importancia del propósito moralizador, sino el hecho de que éste tiende a introducirse cada vez más en los relatos mismos. Por eso esos exempla que parecen más "emancipados" de su "función pastoral" son quizás los que, en su calidad de estrategias discursivas, presentan los matices más sutiles y los problemas más interesantes.

Como intentaremos mostrar a lo largo de este trabajo, eso que parece un proceso de abandono de la función pastoral, y de aparente emancipación del exemplum hacia la autonomía, es en realidad un síntoma

¹⁴ Además de su calidad de enseñanza moral, las otras tres características que Zumthor identifica como propias del exemplum son su brevedad, su coherencia narrativa y su causalidad (Essai 339-401).

de evolución hacia el aprovechamiento cada vez más sofisticado de sus posibilidades ejemplares. Al punto de que casi podría decirse que, lo que a primera vista puede describirse como un mayor "aprovechamiento novelístico" es en realidad un mayor "aprovechamiento ejemplar", en el sentido más literal del término. Es decir, de aprovechamiento de las posibilidades del exemplum en tanto que estrategia discursiva útil en la formulación, transmisión e imposición de determinados moldes ideológicos.

Los rasgos más evidentes de esta sofisticación en el grado de "aprovechamiento ejemplar" vienen a ser entonces: la desaparición o por lo menos la disminución en importancia del discurso homilético que justificaba y explicaba la aparición del exemplum en el texto, y la tendencia a inscribir cada vez más el "propósito moralizante" en los límites del relato mismo. Irónicamente, esos rasgos que el gusto moderno percibe como un aumento en el "sentido literario" del arte de narrar, y como una evolución hacia la autonomía, vienen más bien a reforzar la característica más importante del exemplum medieval que es precisamente su ejemplaridad.

Esta aparente evolución es un proceso que se da obedeciendo al modo de existencia propio del exemplum, y no necesariamente porque éste se encuentre en vías de transformarse en otra cosa. En este sentido sí estamos de acuerdo con Battaglia cuando habla del exemplum como una

manifestación "completa y funcional" de la mentalidad medieval, y rechaza la idea de verlo como un "relato embrionario":

Continuare a considerarlo, l'esempio, come un racconto embrionale, un gradino cioè nella scala evolutiva della narrativa, equivale ad escludersi dalle ragioni della storia, per un illusorio e piuttosto erroneo concetto di sviluppo letterario, che quasi sempre fa violenza all'obiettiva realtà storica e ne tradisce la più intrinseca individualità. ("L'esempio" 70)

Cabe pensar, por lo tanto, que el carácter de "estrategia discursiva" es inherente a la existencia misma del exemplum y no desaparece ni aún en los casos en que éste se encuentra separado del discurso homilético, que tanto contribuyó a sentar las bases de su popularidad. El exemplum existe y funciona como tal --más allá incluso de los límites temporales que a menudo se le asignan--, en la medida en que sirve de soporte narrativo a un discurso ejemplar cuyo objetivo es incluir en la mente de sus receptores una serie de ideas más o menos explícitas, con el propósito de modificar su modo de pensar y su conducta. Quienes copiaban o registraban, en prosa o en verso, los relatos y descripciones contados o cantados por otros, lo hacían pensando en su valor pedagógico y en su capacidad para servir de prueba y de soporte a una determinada "verdad" de orden religioso o moral. De ahí el que resulte prácticamente imposible imaginar cualquiera de estos relatos y descripciones ejemplares, tal y como

los conocemos ahora, sin pensar en la existencia de un proceso de apropiación y "reescritura".¹⁵

El concepto de reescritura resulta aquí particularmente ilustrativo, pues el exemplum medieval se desarrolló desde un principio en estrecha relación con las prácticas de la retórica: esa disciplina heredada de los clásicos que sirvió para dar forma a los discursos por medio de los cuales se ejerció el poder en la civilización occidental. Estos discursos, que están en los orígenes de las instituciones medievales y que contribuyeron a su consolidación, eran fundamentalmente de carácter letrado, aun cuando solían transmitirse de viva voz y muy a menudo se apoyaban además en la tradición oral.

Todos los documentos escritos que tenemos para estudiar lo que ahora entendemos como "mentalidad medieval" son, en mayor o menor medida, producto de dicha retórica y nos presentan solamente una versión parcial de las cosas: la versión de quienes de un modo u otro se relacionaban con el ejercicio del poder. De la otra, la versión folclórica de

¹⁵ Como explica Lacarra, "Esto no quiere decir que los cuentos tradicionales (en el sentido de folclóricos) de la Edad Media nos sean desconocidos totalmente, sino que, al ser puestos por escrito para su empleo con fines didácticos, han sufrido un proceso de selección y de adaptación, en el que quizá los más maravillosos, cómicos, etc., han sido desechados" (Cuentos de la Edad Media 10). Apoyada en esta idea, de que todos los cuentos medievales que conocemos llegaron hasta nosotros en calidad de exempla, esta autora utiliza indistintamente los términos de "cuento medieval" y de exemplum.

ese mundo, sólo nos quedan los fragmentos e imágenes asimilados y reescritos que los textos nos dejan entrever.

Esa presencia fragmentada del folclor medieval, que en el contexto de un análisis antropológico puede tener un valor cuestionable, leída en el marco de un estudio dedicado al exemplum posee en cambio una importancia clave: para entender lo que la cultura letrada nos dice indirectamente de sí misma, de su búsqueda de autoridad y de las estrategias que utiliza para conseguirla.

Esta búsqueda de autoridad explica en gran medida la manera en que los distintos elementos de la cultura oral fueron integrados a los textos escritos. Dichos elementos de ninguna manera se limitan al plano del contenido (motivos y relatos específicos tomados de la tradición oral), sino que tienen que ver también, en un sentido más general, con la representación textual de un mundo en el que la mayoría de las tradiciones culturales se conservaban y se transmitían en forma oral. Esta representación incluye, entre otras cosas: la refiguración del acto de narrar y de las circunstancias que rodean el momento de la enunciación, la insistencia en hacer que los relatos aparezcan como contados por la voz de un personaje "sabio" que, al igual que los contadores de cuentos, maneja, merced a su sabiduría, un cierto tipo de poder y las numerosas ocasiones en que se alude y se representa por escrito el acto de escuchar. En la literatura española, la muestra más conocida de este tipo de representación

es el diálogo "oral" entre Patronio y Lucanor que, según se nos dice al final de cada exemplum, pasó a convertirse en texto por decreto de Don Juan Manuel, una vez comprobada la efectividad de lo aconsejado. En el mismo libro del Conde Lucanor, el acto de contar forma parte además de la trama de varios exempla narrados por Patronio, en los que aparecen numerosos personajes que se sirven ingeniosamente de la ficción para conseguir lo que se proponen. Otro tanto puede decirse de los distintos pasajes del Libro de buen amor en los que los personajes aparecen siendo aleccionados por medio de relatos o envueltos en largos debates que consisten básicamente en un intercambio de exempla.

Estas representaciones textuales de la cultura oral aparecen por supuesto combinadas de diversos modos con las imágenes que emanan de la tradición libresca, tan abundantes en un texto como el de los Castigos e documentos del rey don Sancho IV, y que son utilizadas también a su vez como fuente de autoridad. De este tipo son, por ejemplo, las alusiones a las fuentes librescas, a la composición de libros, a la situación de los personajes que los escriben y a los resultados que éstos tratan de obtener por medio de sus escritos. Estas alusiones se concentran por lo general en los comentarios introductorios: todos, tanto don Sancho como don Juan Manuel y el arcipreste, se reconocen a sí mismos como escritores y discuten el cómo y el porqué de sus textos. La diferencia es que mientras a don Juan Manuel podemos identificarlo como autor histórico de su obra,

en el caso de los Castigos y del Libro de buen amor el problema de la autoría sigue hasta ahora planteando problemas. Sin embargo, lo que tenemos de seguro en los tres casos es la aparición de una figura (real o inventada) de autor, que asume una responsabilidad y toma una postura ante la tarea de componer un texto al que describe como un "libro" de carácter ejemplar.

Pero las alusiones al papel que pueden desempeñar los libros, y en general los textos escritos, en el universo intratextual, y también por supuesto en el mundo de los lectores, no sólo se encuentran en las introducciones, sino que aparecen también de modo intermitente a lo largo de los textos, desempeñando distintas funciones: a este respecto vale la pena recordar el exemplo XLVI del Conde Lucanor sobre lo que "contesçio a vn philosopho que por ocasion entro en vna calle do morauan malas mugeres", y que para aclarar el malentendido y exculparse ante sus alumnos decide encerrarse a escribir un pequeño "librete" (una de cuyas partes es citada literalmente en el curso del relato). Otros famosos casos de escritura dentro del texto son las cartas de Don Carnal: aquella en que hace una confesión escrita de sus pecados (que, como ahí mismo se explica, no puede ser válida precisamente porque es escrita), y las cartas de desafío que manda a Doña Cuaresma, con nota a todos los cristianos, moros y judíos invitándolos a que se le unan en la batalla liberadora.

A veces, cuando la escritura aparece formando parte de una trama o de una descripción, los personajes, y a menudo también los lectores, pueden incluso leer lo que en ésta se dice, o escucharlo de boca de otros lectores (como en el caso del "librete" del filósofo). Y, como sucede con los relatos contados oralmente, este acto de lectura suele aparecer acompañado de uno o más comentarios interpretativos. En el caso de la primera carta de Don Carnal, por ejemplo, a los lectores del Libro de buen amor no se nos es dado conocer el contenido, ya que lo escrito es enviado al fraile confesor con un "sello de poridad", y el narrador se limita a comentar lo impropio de este tipo de confesión (no oral). En cambio, en el caso de las cartas de desafío, los lectores (extratextuales) tenemos a la vista una "transcripción" completa del texto, seguida de una descripción de los efectos que provoca su lectura en los lectores intratextuales.

La forma en que los elementos e imágenes relacionados con la cultura oral (las fórmulas, los refranes, las voces, los relatos folclóricos, los personajes que desempeñan el papel de contadores de cuentos y aquellos que aparecen como sus oidores, etc.) se combinan con aquellos que aluden a la tradición libresco y a la escritura varía de texto a texto. A veces, como en el caso de los Castigos e documentos del rey don Sancho IV, lo libresco ocupa desde el comienzo un lugar preponderante, y lo oral ocupa en cambio un lugar secundario. Por el contrario, en una obra como el libro del Conde Lucanor, las imágenes del mundo oral son utilizadas como punto

de partida para la presentación de lo libresco y de los problemas relacionados con la alta cultura. Otro tanto puede decirse del Libro de buen amor, en donde los elementos del mundo oral sirven de diversos modos para ejemplificar los peligros a los que tienen que enfrentarse quienes entran en contacto con un saber que es, en el fondo, de origen libresco.

Estudiadas comparativamente las representaciones de lo oral, de lo libresco y de la escritura pueden servir como claves para entender cuáles son los postulados en los que se apoya un determinado discurso ejemplar, cómo funcionan sus estrategias textuales y cuál es la naturaleza de su relación con el poder. A manera de ejemplos para explicar en qué consiste este valor de "claves" que poseen dichas representaciones, valga aludir brevemente a tres observaciones básicas que sirvieron de punto de partida al estudio que aquí se presenta: mientras que el autor-narrador de los Castigos e documentos presenta su texto como resultado de un deseo expreso de emular por escrito una victoria militar de reconquista, el autor del libro del Conde Lucanor, describe el suyo como resultado de un deseo de "remediar" encubiertamente, por medio de un libro que "parece" una conversación entre un gran señor y su consejero, la falta no sólo de entendimiento, sino también de buena voluntad entre los hombres. Como sucede con la información que se transmite en forma oral, la autoridad de lo dicho a lo largo de esta conversación radica en su calidad de experiencia

probada (lo cual se recuerda repetidamente al final de cada enxemplo). En cambio, la autoridad a la que apela el autor-narrador de los Castigos es por el contrario de tipo "libresco", pues lo que para don Sancho parece dar valor a una enseñanza es ante todo la importancia de la fuente textual de la que ésta proviene, y la posibilidad de situarla en el marco de un continuum histórico cuyos orígenes se remontan al Génesis bíblico. Al igual que don Juan Manuel, y que don Sancho, el autor del Libro de buen amor también muestra una preocupación estético-pedagógica. Sólo que mientras los dos primeros parecen estar muy seguros de la infalibilidad de sus estrategias textuales, éste último no sólo reconoce la falibilidad de su discurso ejemplar, sino que responsabiliza además a los receptores por los resultados de la lectura y por el tipo de uso que más adelante darán a la información que se les transmite. Esto hace que, en el caso del Libro de buen amor, el problema de la autoridad de las enseñanzas ejemplares se complique notablemente. Ya no basta con que un cierto contenido o un determinado personaje parezcan buenos o hagan alarde de sus buenas intenciones, pues hasta los textos que parecen más irrefutables pueden ser manipulados de acuerdo con los propósitos ocultos y no siempre moralmente loables de sus receptores y transmisores.

Como afirman Brémond y Le Goff, el exemplum tuvo su origen en un intento por parte del predicador de asegurar para esta vida, y sobre todo para la otra, el bienestar espiritual de sus interlocutores. Al igual que

las representaciones de lo oral y de lo libresco, esta preocupación de orden escatológico también evoluciona a medida que el resto de los recursos formales y temáticos relacionados con el "aprovechamiento ejemplar" se transforman y se sofistican. De ahí la importancia que pueden tener las imágenes e ideas que se manejan a lo largo de un texto determinado a propósito de la muerte, la salvación y la condena espiritual, para entender su modo particular de ser "ejemplar". Como se muestra en el primer capítulo de este trabajo, en el caso de los Castigos e documentos, la idea de la salvación, que se consigue por medio de la "guerra santa" en la lucha contra los moros, es utilizada como telón de fondo para dar al discurso y a las hazañas guerreras de don Sancho un carácter mesiánico. Por otra parte, en el Conde Lucanor el más allá es utilizado desde un principio como punto de referencia para reforzar la necesidad de hacer caso a las admoniciones de orden moral, encaminadas a asegurar el buen funcionamiento de la vida terrena: de hecho éste es el argumento con el que don Juan Manuel da comienzo a su obra (Prólogo general), y el mismo de que se sirve Patronio al final de la quinta y última parte, poniéndolo como conclusión a sus enseñanzas. Como sucede con otros aspectos formales y temáticos, también en este caso el Libro de buen amor es el que presenta los problemas de más difícil solución: debido, en primer lugar a las diferencias entre las versiones manuscritas que han llegado hasta nosotros (las diez estrofas introductorias y el Prólogo sólo se conservan en

el manuscrito de Salamanca), y también, por supuesto, a la larga serie de situaciones y de comentarios ambiguos que aparecen en el texto. Si, como se advierte desde un principio, este Libro es como un instrumento musical, las enseñanzas morales que obtenga el lector dependerán de sus habilidades para "tocarlo". Es él y nadie más quien deberá decidir en última instancia cuál es el sentido de la obra que tiene ante sí. A fin de cuentas, en esto radica la utilidad pero también el peligro del discurso ejemplar, que alcanza, con el Libro de buen amor, uno de sus más altos grados de autorreflexividad.

Como puede verse a partir de esta definición introductoria las estrategias implicadas en la construcción de lo que conocemos como discurso ejemplar varían considerablemente de un texto a otro. Tampoco los indicios claves a partir de los cuales es posible formular una hipótesis de lectura con respecto a un texto específico suelen ser los mismos. Inclusive en los casos en que estos indicios parecen asemejarse, por lo general desempeñan cada texto funciones diversas. Por eso, más que un "método" específico aplicable al estudio de todos los textos, la serie de ideas básicas aquí presentadas debe ser vista más bien como una especie de guía, que ha de servir para dar comienzo a una búsqueda cuyo objetivo es encontrar y describir las estrategias a partir de las cuales es posible explicar la naturaleza de las ideas que un determinado discurso ejemplar intenta transmitir.

Ante la imposibilidad de emprender un estudio exhaustivo de todos los textos que, a lo largo de la Edad Media española, recurren por distintas razones al uso del exemplum, este trabajo, que se propone como muestra de lo mucho que todavía puede hacerse en este campo, comprenderá únicamente el período de tiempo que va de 1292 a 1345. Este es el momento en el que se empieza a percibir en el corpus peninsular esa tendencia del exemplum --de la que habla Paul Zumthor--, a "emanciparse" de su "función pastoral" y a volverse cada vez más autorreflexivo. Es entonces cuando florece además en la península ibérica la fusión de las tradiciones oriental y occidental.¹⁶

En este lapso de aproximadamente cincuenta años, aparecen en la península ibérica tres obras (ya mencionadas en el curso de esta introducción), que marcan tres hitos fundamentales en la historia del discurso ejemplar escrito en castellano: los Castigos e documentos del rey don Sancho IV, cuya versión primitiva data de la última década del siglo

¹⁶ El primer espejo de príncipes escrito en castellano es el Libro de los doce sabios, escrito aproximadamente entre 1237 y 1255, durante el reinado de Fernando III. Pero, como señala Ma. Jesús Lacarra, desde el punto de vista del material narrativo los Castigos e documentos del rey don Sancho son mucho mucho más interesantes. El Libro del Caballero de Zifar, que es más bien una mezcla de novela bizantina, narración caballeresca y relato hagiográfico contiene 23 ejemplos, 14 de ellos concentrados en la segunda parte, dedicada a "Los castigos del rey Mentón" (Cfr. Cuentos de la Edad Media 58-62). Su fecha de redacción es posterior a la de Castigos --los primeros años del siglo XIV, para algunos críticos, y la tercera década para otros-- (Cfr. "Introducción" de Cristina González al Libro del Caballero de Zifar 20-21).

XIII (1292-1293), el Libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio (acabado en 1335), y el Libro de buen amor (redactado aparentemente entre 1330 y 1343), aunque la crítica todavía no se pone del todo de acuerdo con respecto a estas fechas.

En mayor o menor medida, estos tres textos son herederos de la tradición homiliética, de los exemplarios latinos, de la narrativa y de la literatura gnómica de origen oriental –traducida al castellano, en especial durante el reinado de Alfonso X–, y de la literatura de castigos, en la que se fundieron a partir del siglo XIII ambas tradiciones, la oriental y la occidental. Puede decirse que, hasta cierto punto (aunque no de modo excluyente), cada uno de ellos mantiene una relación más cercana con ciertos tipos de discurso ejemplar: los Castigos e documentos –que se estudia en el Capítulo I– con la homiliética cristiana, con la prosa histórica y con la literatura de castigos; el Conde Lucanor –que se estudia en el Capítulo II– con esta misma literatura de castigos, pero sobre todo con los exemplarios latinos y con la literatura gnómica de origen oriental; y el Libro de buen amor –que se estudia en el capítulo III con todas esas tradiciones pero además con la literatura de debates, con la narrativa piadosa escrita en verso y con los poemas morales escritos en quaderna vía.¹⁷

¹⁷ Según John K. Walsh, el Libro de buen amor es heredero de lo que él considera como un ciclo de poemas morales escritos en quaderna vía: "they for a bridge between the great series of thirteenth-century clerezía poems and Juan Ruiz' masterpiece. The Libro de buen amor seen in such a context would be no less innovative or ingenious. Yet instead of

Estas tres obras se destacan por el tratamiento elaborado ("literario" y "original" ¹⁸) que dan al material proveniente de otros textos y también, muy probablemente de la tradición oral. En cada caso, este tratamiento da lugar a una muestra distinta de lo que fue el modo de funcionar del discurso ejemplar. En ellos puede verse cómo este discurso, tan útil en la transmisión efectiva de ciertos moldes ideológicos, ha alcanzado ya un alto grado de sofisticación, y cómo quienes lo utilizan en sus textos van adquiriendo una conciencia cada vez más elevada de las aplicaciones a que puede prestarse. Como se verá en el Capítulo III —dedicado al Libro de buen amor—, esto conduce eventualmente a la aparición de una postura autocrítica en torno a lo que son las condiciones de existencia de este mismo discurso ejemplar.

appearing as an isolated and curious individualistic work, it would be a small and no less masterly step from our proposed intermediate tradition" ("JR and the mester" 74). Por su parte, en su Pious Brief Narrative in Medieval Castilian & Galician Verse. From Berceo to Alfonso X, Keller establece una división entre los relatos en verso y los relatos en prosa; a la que superpone otra de carácter temático entre los relatos piadosos en verso, y los relatos no piadosos en verso (que lo lleva a excluir los relatos que aparecen en el Libro de buen amor); y una más de carácter temporal (ya que su estudio se detiene hacia finales del siglo XIII). Independientemente de las tradiciones formales, de las categorías temáticas y de las periodizaciones a las que un determinado texto pueda adscribirse, las ideas aquí expuestas hacen posible la inclusión del Libro de buen amor en un estudio de carácter más general sobre el discurso ejemplar, que es la manifestación general de una forma de relacionarse con el saber tradicional propia de la mentalidad medieval.

¹⁸ Las comillas indican mi reserva al evocar estos adjetivos utilizados por la crítica en general para referirse a estas tres obras.

Por último, el Capítulo IV de este trabajo es de tipo comparativo, en él se confrontan y se amplían las conclusiones obtenidas en los primeros tres Capítulos, para poner de relieve las ventajas de un estudio como el que aquí se presenta. A modo de adelanto puede decirse que es precisamente la posibilidad de comparar la que permite observar y entender las particularidades de cada texto. No todos los autores recurren al discurso ejemplar por las mismas razones y con los mismos propósitos, y son precisamente las diferencias las que ponen de relieve el carácter específico de la ejemplaridad que cada uno de ellos decidió manejar.

Capítulo 1

'PARA MIENTES EN LA HISTORIA': RECONQUISTA, MESIANISMO Y ESCRITURA EN LOS CASTIGOS E DOCUMENTOS DEL REY DON SANCHO IV

"E fizelo en el anno que con ayuda de Dios gane a Tarifa de los moros, que auia mas de seysçientos annos que la tenian en su poder ...".

Don Sancho IV. Castigos e documentos.¹

El libro de los Castigos e documentos es una de las primeras obras didácticas compuestas en castellano, bajo la influencia de los libros orientales de apólogos, cuentos y sentencias, traducidos al castellano sobre todo durante el reinado de Alfonso X,² y en la línea de los espejos de

¹ Las citas al texto --por número de página--, están tomadas de la edición de A. Rey: Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV (Indiana: Bloomington, 1952).

² Ver por ejemplo Menéndez Pelayo en el tomo 1 de sus Orígenes de la novela (lxxi). O la siguiente observación de Amador de los Ríos: "Más apreciable que el Lucidario, más ligado con los monumentos de la India, literariamente hablando, y de más efecto en la educación de la nobleza y por tanto en la civilización castellana, es el Libro de los Castigos ...tan notable es su aparición en la república literaria, tan grande su importancia, en los estudios que vamos haciendo, que sin él seria de todo punto imposible establecer la tradición de la forma simbólica en nuestro suelo, roto el misterioso eslabón que une los esfuerzos del Rey Sábio y de don Juan, hijo del infante don Manuel, en el cultivo del apólogo oriental, que

príncipes, tan en boga en la Europa del siglo XIII. En estos espejos vienen a fundirse dos tradiciones³: la occidental, de inspiración augustiniana (con textos como el De Regimine Principum de Egidio Romano), y la oriental, cuyo principal representante es el Secretum secretorum (Sirr al-asrâr), traducido al castellano en el siglo XIII con el título de Poridat de las poridades.⁴

El objetivo explícito del texto, tal y como el narrador lo expone en el Prólogo, es cumplir con el deber de aconsejar a su hijo:

acatando que todo omne es obligado de castigar, regir e aministrar sus fijos e dalles e dexalles costumbres e regimiento de buenos castigos, e que naturalmente puedan beuir e conosçer a Dios e a si mesmos, e dar enxemplo de bien beuir e conosçer a Dios e a si mesmos, e dar enxemplo de bien beuir a los otros; e esto pertenesçe mayormente a los reyes e príncipes que han de gouernar reynos e gentes. (32)
(El subrayado es mío)

ha dado al Conde Lucanor tan legítima fama ... Escrito el Libro de los Castigos tres años antes de pasar á mejor vida el rey don Sancho ... aparece como el primer monumento original que en este sendero produce la literatura castellana" (35-36), el subrayado es mío. Ver también Introducción, nota 19.

³ Como señala Lacarra, la preocupación por la ética y la política regias, que dio lugar a la proliferación de estos tratados, tiene que ver con las circunstancias históricas del siglo XIII: "En Europa el cambio en la organización definitiva del gobierno monárquico, junto con el rigor expositivo de la escolástica, fomentan la literatura de 'espejos'; en la Península, la institución regia estaba firmemente consolidada gracias a la Reconquista, aunque con la subida al trono de Fernando III el Santo, y la unión de nuevo en 1230 de Castilla y León, se dan unas circunstancias políticas más propicias para la labor cultural" (Cuentos 58).

⁴ Como explica L. A. Kasten, en su edición de Poridat de poridades, este texto es en realidad una traducción castellana distinta a la versión latina de Felipe de Trípoli, conocida con el título de Secretum secretorum.

Pero, por la manera como está escrita, esta obra parece tener también un objetivo implícito, que es el de funcionar como una especie de "guía de lectura", destinada a formar en el interlocutor una imagen positiva del propio rey narrador, quien con el apoyo del discurso ejemplar se presenta a sí mismo como "enxemplo" de bien vivir.⁵

En sus versiones más antiguas, la obra consta de cincuenta capítulos. La estructura de cada uno de los capítulos es muy distinta, y a pesar de que en todos ellos se alude a situaciones o a personajes ejemplares, éstos no siempre se describen detalladamente. La división en capítulos es de tipo temático: en cada capítulo se explican con más o menos detalle uno o varios consejos relacionados. A menudo hay digresiones que no tienen una relación muy clara con lo que al principio se presenta como el tema del capítulo.

⁵ Sin afán de forzar una interpretación causal que explique la escritura de los Castigos como producto de los remordimientos del rey don Sancho, en tanto que usurpador del trono de su padre, resulta interesante preguntarse cuál es el efecto que se busca producir en la figura de un rey al que se sitúa como el autor un espejo de príncipes, que además se presenta como autor físico de una célebre hazaña de reconquista. Algo de esto sugirió ya Amador de los Ríos en el tomo IV de su Historia Crítica: "El no aplacado remordimiento de una usurpación injusta, la dolorosa convicción de que sólo la práctica de las virtudes podría legitimarla, el amor paternal y la costosa experiencia de los escollos, á que estaba expuesta su dinastía en aquel piélagos de sórdidas pasiones, agitado indiscretamente por su propia diestra, moviánle con fuerza inusitada á reflejar en su libro aquel ardiente anhelo de no gozada felicidad, atento sólo á libertar á su hijo de los grandes peligros, que por todas partes le rodeaban" (37).

Se piensa que la obra fue elaborada en el scriptorium de Sancho IV (que todavía conservaba algo del esplendor que alcanzó en la época de Alfonso X). Pero, como señala Weaver (298), hasta la fecha todavía no hay datos que demuestren de manera concluyente el papel que desempeñó don Sancho en la composición de los Castigos, a pesar de que a lo largo del texto es él quien aparece como narrador-autor de la obra dirigida a su hijo el príncipe don Fernando (que ocupa el lugar de un interlocutor totalmente pasivo).⁶

Por lo menos hasta ahora, el estudio de las fuentes directas de los Castigos e documentos del rey don Sancho ha suscitado más polémicas que certezas: A. Rey supone, por ejemplo, que los colaboradores de don Sancho conocían el texto latino del De regimine principum de Egidio Romano, y alude a la posibilidad de que este "regimiento de príncipes" haya podido "servir también de modelo en la compilación de Castigos" (18-19). Pero el problema, como él mismo señala, es que la presencia directa de la obra de Egidio Romano sólo se registra en las extensas interpolaciones de que fue objeto el texto de los Castigos después de mediados del siglo XIV.⁷ En su

⁶ Dado que mi intención no es resolver el problema histórico de la autoría, en el marco de esta lectura utilizaré los términos de "narrador," de "autor" y de "autores o colaboradores," para referirme a la figura textual del rey narrador y de los "científicos sabios" con ayuda de los cuales él mismo dice haber hecho su libro (32-33).

⁷ Esta es la versión de la obra en la que se basan Groussac y Foulché-Delbosc para negar la posibilidad de que la obra haya sido escrita en la época de don Sancho, apoyándose sobre todo en los párrafos de los

Literatura arábigo-española, Angel Palencia (333-334) observa además la semejanza entre los Castigos y el Collar de Perlas del granadino Muza II, rey de Tremencén, que es a su vez imitación del Solowan o Consolaciones políticas, escrito hacia mediados del siglo XII por el siciliano Ibn Záfer (333-334).⁸ En la Introducción a su ed. crítica de la obra, A. Rey especula sobre la posibilidad de que su verdadero autor haya sido alguno de los capellanes de don Sancho, o incluso su tutor, el franciscano Fray Gil de Zamora, autor de otro espejo de príncipes en latín: el De preconii Hispaniae (15).

Por su parte, Richard P. Kinkade, considera en cambio más lógico buscar el modelo de los Castigos en la traducción, mandada a hacer por don Sancho, de Li Livres dou trésor de Brunetto Latini.⁹ Pero en última instancia, como observa A. Rey, las obras alfonsinas constituyen "las

Castigos que sólo aparecen en el Manuscrito A (BNM 6559, editado por Gayangos, BAE 51), y que proceden de la glosa de Castrojeriz escrita aproximadamente hacia 1355.

⁸ Aunque, como ahora se sabe, la redacción del Collar de Perlas (siglo XIV) es bastante posterior a la de los Castigos (1292 ó 1293).

⁹ Según Kinkade "la primera mitad del segundo libro del Tesoro es una traducción parcial, con comentario, de la Ética a Nicómaco de Aristóteles ... y aquí se pueden encontrar cada uno de los temas que encabezan los capítulos de los Castigos aun cuando no hay ninguna correspondencia en cuanto al orden de la materia" ("Sancho IV" 1042). Otras obras escritas, según Amador de los Ríos, gracias patrocinio de don Sancho IV, son la traducción del libro del Tesoro de Bruneto Latino y la de la Grand Conquista de Ultramar (17-25). A éstas Kinkade añade también los Bocados de oro y el Libro de los cien capítulos (1039). Además de los Castigos, se atribuye a la pluma del monarca el Lucidario (Amador de los Ríos 30-34, Kinkade 1042-1044).

fuentes directas citadas con más insistencia" (19) en el texto de los Castigos y a ellas a su vez se deben las alusiones (de segunda mano) a la Disciplina escolástica de Boecio, a las Sentencias de Pedro Lombardo y a las Decretales del papa Gregorio (18-19).¹⁰

En cuanto a la influencia oriental, no hace falta, en efecto, adentrarse demasiado en la lectura para constatar lo que ya hace años señalaba Menéndez Pelayo:

aunque no pueda negarse que este libro pertenece á la didáctica oriental por su forma, el contenido tiene mucho más de latino que de árabe, siendo Valerio Máximo uno de los autores cuyos ejemplos gusta más de citar el rey Don Sancho. (Orígenes lxxii)

Si bien puede pensarse que la idea de componer una obra de este tipo le vino al autor (o autores) de los Castigos inspirada, por lo menos en parte, por el telón de fondo de las obras didácticas orientales traducidas más o menos recientemente al castellano, tampoco puede hacerse a un lado la marcada tendencia a obliterar su presencia en el texto; la cual contrasta con un predominio casi absoluto de materiales de origen obviamente occidental y cristiano.¹¹

¹⁰ Otros textos que pudieron haber influido en la composición de los Castigos (directa o indirectamente, a través de las obras alfonsinas) son la Disciplina clericalis de Pedro Alfonso, la Gran Conquista de Ultramar, y los Bocados de oro (Rey 19-21).

¹¹ En la introducción a sus Cuentos de la Edad Media (60), Ma.J. Lacarra, por ejemplo, aún cuando postula la idea de que el libro sigue la doble influencia: occidental y oriental, y observa que ésta última es visible "en lo que a cuentos y sentencias se refiere," reconoce sin embargo que en

Es un hecho inegable que los textos orientales eran traducidos y leídos en el contexto de una tradición homilética que se remonta a los primeros tiempos del cristianismo, la cual otorga al saber un valor ejemplar, en razón de su capacidad para transmitir vicariamente las experiencias acumuladas con el paso del tiempo.¹² Pero aún cuando en un primer momento el predominio casi absoluto en la obra de los contenidos basados en fuentes occidentales parecería poder explicarse a partir de la presencia insoslayable de esta ética cristiana --factor determinante incluso en la atracción que sintieron los letrados de la península hacia las colecciones orientales de proverbios y exempla--, una lectura detenida de los Castigos nos lleva a pensar en la existencia de un proceso deliberado de selección de materiales ejemplares francamente occidentales y a menudo también religiosos y cristianos, en contraste con una ausencia de temas y contenidos en los que puede identificarse un origen oriental.

el texto "predominan los relatos hagiográficos (...), bíblicos, clásicos o milagrosos" y que sólo en un par de ocasiones se utilizan narraciones que hacen pensar en un posible origen oriental: la fábula "de lo que contesció a un omne con un león" y el cuento de "el medio amigo" (vinculado probablemente con la Disciplina clericalis).

¹² Como explica Battaglia: "E attraverso la retorica che l'esempio si costituisce in forma egemonica e si avvia a conquistarsi un posto indipendente nell' ambito della letteratura" (54). Para una explicación detallada del papel que desempeña la retórica antigua en el desarrollo del exemplum medieval ver la primera parte (45-64) de su excelente estudio. En la Introducción a este trabajo se presenta también una definición más completa del concepto de exemplum que es la que sirve de punto de partida a esta lectura del texto de los Castigos.

Como observa Kinkade, los Castigos ocupan un punto intermedio entre la obra del padre de don Sancho, Alfonso X y la de su primo don Juan Manuel y se caracterizan "por un deseo de definir y poner límites a los conocimientos transmitidos, o sea, concebir un sistema didáctico pero controlado de divulgar o presentar la información" (1041).¹³ El objetivo de esta lectura es proponer una interpretación de los móviles didácticos en los que se apoya dicho sistema, que nos lleve a su vez a una mejor comprensión del contenido de la obra, de sus características formales, y de su muy particular carácter ejemplar.¹⁴

En este sentido, una de las principales interrogantes que surgen al enfrentarse con este texto tiene que ver justamente con los motivos --si es que es posible inferirlos a partir del contenido mismo de la obra-- que pudieron haber llevado a don Sancho y a sus colaboradores a soslayar la

¹³ De acuerdo con Kinkade, "Sancho quiere depurar sus fuentes, aclararlas y atar cabos, siendo su obra ecléctica en cantidad y calidad y motivada por un deseo de limitar que da lugar a un arte de la clasificación ético-didáctica" (1041); sus rasgos más sobresalientes son "la voluntad de selección y depuración de fuentes" (1041), y "el anhelo de dejar un sello personal en una creación que todavía (por influencia alfonsina) adolece del afán de contar todo, si bien ahora en grado menor" (1042).

¹⁴ Esta interpretación ha de servir para explicar el sentido de esa "intención moral" a la que alude Kinkade, cuando observa que Sancho "se propone emplear la historia no con un fin intelectual --el espíritu ecuménico de las escuelas alfonsinas --sino con una intención moral. No quiere ordenar los sucesos históricos como espléndido recuerdo de la grandeza humana, sino que los empleará como espejo de la rectitud o aviso de las malas costumbres en los hombres, siempre con un fin didáctico y ético" (1046).

influencia directa de las obras didácticas orientales tan de moda en la corte de Alfonso X, y a subrayar por el contrario su relación con una serie de textos, proverbios y exempla marcadamente occidentales y cristianos. Como aquí intentaremos probar en su momento, es probable que haya una relación bastante directa entre este "desconocimiento" de las fuentes orientales y el tipo de ejemplaridad hacia la que apunta la obra de don Sancho.

La indicación introductoria con respecto a la fecha en que fue compuesta la obra, que se encuentra tanto en el Anteproyecto que aparece en los manuscritos C y B, como en el Prólogo de los manuscritos A y E, nos proporciona otra de las claves más importantes que han de llevarnos a entender los móviles ideológicos que están en el origen de la obra:

El qual libro acabó e fizo el noble rey el anno que ganó la villa de Tarifa, que estaua en poder de los enemigos de la ley de Ihesu Cristo, que auia mas de seysçientos annos que la tenian en su poder desde que la perdió el rey don Rodrigo, que fué el postrimero rey de los godos, por nuestros pecados. E dicho sennor rey ganandola, entregola a la santa fe catolica de Ihesu Cristo e de la su bendita madre Santa Maria, nuestra abogada.¹⁵ (29)

Esta alusión al carácter conmemorativo del texto que tenemos ante nosotros será la única ocasión en que se mencione abiertamente el triunfo

¹⁵ La misma observación aparece, con algunas modificaciones en el Prólogo de los manuscritos A y E: "E fizelo en el anno que con ayuda de Dios gane a Tarifa de los moros, cuya era, que auia mas de seysçientos annos que la tenian en su poder desde que la perdió el rey Rodrigo, que fue el postrimero rey de los godos, por la maldat e trayçion abominable del malo del conde don Jullan, e la di a la fe de Jesu Cristo" (33).

militar recién alcanzado por el rey don Sancho. Sin embargo, como veremos aquí, los castigos del narrador y los exempla que los acompañan llevarán al lector a evocar una y otra vez, de distintos modos, esta hazaña militar, bajo cuyo signo no sólo se coloca sino que se contruye también el texto de don Sancho.

El episodio de la pérdida de España a causa del pecado aparece en cambio varias veces a lo largo de la obra. El narrador lo trae a colación, por ejemplo, en el Capítulo VI titulado: "De commo non deue omne dar soltura a la su carne por conplir los sabores de la su voluntad". A pesar de que las recomendaciones en torno a este tema podrían aplicarse a cualquier ser humano, hacia el final del capítulo, la reflexión se concentra en la persona real: "Tal es la verguença en el rey commo el panno blanco en que non ha manzilla ninguna" (60), observa don Sancho, y más adelante añade:

Para miente quanto mal vino a Espanna por lo que fizo el rey don Rodrigo con la Caba, fija del conde don Jullan. E desto podriamos traher aqui otros nuevos enxemplos de reyes luxoriosos. (60)

El pecado de don Rodrigo, según explica don Sancho, desencadena el fin de la dominación de los godos en España, al comienzo de la sexta edad: "E nos andamos agora en la setena edad" (79), observa el rey-narrador, situándose al final de una breve síntesis de la Historia de la humanidad, que viene a concluir con su propio reinado.

El mismo episodio vuelve a aparecer en el Capítulo XL ("De commo se non deue omne pagar del omne traydor"). Sólo que aquí el énfasis está puesto en la figura de don Julián, colocado al final de una larga genealogía de traidores ilustres, encabezada por el ejemplo de la traición de Eneas:

Otros muchos reyes fueron muertos por muy grandes trayçiones que serien muy luengas de contar aqui. Con trayçion fizo perder el conde don Yllan toda la tierra de Espanna al rey don Rodrigo, que era ende sennor, que fue el postrimero rey de los godos. (187)

A la luz de estas evocaciones de la tragedia histórica, la toma de Tarifa, que es quizás el evento militar más importante del reinado de Sancho IV, adquiere por contraste el carácter de un evento redentor, con el que se ha logrado poner fin a una expulsión territorial que se había prolongado durante más de seiscientos años. Es como si con el favor divino el rey triunfador hubiera venido a reparar las consecuencias del pecado en el que incurrieron los dos líderes legendarios.¹⁶

Implícita en esta "lectura" de la Historia que nos presenta el texto de los Castigos está por lo tanto la exaltación de la figura de don Sancho, opuesta diametralmente a la de todos los líderes pecadores de la Historia, en especial al rey don Rodrigo y al conde don Julián. Es como si su recién

¹⁶ La historia más completa del reinado de don Sancho es la de Mercedes Gaibrois de Ballesteros, publicada entre 1922 y 1928: Historia del reinado de Sancho IV de Castilla. Los años de la toma de Tarifa se describen con gran detalle en el segundo tomo. Ya en 1919 la misma autora había publicado un estudio más corto dedicado precisamente a este mismo tema: Tarifa y la política de Sancho IV de Castilla.

acabada hazaña militar fuera en el fondo un síntoma de su pureza espiritual y un argumento a favor de su legitimidad política, sancionada por la complacencia divina.

Es bastante probable que la manera un tanto escabrosa como don Sancho ascendió al trono, desplazando a su padre aún en vida, y negándose a reconocer más tarde los derechos de los infantes de la Cerda en la sucesión al trono, haya tenido algo que ver con esta preocupación por subrayar tanto sus derechos en la sucesión al trono, como sus aptitudes mundanas y espirituales que lo capacitaban para ocuparlo, que llega a manifestarse abiertamente en el texto:

E nos el rey don Sancho, que fezimos este libro, heredamos los regnos que auie nuestro padre el rey don Alfonso, porque el infante don Fernando era mayor que nos, seyendo el casado e auiendo fijos murio grand tiempo ante que el rey nuestro padre finase, ca si el un dia visquiera mas que nuestro padre non ouieramos non ningund derecho al regno. Mas ordenamiento fue de Dios que fuese asi. E a lo que el ordena non puede nin deue pasar ninguno contra ello, ca el es aquel que sabe lo que faz.¹⁷ (100-101) (El subrayado es mío)

¹⁷ En este sentido vale la pena citar los famosos pasajes del Libro de las tres razones en los que don Juan Manuel describe la entrevista que tuvo con el rey don Sancho cuando éste se encontraba en su lecho de muerte: "Agora, don Johan, yo vos he a dezir tres rrazones. La primera, rrogar vos [he] que vos mienbre[des] et vos dolades de la mi alma. Ca, malo mío pecado, en tal guisa passó la mi fazienda, que tengo que la mi alma está en grand vergüença contra Dios ... Ca bien cred que esta muerte que yo muero non es muerte de dolença, mas es muerte que me dan míos pecados; et sennaladamente por la maldiçión que me dieron mío[s] padre[s] por muchos mereçimientos que les yo mereçí" (105).

A pesar de la serie de polémicas en torno a la autoría y a la fecha de composición de la obra que suscitaron los artículos de Groussac y de Foulché-Delbosc (publicados en 1906) es probable, como explica Weaver en un artículo mucho más reciente, que el manuscrito original, ahora perdido, haya sido efectivamente terminado en 1292.¹⁸ Pero lo que más nos importa, para los fines de esta lectura, no es tanto la precisión de la fecha histórica en que fue compuesta la obra, como el hecho en sí de que don Sancho y sus colaboradores hayan decidido ponerla bajo el signo de la toma de Tarifa (1292): una hazaña militar que se presenta a su vez como un momento clave en la historia de España, en tanto que viene a restaurar un estado de cosas anterior, por así decirlo, a "la caída".

Dado que la antigua pérdida territorial es explicada abiertamente como una especie de expulsión divina, que tuvo sus orígenes en una falta

¹⁸ La conclusión de Weaver es la siguiente: "if we discount the extensive interpolations of MS A, there are two distinct manuscript traditions of Castigos e documentos, that of A and E, associated with the name of Gómez Borroso, and stemming from a 1293 manuscript containing both Castigos and El libro del consejo, and that of C and B, associated with the Niño family and stemming from the original manuscript of Castigos [copied in 1353]. 1292 is the correct date of composition of the work" (298). Está en proceso una nueva edición crítica de Castigos, a cargo de John E. Keller y Diane Wright, que concuerda con esta hipótesis en torno a la composición de la obra, y que toma por lo tanto como base el manuscrito C. La edición de A. Rey que utilizamos en este trabajo está basada en el manuscrito E: por el momento, ésta es la única disponible, además de la de Gayangos que por estar basada en el manuscrito A contiene además (sin ningún tipo de separación) las abundantes interpolaciones tomadas de la glosa de Castrojeriz. Cuando sea necesario, nos referiremos explícitamente a los pasajes en que E y A difieren de C, cuyas variantes aparecen al pie de página en la edición de A. Rey.

de orden moral, la recién lograda reconquista de Tarifa, perdida a causa de una especie de 'segundo pecado original', sirve para elevar la figura del rey don Sancho a la categoría quasi mesiánica de líder salvador, a quien acompaña el favor divino. Esta idea que aparece en el Anteproyecto (manuscritos C y B) y en el Prólogo (A y E) de manera embrionaria, se desarrollará después de distintos modos a lo largo del texto. Véase por ejemplo el capítulo XXXVI que trata "De como deue auer omne esfuerço en si". Esfuerzo, explica don Sancho al comienzo:

quiere dezir rezedunbre de bondat de coraçon por saber sofrir e pasar e desfazer las cosas malas e contrarias de las tuyas e de los pesares que al omne acaesçen en la vida deste mundo. (171) (El subrayado es mío)

Al cabo de una detallada explicación de lo que es y no es el esfuerzo, empieza don Sancho a mencionar aquí los ejemplos más famosos de hombres esforzados: la lista aparece encabezada por el Çid, al que le siguen después el rey David, Sansón, Hércules --de quien (muy probablemente con toda intención) se dice "que conquirió e poblo toda Espanna" (172)--, Alejandro, Julio César, el duque Godofredo, Balduino y Eustaquio, y

otros muchos reyes e enperadores e altos omnes que por grand esfuerço e bueno que ouieron en si ganaron regnos e tierras e çibdades e villas e castillos; e de los otros sennores que eran ganaronla para sy e para los suyos. (172)

Como sucede en otras ocasiones en el texto, en las que se mencionan personajes ejemplares, la lista culmina con Jesucristo, la figura mesiánica

por excelencia, quien, como explica don Sancho, "con grand esfuerço que ouo en si sopo sofrir la passion e la muerte" (173), para salvar a la humanidad de las consecuencias del pecado de los primeros padres. Aun cuando don Sancho no se incluye aquí abiertamente en su serie de hombres esforzados, los paralelismos con el resto de los héroes mencionados resultan inevitables. Una vez más aquí la capacidad para esforzarse y llevar a cabo conquistas territoriales es interpretada como indicio de calidad moral, por oposición a la flaqueza que se entiende como síntoma de propensión al pecado. Por último, la muy estratégica alusión a la más o menos reciente caída de Jerusalén --que, según explica el narrador, fue de los cristianos desde que la conquistaron Godofredo y sus hermanos "fasta el tienpo de agora que, por los nuestros pecados, es perdida" (173)--, no puede menos que suscitar en el lector la evocación contrastante de la conquista de Tarifa, recién conseguida por don Sancho; conquista ésta que de acuerdo con los parámetros de su propia lectura de la Historia, lo convierte automáticamente en todo lo contrario a un pecador, con una mezcla de atributos de santo y de mesías.

Al igual que el rey triunfador, el texto de los Castigos, émulo discursivo de la reconquista de Tarifa,¹⁹ adquiere a su vez los visos de

¹⁹ Merced a la cual, como se explica en el Anteproyecto (y también en el Prólogo), el territorio perdido por razones morales ha sido reintegrado a "la santa fe catolica de Ihesu Cristo e de la su bendita madre Santa María" (29).

una obra mesiánica: cuya misión expresa es la de conducir a los hombres en otro movimiento de reintegración, esta vez en el plano de la religión y de la ética, al paraíso de la bienaventuranza divina, perdido, al igual que el Territorio de Tarifa, por obra del pecado.

Resulta interesante observar que el primer folio del Prólogo, que aparece en los manuscritos A y E, contiene además una reflexión introductoria en torno a la figura de Eva, y a su papel decisivo en la pérdida del paraíso: en tanto que pecadora rebelde a los designios de Dios y en tanto que incitadora al pecado que provocó con sus malos "castigos" no sólo su propia caída, sino también la caída de Adán su compañero.

Si tomamos en cuenta la observación de Weaver con respecto al hecho de que A y E provienen de un manuscrito ahora perdido, copiado del original en 1293 por maestro Pedro Barroso (quien le añadió además su propio Libro del consejo), esta reflexión sobre la pérdida del Paraíso, que ocupa el primer folio del Prólogo, vendría a ser una especie de amplificación del tema del pecado como causa de una expulsión, ya no sólo territorial sino también, en última instancia, de orden espiritual. Y, lo que es todavía más interesante, esta "amplificación" viene a recuperar para el comienzo del libro el tema de su conclusión (Cap. L), enfocando aún más al lector hacia las dos ideas a partir de las cuales se organiza el material ejemplar en el texto: la expulsión terrenal y espiritual, provocada por el pecado, y la recuperación del "paraíso perdido" --tanto en la tierra

como en el cielo-- , por medio de los buenos castigos o consejos, que han de incitar a las buenas obras, morales y militares. Desde Geroboam en adelante, observa el narrador al final de su lista de expulsados ilustres, "nunca la casa de Juda fue ayuntada con los reyes de Israhel asi commo lo eran ante en tiempo de Daud e de Salamon" (213). Eco de esta serie de "expulsados" ilustres son las figuras primigenias de Eva²⁰ y de don Rodrigo (recordado tanto en el Antepólogo como en el Prólogo).

La idea de la "expulsión" como consecuencia del pecado resurge una y otra vez en distintos lugares del texto, y a propósito de las más variadas recomendaciones, ya que todas ellas tienen que ver, de una u otra forma, con el propósito de comunicar al interlocutor ese peligro implícito en todo acto pecaminoso. Por ejemplo, en el Capítulo VI que trata de "Commo non deue omne dar soltura a la su carne por conplir los sabores de la su voluntad", se cuenta el ejemplo de una mujer romana que se negaba a hilar, y que se pasaba la vida convenciendo a otras mujeres de que tampoco lo hicieran. Un día, la emperatriz que esfuerza por combatir la ociosidad --de la que según el narrador nacen todos los males--, la recibe en su palacio, al que ha mandado traer muchas ruecas, para poner a hilar a todas sus doncellas. La mujer rebelde se niega vehementemente a tomar la rueca, a pesar de la conminación a hilar que le hace la emperatriz, por

²⁰ Aunque es probable que la figura de Eva, añadida posteriormente en el Prólogo, sea en realidad el "eco" de estos personajes.

lo que ésta termina expulsándola del palacio y de la ciudad --y dándola además a la perdición--, al igual que a todas sus compañeras:

E de continente la mando echar del palacio, e mando pregonar por toda la çibdat de Roma que muger que non quisiese filar que fuese echada de la çibdat e colocada e puesta con aquellas que non filan, que estan en el burdel. (59) (Los subrayados son míos).

Por el capítulo L desfilan por última vez en orden cronológico los más famosos "expulsados" de la Historia Cristiana, mencionados muchos de ellos, en otros lugares del texto: desde los ángeles que por haber sido "malos e desobedientes e mal castigados e desconosçientes cayeron de los çielos, e de ángeles que eran se tornaron a seer diablos e a fazer las malas obras que fazen" (211), hasta Nabucodonosor "porque se non conosçio contra [Dios], ca torrno a beuir commo bestia andando por los montes" (213), pasando por Adán y Eva, Caín, los hombres de la época del Diluvio, los habitantes de Sodoma y Gomorra, la mujer de Lot, el Faraón, el rey Saúl y Jonathan, el rey David, Roboam y, en general los "fijos de Isrrael", usados por don Sancho en diversas ocasiones, como prototipo del pueblo expulsado:

porque desconosçieron a Dios e quebrantaron los sus mandamientos e non tomaron los sus castigos nin se menbraron de lo primero que era pasado. (213).

El pueblo de Israel funciona así como punto de contraste contra el que se mide la imagen de España: ese otro pueblo "expulsado" de los territorios árabes, cuyas tribulaciones están en vías de terminar gracias a

las buenas hazañas de su líder, con la condición, claro está, de que obedezcan sus buenos castigos.

A lo largo del texto se observa una preocupación constante por establecer el mayor número posible de conexiones entre la dimensión terrenal y la dimensión espiritual, entre la vida del cuerpo y la vida del alma. De ahí la importancia de la admonición general que aparece al principio del Capítulo I: "Para mientes a todas aquellas cosas que son malas e feas e lixosas e dannosas para la carne, e fallaras que todas son malas para el alma" (36). El resultado es un discurso ejemplar que no sólo se presenta como instrumento de salvación, sino que propone además a su autor-narrador como una figura mesiánica cuyas proezas militares lo legitiman también como líder espiritual.

En este mismo orden de cosas, quienes cometen infracciones de orden moral es muy probable que tarde o temprano termine pagándolo, no sólo con su alma, sino también con graves pérdidas materiales. Y, lo que es más importante, con graves derrotas militares, que son a fin de cuentas una de las formas más vergonzosas de expulsión, de acuerdo con los parámetros marcados por el texto.

El ejemplo de lo sucedido a Juan Corvalán es uno de los relatos que mejor ilustran esta preocupación por demostrar la relación de causa y efecto que se da entre el pecado y las desgracias en el campo de batalla. El beneficio indirecto de esta idea es que, al tiempo que reprueba un mal

comportamiento, contribuye también, por contraste, a ensalzar la figura del rey triunfador, cuya buena fortuna militar se convierte en indicio irrefutable de su elevada calidad moral.

Cuenta don Sancho cómo, durante la guerra entre el rey don Pedro de Aragón y don Felipe, rey de Francia y de Navarra, un noble de Navarra llamado Juan Corbalán "ouo de auer vna monja de vn monesterio de la orden de Çistel que ha nonbre Marziella" (121). Cuando, días después, el pecador acude a una batalla en la que está a punto de vencer a sus enemigos, se le aparece de pronto "aquella monja con que el fiziera pesar a Dios" (122) y, asiendo bruscamente las riendas de su caballo, le provoca una caída que desencadena la derrota de su ejército.

Aún después de la derrota, la monja se empeña en detener a los vencidos, hasta que Juan Corbalán es hecho prisionero por sus enemigos. Cuando el guerrero derrotado le pide una explicación por su comportamiento, la monja le responde: "'tomad esto por el galardón del mal que conmigo fezistes'" (123). Al igual que las pérdidas del paraíso terrenal y del territorio de Tarifa —en la época de don Rodrigo—, la caída, la derrota y la prisión de don Juan, están estrechamente relacionadas con su pecado carnal.

Así como la corrupción espiritual da lugar a un estado de expulsión, las cualidades espirituales tarde o temprano son premiadas por Dios con un movimiento salvador de reintegración a un espacio o a un estado

paradisíacos que, en el caso de los líderes, es a menudo el espacio del poder. En el Capítulo I, por ejemplo, el narrador cuenta la historia de un "noble fijo e mucho bueno en que ensennaua en todos sus fechos que era omne generoso e amaua virtudes de nobleza" (41). Su padre, el duque de Bulgaria, era en cambio "omne vil e suzio e maluado, especialmente en pecado de luxuria, [y] todos tienpos preguntaua al fijo vilezas e falsedades, e queria que aquellos que con el eran que lo pusiesen en senblantes materias" (41). Para evitar estos asedios corruptores, el buen hijo decide renunciar a la herencia de su padre y abandonar para siempre su casa y sus tierras. Como explica don Sancho, el premio divino no se hace esperar: las virtudes del joven llegan a oídos de los griegos, cuyo emperador acaba de morir, y deciden casarlo con la heredera al trono, y "luego gela dieron por muger la dicha fija del emperador muerto, e lo coronaron por enperador de Greçia" (41). A cambio del ducado que perdió, el buen hijo termina de este modo recibiendo de Dios todo un imperio, émulo a la vez del paraíso de la bienaventuranza, y también claro está del Territorio de Tarifa recién reconquistado. Lo interesante en este caso es que, en consonancia con la lógica de la ejemplaridad que se maneja a lo largo del texto, el motivo de la expulsión --relacionado con la idea de un castigo divino--, es sustituido por un acto atinado y consciente de renuncia, indicio de la calidad moral que hace al mancebo merecedor de una reintegración

a su puesto de líder, y de una retribución territorial que compensa con creces la medidas del territorio que tuvo que dejar.

A este respecto resulta especialmente revelador el tratamiento que recibe el asunto de la cantiga 59 de Alfonso X--, al entrar a formar parte del texto de don Sancho. La posibilidad de comparar este relato con la versión de la cantiga nos permite observar aún más de cerca los matices propios de esta ejemplaridad que es en el fondo una doctrina del poder.

Esta vez el telón de fondo es la recomendación general en contra de la fornicación, que sirve de introducción al capítulo XIX. Pero el "castigo" que trae a colación este relato en particular tiene que ver con la idea evitar problemas con Dios, Jefe Todopoderoso del "ejército" cristiano, al que de ninguna manera conviene tener como enemigo --así como de ningún modo conviene tener como enemigos a sus representantes terrenos que son los líderes políticos bajo su protección. De ahí el consejo de evitar arrebatarse a este Jefe Todopoderoso las mujeres "de orden" que en virtud de su "casamiento" espiritual le pertenecen: "Pues mucho pequenna es la su riqueza del omne en pos la riqueza de Dios; e muy pequenno es el tu poder en pos el suyo" (117).

Lo primero que salta a la vista en la versión de los Castigos, por contraste con la versión de la cantiga, es la importancia que se da al papel del caballero en el desarrollo de la historia, el cual, por su calidad de intruso y por su posición social (no mencionada en la cantiga), representa

una amenaza mucho más clara al poder. Mientras que en la cantiga la decisión de dejar la orden parece recaer en la monja, y del caballero sólo se dice que era "aposto/ e fremos' e de bon prez" (19-20),²¹ el relato de los Castigos pone en cambio al caballero en un primer plano, describiendo su situación de enamorado y convirtiéndolo prácticamente en un seductor:

ouo de enamorarse de aquella monja, e tanto le entro el amor en el coraçon que se murie por ella, e ouo de buscar manera por que le pudiese mostrar en el coraçon que tenie contra ella, e fizose su pariente e fue hablar con ella... (118)

Otro elemento que sólo aparece en la versión de los Castigos es la elaboración conjunta del proyecto de huida,²² ausente por completo. En ésta, en cambio, toda la responsabilidad recae sobre la monja, de quien se dice que se enamoró del caballero "e punnou de seu talante comprir" (51-52). A la luz de estos detalles, la intervención milagrosa del crucifijo que persigue y golpea a la monja para evitar que salga de la iglesia y deje el convento adquiere, en el relato de don Sancho, las proporciones de una batalla, destinada no sólo a detener a la monja sino también, y de manera

²¹ Cito la cantiga 59 por número de verso (páginas 169-172 de la ed. de W. Mettmann). La responsabilidad de la monja vuelve a subrayarse unos versos más adelante: "Fazend' assi seu offiço,/ mui gran tenp' aquest' usou,/ atès que o proviço/ a fez que se namorou do cavaleir', e punnou/ de seu talante comprir" (47-52).

²² "E pusiéronse de vno en como se fuese ella con el del monesterio, e pusieronlo en la manera commo se fiziese. E la razon e manera entre ellos sosegada fue esta: que a la media noche que veniese el cauallero a las paredes que eran çerca del monesterio e ella que saliese a el e que se fuesen amos de so vno" (118)

especial, al caballero que, influido por el diablo, intenta introducir un desorden en los dominios divinos, llevándose a la monja. Esto explica también la parte final del relato de los Castigos, ausente por completo de la cantiga, en la que se describe la espléndida llegada del caballero al monasterio para llevarse consigo a la monja, su frustración y su despecho al ver que ésta no sale como habían acordado, y su regreso para cerciorarse de que lo que ha sucedido es en realidad un milagro:

E demas, que este miraglo fue sonado por toda la tierra, e desde lo el sopo non lo pudo creer. E por tal de seer ende mas çierto fue el mismo al monesterio por saber el fecho, e desde fallo la verdat de como contesçiera, touose por muy pecador e repentiose mucho de todos los pecados que auie fecho e dexo el mundo e metiose monje e seruió muy bien a Dios, e acabo muy bien su tiempo. (121)

Mientras que lo que se subraya en la cantiga es ante todo la intervención de la virgen, quien en pago por la devoción que le profesa la monja se esfuerza por evitar su perdición e incita al crucifijo a evitar su partida,²³ lo que se subraya en los Castigos es sobre todo el poder de Dios, y la violencia de la que es capaz cuando se trata de conservar el orden en sus dominios.

El arrepentimiento final del caballero y su decisión de meterse de monje vienen así reforzar todavía más el ideal de corte mesiánico que se

²³ "Mai nona quis leixar ir/ Quena Virgen ben servir.../ A Virgen Santa Maria,/ a que mui de coraçon/ saudava noit' e dia/ cada que sa oraçon/ fazia, e log'enton/ ya beyjar, sen mentir, /Quena Virgen ben servir" (24-32).

maneja a lo largo de la obra. En este sentido, el espacio del convento adquiere un valor semejante al se ha dado antes al territorio reconquistado por don Sancho: émulos ambos de ese "paraíso" bíblico que el rey, siguiendo el ejemplo de su Señor celestial, intenta conservar y defender, con el apoyo discursivo de sus buenos castigos verbales y de las represalias materiales que sean necesarias.

Aun cuando idealmente lo mejor sería evitar el pecado, siempre, por supuesto, queda la posibilidad del arrepentimiento. Este, si es sincero, trae consigo la "recuperación del paraíso perdido", ante todo en la esfera de lo espiritual, aunque también, en ocasiones, en términos terrenos. Ejemplo de esto último es el castigo de lo que aconteció al rey don Alfonso de Castilla quien por haber vivido amancebado siete años con una mujer judía es condenado por Dios a sufrir una serie de desgracias materiales: "diole Dios grand llaga e majamiento en la batalla de Alarcos, en que fue vencido e fuxo, e fue mal andante el e todos los de su regno... E demas matol los fijos varones..." (133). La relación de causa y efecto entre el pecado y las pérdidas materiales viene a recalcarse aquí todavía más, con la alusión a los triunfos militares obtenidos por el rey Alfonso, justo después de haberse arrepentido de su pecado y de haber hecho enmienda a Dios con la construcción del monasterio de las Huelgas:

e Dios diole despues buena andança contra los moros en la batalla. E commo quier que y buena andança houo, muy mejor la ouiera si la desauentura de la batalla de Alarcos non

le ouiera contesçido primero, en la qual desauentura el cayo por el su pecado. (133)

La gran inconveniencia del comportamiento pecaminoso parece radicar en el hecho de que tarde o temprano se traduce en una pérdida o en una expulsión; la cual obstaculiza, de distintos modos, ese movimiento global de reconquista o, mejor aún, de recuperación de ese "paraíso" material y espiritual, que propone como ideal el rey narrador. Es por eso que los pecados de los líderes, que tienen a su cargo una mayor cantidad de gente, son los que traen consigo las más graves consecuencias, y los que retrasan aún más el proceso redentor:

Esripto es en las estorias antiguas que por los pecados que fazen los reyes da Dios majamiento en los pueblos e en los sus vasallos que por ellos son cabeças de los otros. (133)

En este orden de cosas, el bienestar de los pueblos y los triunfos militares funcionan a su vez como indicios de la calidad moral de quienes ejercen el poder. Desde esta perspectiva, el éxito de don Sancho en su labor de reconquista no puede menos que funcionar como prueba material de su valor moral. Pero los beneficios ideológicos de esta ejemplaridad de reconquista son aún mayores, ya que una vez ganado el paraíso territorial, a fuerza de méritos morales y militares, los gobernantes vencedores -- representantes doblemente confirmados de Dios en la tierra--, tienen también el derecho y el deber de imponer un orden que les permita mantenerse en él como dueños y señores.

Es así como la misma idea que permite presentar al rey como máximo líder moral es la que legitima también sus tareas como líder político:

Las gentes que son bien castigadas obedesçen a Dios y a su sennor terrenal; e los mal castigados non le obedesçen e despreçian su sennorio. Non vale nada la hueste en que los omes non son bien castigados e non obedesçen mandamiento de su sennor... Bien andantes son las gentes que Dios da rey o sennor que los sepa castigar a mandar e que estranne e escarmiente el mal en los malos e faga bien por el bien que fagan los buenos. (213-214)

Resulta un tanto irónico, dada la fama de "Bravo" que la Historia ha dado a don Sancho, el hecho de que su labor de conservar el reino, tal y como se presenta en esta obra, sólo en casos inevitables tenga que ver con la violencia física. De acuerdo con la imagen textual del rey narrador, el instrumento más importante para el ejercicio del poder es la palabra:

Ca el poder del rey todo es en tres cosas. Lo primero, en la su palabra; lo segundo, en la su pennola con que escriue la sus cartas de lo que ha de mandar. La terçera es su espada ... Commo quier que el poder de la espada grande sea, mayor es el poder que la mete so si; e sobre todo es mayor la palabra del rey ... (83) (El subrayado es mío)

En este sentido, vale la pena recordar la digresión que se hace al principio de la "semejanza" de las abejas, que ha de servir para explicar cómo debe la gente obedecer a sus señores. El rey de las abejas, que es "mayor e mas fuerte e mas fermoso que todas" (80), explica el narrador, carece de aguijón, y esto es debido a que: en primer lugar, como "las abejas son muy sannudas de natura, e commo el su rey es mayor e mas fuerte

que las otras, si aguijon ouiese e se ensannase contra ellas, matarlas ya a todas" (80); y, en segundo lugar, "por dar a entender que las armas con que el rey ha de lidiar son la verdad e la lealtad; e las armas de los sus vasallos que han de lidiar por el son estas mismas" (80), (el subrayado es mío). Por la verdad, observa don Sancho en otro momento, "es el rey guardado de los suyos, e por esta verdat regna sobre ellos e guardan los omnes el su sennorio" (50).

Esta verdad y esta lealtad están íntimamente ligadas al uso del lenguaje: "El omne que es mentiroso en su palabra enganna e confonde la su alma e el su cuerpo ..." (188). Por el contrario, este mismo lenguaje bien utilizado es un instrumento idóneo para alcanzar la salvación y también, por supuesto, para ejercer justamente el poder.

Las palabras del hombre, explica don Sancho (53-54), son una de las cuatro cosas en las que puso Dios su virtud (las otras son las estrellas, las piedras preciosas y las yerbas). De ahí sus admirables poderes, para curar enfermos y controlar bívoras venenosas: el ángel Gabriel se sirvió de ellas para hacer que Jesucristo encarnara en María, y éste a su vez las utilizó para realizar el milagro de la transubstanciación.

Pero las mismas palabras que, bien usadas, trabajan a favor del hombre, mal usadas pueden contribuir también a su perdición: peligro éste al que se le dedica todo un capítulo (XXVI) en el que se explica cómo debe el hombre "comedir la palabra ante que la diga" (140). Lo malo de no

cuidarse de lo que uno dice, advierte el narrador, usando nuevamente una metáfora militar, es que la palabra del hombre es como la saeta: "desque sale de la ballesta, que non la puede ninguno torrnar fasta que llega allí do ha de ferir" (140). Esta misma idea aparecerá ilustrada más adelante --al cabo de una larga serie de recomendaciones--, con el ejemplo del hombre que, en un acceso de cólera, hiere e insulta gravemente a un león al que había criado desde pequeño. Este, herido y despechado, se va a vivir y a curar a los montes. Tiempo después, ambos vuelven a encontrarse, y el león decide entonces perdonarle la vida al antiguo amo, en consideración a la crianza que le dio, negándose, sin embargo, a volver a vivir con él:

Para mientes a la espadada que me diste en la cabeça (le dice); yo sano so della, mas non so sano de la ferida que me diste con tu palabra quando me denostaste. E ten por çierto que cada que aquella palabra se me mienbrase non te podria ver nin amar derechamente asi commo en ante fazia. (141)

Pero la preocupación que manifiesta el narrador por el papel que desempeña la palabra en el ejercicio del poder va aún más lejos. El pasaje más significativo a este respecto aparece en el Capítulo XI, como parte de la detallada descripción que hace el narrador de una "visión" que dice haber tenido, de la imagen de "vn rey muy noble" (82). Las palabras aparecen en esta "visión" representadas de tres modos distintos. En primer lugar, como avisos emblemáticos que aclaran el significado de ciertos elementos simbólicos, del tipo del siguiente: "En la mano diestra tenie vn rubi con vna sortija, e en vinco della estauan letras escriptas en que la

llamauan clemençia" (85). En segundo, como parte del libro de los juicios, las leyes y derechos que el rey tiene antes sí para saber "estremar el bien del mal e el derecho del tuerto para dar a cada vno su derecho meresçimiento" (84). Y, en tercer lugar, que es quizás el más interesante, como parte de la decoración de la casa habitada por este rey ideal.

En los cortinajes, por ejemplo, están escritos con letras de oro los nonbres de los reyes que lo antecedieron, y la historia de sus reinados, y:

Esto era por que cada que el rey catase a todas partes por la casa, viesse con los sus ojos remenbrança del bien e del mal para tomar el bien para si e para despreciar el mal; e para que tomase castigo, que segund las obras que fiziese asi seria alli puesta la su remenbrança para el que despues del veniese. (84)

Estos cortinajes nos hacen pensar ante todo en la concepción de la Historia como fuente de información ejemplar, característica de los Castigos. Pero las últimas líneas de la descripción nos remiten además a la preocupación tácita del rey narrador por el papel que él mismo habrá de desempeñar en esa Historia; preocupación ésta que explica, en gran medida, la razón de ser de la obra que tenemos ante nosotros. En este sentido puede decirse que las letras doradas escritas en los cortinajes del palacio del rey ideal constituyen una imagen icónica de la obra que el lector tiene ante sí: en ambos "textos", los Castigos y los cortinajes, se describen los acontecimientos pasados, para servir de memoria ejemplar a los reyes futuros, favoreciendo de paso, por supuesto, la figura del rey narrador.

En los tapetes, en cambio, están escritos los nombres de los "soberuios e de los desconosçidos" del reino, y "esto era fecho en semejança que los que entrasen en la casa los pisasen con los pies e los despreciasen" (84). Y, alrededor del escabel, hay unas letras de oro con los nombres de los centuriones del reino, "que son sennores de çient caualleros" (84)

Estas dos imágenes constituyen otras tantas muestras de los usos a los que se destina la palabra (especialmente la palabra escrita) en el reino ideal imaginado por el rey narrador --y por supuesto también en el texto que se supone escrito por su mano. Ambos usos se relacionan, de distintos modos, con el ejercicio del poder: como instrumento represión, en el caso de los tapetes, y como medio de organización y control, en el caso de los nombres de los centuriones.

La única justificación explícita que da el autor-narrador a sus quehaceres como escritor es su deseo de cumplir con sus deberes de buen consejero. De hecho, éste es precisamente el argumento del primer capítulo de la obra: "E alli do (Dios) touo por bien e ordeno que yo fuese tu padre, alli me ouo el dado poder que te castigase por el e por mi" (35), dice don Sancho a su hijo, apenas iniciado su discurso. Pero, tal y como lo presenta el narrador, más que un privilegio en sí este "poder" es en realidad un "deber" que los "buenos" padres están obligados a cumplir:

Dizia el santo abad Moysen que Dios dio fijos a los omnes por tentarlos quanto amauan a el e commo vsarian del seso que les auia dado, e commo sabrian temprar sus cobdiçias en ayuntar e templadamente amar, ca por todas aquestas vias es

prouado el omne a quien Dios da fijos, ee por muchas otras mas. (42).

Una consideración de este tipo --amplificada más adelante en distintos lugares del texto--, no sólo justifica los quehaceres del narrador y la existencia misma de su obra, sino que viene a reforzar además su figura de hombre ejemplar, que se preocupa por cumplir con las tareas que Dios ha tenido a bien imponerle.

La reflexión en cuanto al "arte" y la obligación de castigar culmina con el antes mencionado capítulo L, en el que se presenta una visión panorámica de los líderes y consejeros más ilustres de la Historia, como: Noé, Lot, Abraham, Isaac, Jacob, Moisés, Aarón, David, Salomón, Tobías, Aristóteles, Julio César y, por supuesto, Jesucristo, la figura mesiánica por excelencia, cuya sombra se proyecta, ya cerca de la conclusión, sobre el propio rey narrador:

Otrosi para mientes, mio fijo, quantos buenos castigos dio Nuestro Sennor Jesu Cristo a sus discipulos andando ellos con el por la tierra, por los quales castigos ellos castigaron despues a los santos que depues dellos venieron. (213)

Respaldado por la autoridad y el ejemplo de tan célebre líder, el rey don Sancho, que aparece como su heredero y sucesor en la línea mesiánica, ha de conducir a los hombres, por medio de sus castigos, ya no sólo a la reconquista del territorio perdido ante los árabes, sino también hacia el paraíso de la bienaventuranza espiritual:

E porque los trabajos e tentaçiones, pecado e engannos e males deste mundo son tales ..., auemos de buscar carrera

derecha e verdadera, que es Dios Nuestro Sennor e los sus buenos dichos e castigos por do naturalmente obrando por ellos seremos puestos con los santos en la gloria çelestial do son todos los sus amados. (32)

Así, por medio de su papel de prototipo del buen consejero y materialmente respaldado por la recién conseguida toma de Tarifa, el rey autor-narrador intenta labrarse un lugar privilegiado en el "texto" de la Historia, que lo opone diametralmente a la figura de Eva --la mala consejera por excelencia--, descrita en el Prólogo de los manuscritos A y E (31-32). Este papel de líder espiritual es el fundamento de su imagen mesiánica; de ahí las numerosas alusiones que se hacen a lo largo del texto al tema de la salvación, contraparte, como aquí hemos visto, del tema de la expulsión:

Ca asi como aquellos angeles malditos perdieron aquellas sillas por maldat e por desconosçençia que ouieron en si, aquello que ellos perdieron cobran las almas de los santos omnes por bondat e por conosçençia que han en si en conosçer conplidamente la trinidad. (114-115)²⁴ (Los subrayados son míos)

Si "quisieres meter mientes" en los buenos castigos que aquí te doy, advierte don Sancho a su hijo, "en la vida tener te ha en grand pro e a la

²⁴ La misma idea aparece también en el curso de una reflexión en torno al misterio de la trinidad: "Mas el nuestro entendimiento de los omnes es tan menguado que non podriemos conosçer la persona del Fijo fasta que se nos el fizo conosçer por la carne que el tomo en Santa Maria, su madre; e nasçio della por saluar al humanal linaje. E saluando las nuestras almas dio carrera por o fuesen llenas las sillas del çielo, las quales eran vazias por la cayda de Luçifer e de los sus angeles, e se tornaron diablos" (66) (el subrayado es mío).

muerte salvar se ha la tu alma por ellos, e auras la gloria del parayso por ellos e dexaras de ti buena fama al mundo" (211). La única otra alternativa es una expulsión semejante a la que sufrieron los ángeles "mal castigados e desconosçientes" que "cayeron de los çielos, e de angeles que eran se tornaron a seer diablos e a fazer las malas obras que fazen" (211), y semejante también a la que sufrieron los primeros padres que como "non guardaron el mandamiento del castigo que Dios les fiziera e lo quebrantaron, cayeron por ello en pecado mortal e perdieron por ello el parayso en que Dios les metiera" (211).

Este ideal redentor, en torno al cual se contruye el texto de los Castigos, y se intenta redimir para la posteridad la imagen de don Sancho, es el que explica los comentarios en contra del pueblo judío y, sobre todo, su postura tan radical en contra de la "secta de Mahoma": ya que, mientras los judíos, por una parte, vienen a ser los enemigos espirituales por excelencia, debido a que se niegan a aceptar a Jesucrito como mesías, los árabes, por la otra, son los enemigos terrenales cuya presencia es necesario borrar del territorio español, para redimir la culpa de los líderes que lo perdieron por sus malas acciones.

A la larga, observa don Sancho, utilizando nuevamente el argumento de la expulsión y la salvación, el problema es que a ambos, árabes y judíos, les está vedada la entrada al paraíso que se encuentra al final del camino de todo buen cristiano:

E por que tu veas que te digo verdat, para mientes a los moros e a los judios e ueras que a muchos dellos da Dios buenas andanças en este mundo ... Por çierto, sabida cosa es e uerdat, segunt las profeçias e la ley uerdadera, que quando mueren las sus almas son perdidas en el ynfierno. (48)

Es por eso que no sólo los comentarios desfavorables en contra de árabes y judíos, sino también la supresión de toda presencia obvia de contenidos orientales, son dos claves tan importantes para entender la formulación de toda la teoría política de don Sancho, que funciona al mismo tiempo como estrategia de reivindicación histórica: la piedra angular de esta teoría es ese mesianismo, guerrero y espiritual a la vez, que hace de la ejemplaridad un arma de combate y un instrumento privilegiado para legitimar y ejercer el poder.

Los quehaceres guerreros y letrados de don Sancho se situán así bajo la perspectiva de una obra mesiánica, cuyo objetivo material y espiritual es la restauración de paraíso perdido a causa de las debilidades de los hombres; paraíso éste que es a la vez el territorio que se encontraba en poder de los árabes y que acaba de ser reintegrado a manos cristianas y el paraíso de las bienaventuranzas, que espera a los hombres bien "castigados", en el reino celestial, más allá de este mundo.

La necesidad de recuperar estos dos paraísos da lugar a que, en el marco de este discurso ejemplar, las armas y las letras funcionen en todo momento como recursos combinados, merced a los cuales se logra y se justifica a un tiempo la obra material y textual de don Sancho. Si por un

lado el éxito militar, al engrandecer la figura del guerrero, aumenta su credibilidad como emisor de consejos ejemplares, por el otro, la figura del rey narrador contribuye a enfatizar el aspecto ético-religioso de sus hazañas militares y a legitimarlo por lo mismo en su papel de líder político.

Capítulo 2

'ET AVN QUE ELLOS NON LO DESEEN...':

VOZ, SABER Y PODER

EN EL LIBRO DE EL CONDE LUCANOR.

"-Si el poder es grand poder, el grand poder ha grand saber".

Don Juan Manuel, El conde Lucanor (3a.p, 115).

"et Dios, por la su merçed et piadat, quiera que sea a ssu seruiçio et a pro de los que lo leyeren et lo oyeren, et guarde a mi de dezir cosa de que sea reprehendido".

Don Juan Manuel, El conde Lucanor.(Prólogo a la 2a.p, 44-46)¹

En el capítulo anterior vimos cómo el texto de los Castigos e documentos del rey don Sancho IV viene a confirmar, por medio de la palabra, el valor político-moral de lo que el monarca-narrador (que dice ser además el autor de la obra) ha conseguido en el plano político-militar. El resultado global de este discurso --que se apoya principalmente en la

¹ La citas al Conde Lucanor están tomadas del volumen 2 de la edición de José Manuel Blecua, Obras Completas (Madrid: Gredos, 1982-1983). Cito por parte o número de exemplo (en romano) y número de línea/s (en arábigo) de acuerdo con esta edición.

autoridad de otras fuentes escritas, y en su calidad de documento producido nada menos que el mismo rey triunfador—, es la transformación del monarca de carne y hueso en una figura ejemplar, a la altura de las grandes figuras mesiánicas de la Historia.

La escritura de El conde Lucanor, que estudiaremos en este capítulo, se presenta en cambio bajo la máscara (reconocida explícitamente como tal) de la voz. A diferencia de los Castigos, este texto se legitima a partir de lo que hace aparecer como su relación originaria con una figura oral de autoridad (Patronio), que maneja a su vez un saber de tipo tradicional. De los ejemplos emitidos por esta "voz" se desprenden además una serie de figuras ejemplares de sabios virtuosos que se sitúan en una posición de superioridad con respecto a los personajes poderosos con quienes les toca relacionarse. El resultado es un proceso de apropiación del poder respaldado ya no por la evidencia física de una hazaña militar (como en los Castigos) sino por el valor estratégico de ese saber tradicional que funciona como "arma" de lucha política.

No sería difícil pensar en este proceso, característico de este texto de El conde Lucanor, como producto de un intento —por parte de don Juan Manuel—, de defender, por medio de la escritura, el derecho a la situación privilegiada que había perdido en el plano político. Pero, mientras que en los Castigos e documentos, la referencia al evento histórico (la toma de Tarifa), que coincide con la fecha composición de la obra, forma parte

integral del texto² y funciona tácitamente en todo momento como soporte material de la autoridad del discurso ejemplar de don Sancho, en El conde Lucanor nada se dice de las circunstancias histórico-políticas del autor de carne y hueso que se presenta también como su figura autorial. Este silencio impide obviamente utilizar dichas circunstancias como punto de partida en el marco de un análisis textual. Sin embargo, resulta imposible ignorar el hecho de que esta obra (terminada en 1335), fue escrita por don Juan Manuel en la época más conflictiva de sus relaciones con Alfonso XI: en 1327, éste cancela su compromiso de bodas con la hija de don Juan Manuel y la encierra como rehén en el castillo de Toro. Don Juan le declara oficialmente la guerra y se alía con el rey de Granada, para luchar en su contra. A esto vienen a añadirse en ese mismo año las muertes de su esposa Constanza y de Jaime de Aragón, su principal aliado y protector. Este fue sólo el comienzo de un período de desgracias y humillaciones políticas que no concluyó sino hasta 1337, con la capitulación incondicional de don Juan Manuel (Cfr. Giménez Soler 79-118 y Sturcken 33-46). Como es bien sabido, en tanto que nieto de Fernando III, don Juan Manuel no sólo era uno de los nobles castellanos de más alto rango, sino que ocupaba también un lugar bastante cercano en la línea de sucesión al trono.³ Pero,

² La toma de Tarifa que se menciona expresamente en los dos distintos Prólogos que aparecen en los manuscritos extantes.

³ Esto es lo que lleva a Peter Dunn a proponer su lectura del Conde Lucanor como producto del "mito del mesías desterrado": "Juan Manuel's

más que una justificación a priori, estos datos históricos que no forman parte del texto han de servir, a posteriori, para entender la razón de ser de una ejemplaridad que toma explícitamente la forma de una "ética del saber" pero que funciona al mismo tiempo, y de manera encubierta, como una estrategia discursiva a partir de la cual se implementa una "lucha" textual por el poder.

Uno de los rasgos más evidentes que distinguen el texto de El conde Lucanor de los Castigos e documentos es la casi total ausencia de menciones a sus fuentes escritas. Mientras que don Sancho recurre a ellas incesantemente, y las utiliza como fundamento de su argumentación, don Juan Manuel oblitera en cambio su relación con otros textos y utiliza únicamente la voz de Patronio y las experiencias positivas que Lucanor obtiene de sus enseñanzas, para garantizar la autoridad de su información. El papel de transcriptor que sirve de máscara al autor se reitera al final de cada exemplo con una fórmula que presenta muy pocas variantes: "Et quando don Iohan fallo este exienplo, mandolo escriuir en este libro...." Lo único por lo que se reclama un crédito autorial son las moralejas en verso

private myth of the elect improperly deprived of power has accumulated public fictions which endlessly repeat a metaphorical reconstruction of itself" ("Structures" 67).

que se añaden en seguida, a manera de conclusión: "et fizo estos viessos que dizen assi..."⁴.

De entre los múltiples usos a que se prestan, a lo largo de la Edad Media, los textos tradicionales, y especialmente aquellos en que los lectores percibían un origen oral, sobresale así este libro de don Juan Manuel, en el que la ficción didáctica de corte tradicional es utilizada como respaldo para argumentar "ejemplarmente" a favor de una ética basada en la idea de que sólo con el apoyo del saber es posible resolver los problemas relacionados con el ejercicio injusto e irracional del poder. De esta ética se deduce la necesidad de los sabios, que han de servir de apoyo para asegurar el buen desempeño de los poderosos (especialmente de las figuras monárquicas).

Por eso, más que una "lectura inteligente" del mundo, como sugiere Marta Ana Diz, creo que lo que el texto nos propone, en todo caso, es una defensa de la "fabulación inteligente" que ha de servir como medio para

⁴ Sin embargo, la intervención de don Juan Manuel en la escritura y amplificación de los ejemplos va mucho más allá de los límites de lo que podría considerarse una mera transcripción, como lo prueban otros documentos de la época. Los estudios de María Rosa Lida de Malkiel ("La idea" y "Tres notas"), Reinaldo Ayerbe-Chaux y de Daniel Devoto resultan particularmente iluminadores a este respecto. Otros textos indispensables para el estudio de las fuentes de los exemplos narrados por don Juan Manuel son: las notas finales de la edición de Knust y Birch-Hirschfeld, el libro de Santiago Gubern, el artículo de Cecilia Wallhead ("Three Tales from El Conde Lucanor, and their Arabic Counterparts"), el Prólogo de Ma. Jesús Lacarra a sus Cuentos de la Edad Media y su Cuentística medieval en España.

imponer un orden, el orden del saber, a un mundo mal gobernado, que parece estar perdiendo sus coordenadas.⁵ Esta tarea ordenadora se

⁵ Como observa Maravall: "En la obra didáctica y moralista del Infante se nos revela como en espejo la sociedad tradicional estática del Medievo; pero advertimos ya en ella ondulaciones que alteran su superficie, empujada por el viento de una nueva época que amanece" (456). Algo semejante propone también Dunn en su artículo más reciente sobre la obra de don Juan Manuel: "The world of El conde Lucanor is not the ordered and stable universe to which the cavallero anciano has turned his inward eye, the master text dense with interreferential signs pointing to God's unchanging will, that he has passed on to the young knight. It is rather the chaotic, sublunary world of contingent relations, varied and variable, dangerously unstable, where the will does not marry entendimiento but elopes with desire and appetite. In later times, this state of affairs will be represented as 'the world upside down,' el mundo al revés. If the world made for mankind according to God's original design had at its center the Three of Knowledge, the world as reflected in the mirror of Don Juan Manuel has at its center the Tree of Falsehood, el árbol de la mentira (Exemplo 26). From this reading we may trace two coordinates in the book in its double function, as text and as process. They are the recovery of truth in a labyrinth of falsehood (1, 26); and the discovery of virtue, in its classical sense of virtus (25, 50). ("DJM: "The World As Text" 238). La idea de la obra como instancia ordenadora es defendida también por Dayle Seidenspinner: "Juan Manuel is constantly struggling to impose order, to establish hierarchies, priorities, and rules" ("On 'Dios y el mundo'" 262). Ian MacPherson, por su parte, observa que la preocupación de don Juan Manuel es demostrar la posibilidad de una reconciliación entre objetivos mundanos y objetivos celestiales ("Dios y el mundo" 27-28). La mayor parte de los críticos (MacPherson, Stefano, Maravall, Caldera, Dunn, Burke, Seidenspinner) están de acuerdo en interpretar este deseo de ordenar el mundo como un síntoma de la ideología estamental de don Juan Manuel. Esto los lleva además a pensar que el público al que iban dirigidos los relatos de don Juan Manuel era más bien un público culto. Pero hay también algunos críticos (como Sturm y Vårvaro) que, por distintos caminos, llegan a la conclusión de que el autor tenía en mente una intención puramente didáctica y un público mucho más amplio. Ramona Rey es quizás la única que ve en don Juan Manuel una intención puramente "exhibicionista." Mi lectura de la obra me lleva a pensar que aun cuando los relatos, podían ser disfrutados y aprovechados (en un sentido didáctico) por casi cualquier persona, debido a su calidad de saber tradicional y a la claridad del estilo del autor, muy pocos lectores eran

presenta como privilegio de una élite que, por lo menos en el plano de la obra, se define ante todo en términos de saber y no en términos de sangre: y ésto es precisamente lo que parece legitimar su derecho al poder.

Es muy probable que el deseo de defender ese derecho, y la necesidad de hacerlo encubiertamente, hayan sido los factores que llevaron a don Juan Manuel a recurrir al uso del discurso ejemplar, y a presentarlo además como la transcripción de una voz que se autoriza a partir de la experiencia y no de la escritura (como sucede en los Castigos). Esto le permitía, entre otras cosas, diluir convenientemente su responsabilidad por la autoría de todo lo que de "subversivo" podía haber en su obra: mucho más tal vez, en el fondo, de lo que a menudo tendemos a creer.⁶

Indudablemente, los ejemplos utilizados en El conde Lucanor contenían ya en sí mismos ciertos gérmenes de "subversión", aún antes de que el autor decidiera incluirlos en su texto. Pero la elección de precisamente tales motivos y la forma en que fueron recreados y amplificados apunta hacia un género de preocupaciones y objetivos

capaces de verlos además como armas de lucha política, en el marco de un proyecto global de corte letrado.

⁶ Uno de los beneficios indirectos de esta interpretación del discurso ejemplar del Conde Lucanor es que con ella viene a resolverse (por lo menos en parte) esa aparente oposición que observa Orduña entre la "fisonomía humana" de don Juan Manuel, documentada históricamente, y la "personalidad moral" que se induce de sus obras ("La autobiografía" 247).

específicos que son responsabilidad directa e innegable de don Juan Manuel.

Como él mismo se encarga de insinuar, primero en su prólogo y luego al comienzo de la segunda parte, el libro de El conde Lucanor ha sido escrito teniendo en mente dos tipos distintos de lectores: los que aprecian y desean el saber (lo cual para el autor parece ser un indicio de su calidad moral), y los que no pueden o no desean aprender (indicio éste, en el marco de la ética juanmanuelina, de su falta de valores morales). Este primer grupo aparece representado en el texto por la figura de don Jaime de Xérica el amigo del autor, quien lo menciona al comienzo de la segunda parte.

El grupo ideal de lectores "modelo" tiene pocos émulos al nivel de los ejemplos, pues los únicos tres personajes poderosos que piden y aprovechan los consejos de un personaje cuya sabiduría respetan constituyen en cierto modo tres excepciones a la regla: el privado del primer ejemplo –que está en un puesto de relativa subordinación, con respecto al rey, y que sabe además rechazar la tentación del poder, y tomar el consejo del filósofo cautivo que tiene en su casa–, el conde de Provenza (ejemplo XXV) –que reconoce y pone en práctica oportunamente un buen consejo–,⁷ y el sultán Saladino del ejemplo L, que gracias a su amor por

⁷ La ironía, en este caso, consiste en que quien aconseja al conde es un poderoso –Saladino– que acaba sufriendo las consecuencias de sus malas acciones en aras de su propio buen consejo.

el saber se salva de incurrir en un abuso de poder. A todos estos interlocutores "escogidos" que aparecen al nivel de los ejemplos, así como a los lectores bienintencionales que describe don Juan Manuel en su prólogo, sus cualidades morales, y sus buenas intenciones los hacen merecedores del respeto del autor y los libran además de sustrir los efectos subversivos de la "ejemplaridad" juanmanuelina.

El otro grupo de lectores, el de los poderosos condenables, tiene sus émulos en todos los personajes inmorales de los relatos (muchos de ellos poderosos también). Su "ceguera moral" les impide a estos "malos" lectores reconocer, apreciar y aplicarse a sí mismos voluntariamente las recomendaciones y las críticas implícitas en los distintos relatos de la obra. Es quizás a ellos a quienes va dirigido en el fondo el comentario del prólogo, en el que el autor describe su obra como un conjunto de palabras dulces y "falagueras" destinadas a ocultar el mal sabor de la medicina ejemplar, y a surtir un efecto favorable incluso en aquellos que no deseen aprovecharse de sus enseñanzas:

et los que lo leyeren si por su voluntad tomaren plazer de las cosas prouechosas que y fallaren, sera bien; et avn los que lo tan bien non entendieren, non podran escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en el fallaran, que non ayan a leer las cosas aprouechosas que son y mezcladas, et avn que ellos non lo deseen, aprouecharse an dellas (...). (Pról. a CL 49-55).⁸

⁸ Nótese que aquí se habla en términos de deseo y no en términos de incapacidad para comprender.

De la disolución de la responsabilidad autorial en la voz de Patronio y en el carácter tradicional de sus enseñanzas, se deriva además una segunda estrategia que aparece formando parte de la trama de numerosos relatos en el texto: el ocultamiento del estatuto mismo de la ficción por medio de la actuación. Es por eso que, de entre todos los personajes que se sirven de algún modo de la ficción en la primera parte de El conde Lucanor, Patronio es el único que se sienta tranquilamente a narrar una serie de historias que su interlocutor, el conde mismo, reconoce desde un principio como tales. Los demás "fabuladores" que aparecen en los exemplos difícilmente pueden ser identificados como narradores en el sentido más convencional del término, puesto que, dada la escasa calidad moral de sus distintos interlocutores, sus posibilidades de provocar en ellos un efecto ejemplar dependen enteramente de su habilidad para ocultar el carácter ficticio de sus ficciones.⁹

⁹ Utilizaré aquí la palabra "fábula" como sinónimo de exemplo (en la Introducción a este trabajo presento una explicación detallada de este concepto). La ventaja de la palabra "fábula" es que remite también al aspecto oral del exemplum (exemplo, para don Juan Manuel), que tan a menudo en la Edad Media se transmitía en forma de "fabla." Una "fábula," explica Covarrubias, es una historia "cuya corteza es un entretenimiento de cosas ridículas ... (que encierra sin embargo) ... una doctrina moral, en la cual se nos advierte de lo que devemos hazer y de lo que nos devemos guardar ... algunas vezes damos nombres de fábulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas, pero en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas sino compuestas e inventadas de algún gallardo y loçano ingenio" (s.v. "fábula").

Esta necesidad de ocultamiento tiene sus orígenes en una diferencia moral entre el conde Lucanor y los personajes a quienes van dirigidas estas ficciones de segundo grado, o "ficciones segundas", como las llama Marta Ana Diz: pues mientras que Lucanor pide y valora conscientemente los consejos ejemplares de Patronio, los receptores que aparecen en los relatos presentan, de una u otra forma, una necesidad de ser probados o aleccionados¹⁰ que son incapaces de reconocer por ellos mismos. Esta ignorancia suele convertirlos en víctimas de la ficción, la cual en la mayoría de los casos funciona como una especie de castigo a su forma reprobable de ejercer o de ambicionar algún tipo de poder. Es por lo tanto la negación de una necesidad moral --no reconocida ni aceptada como tal-- la que convierte a los lectores de don Juan Manuel y a los interlocutores que aparecen en los distintos exemplos, en blancos vulnerables de la ficción.

Curiosamente, al nivel de los exemplos, estas "víctimas" son, en un número considerable de casos, personajes que poseen, en acto o en potencia, un alto grado de poder. Por lo que puede decirse que tanto el autor del texto, como sus personajes fabuladores, se encargan de obligar a sus lectores e interlocutores (respectivamente) a participar en sendas tramas ejemplares y a recibir de ello, aun a su pesar, una enseñanza moral.

¹⁰ Estas "ficciones segundas" que aparecen en el interior de los ejemplos funcionan, según Marta Ana Diz, a manera de "lecciones intencionales" en las que, a semejanza de lo que sucede en el diálogo de Lucanor con Patronio, se "asigna al discípulo el papel de protagonista o de lector" (47).

Esta imposición es, a fin de cuentas, la máxima prueba de la superioridad de los sabios con respecto a los poderosos, y del "derecho" que tienen aquellos a compartir con éstos el poder.

En contraste con las "víctimas" inmorales de la ficción, el conde Lucanor, interlocutor voluntario y ávido de escuchar y de aplicar a su vida lo que escucha, nunca es forzado a traspasar sin su consentimiento el umbral de la ficción. Patronio no necesita convertirlo en personaje de sus historias, pues su "participación" como oyente voluntario le basta para sacar provecho de los relatos que le cuenta su consejero. Al final de cada exemplo, éste último se encarga además de explicitar, en unas breves frases --del tipo de las siguientes--, las relaciones ejemplares que pueden establecerse entre el problema planteado por el conde y el relato recién contado:

Et vos, sennor conde Lucanor, a menester que vos guardedes que non seades engannado deste que tenedes por amigo; ca çierto sed que esto que vos dixo que non lo fizo sinon por prouar que es lo que tiene en vos... (I, 163-166)¹¹

Por lo tanto las ficciones didácticas que aparecen en el libro de El conde Lucanor funcionan simultáneamente de dos modos distintos, tanto en el curso del diálogo de Lucanor con Patronio como en el plano de la relación del autor con sus "buenos lectores": como consejos conscientemente pedidos y aceptados, y como trampas aleccionadoras.

¹¹ Estas observaciones, en concreto, aparecen al final del primer exemplo, "De lo que contesçio a vn rey con vn su priuado."

Esta divergencia fundamental entre la recepción voluntaria y la recepción forzada del saber es la clave fundamental para entender la doble tarea ejemplar que se asigna en el texto a la ficción: en primer lugar, y de una manera más explícita, como recurso pedagógico útil en la transmisión de una determinada enseñanza moral, pero también, y de forma mucho más sutil, como una especie de trampa estratégica, destinada a controlar idealmente los desórdenes provocados por un ejercicio del poder al que se presenta como reprobable y necesitado de corrección y de castigo. Esta segunda faceta de la tarea "ejemplar" que desempeñan las fábulas de El conde Lucanor, la más "subversiva" y por lo mismo también la más velada, es la que explica la necesidad de don Juan Manuel de recurrir al uso del exemplum y a las máscaras de la voz.¹²

El empleo de la ficción como medio de legitimar la lucha por el poder se "justifica" moralmente por su relación con la esfera del saber: un saber que aparece respaldado por el valor "incuestionable" de su calidad tradicional. Las formas reprobables de luchar por el poder y también de

¹² En esto difiero de la lectura de Burke ("Counterfeit") quien considera que la preocupación principal de don Juan Manuel es revelar a sus lectores "the necessity of learning to judge the media so that one does not make terrible mistakes" (210). Creo que más bien lo que hace el autor es utilizar él mismo esos "media" (es decir el lenguaje --y en particular el "lenguaje" ejemplar) como instrumento (y por lo tanto como "máscara") para emitir un juicio moral en contra de sus "malos" lectores. En todo caso, de acuerdo con los parámetros sentados por el propio autor, sólo los "buenos" lectores (buenos, en un sentido moral) serían los que podrían reconocer esa "necesidad" de que habla Burke.

ejercerlo aparecen por el contrario asociadas constantemente con la ignorancia, a la que se presenta como el origen del resto de los defectos morales por los que son criticables los poderosos.

Puede decirse entonces que, al lado de la "representación" de la voz, este saber tradicional desempeña en el texto una muy conveniente función de "arma" de lucha, por medio de la cual el autor implementa subrepticamente sus ataques a las imágenes y figuras de poder con las que estaba en desacuerdo. Gracias a esta doble máscara (de la voz y del saber tradicional), los lectores contra los que se perfila la condena de don Juan Manuel difícilmente podían reprocharle sus críticas, sin incluirse con ello a sí mismos, aceptando los papeles que el autor les había destinado, pues estas críticas iban envueltas en un material cultural que, por lo menos en términos de contenido básico, no era obra suya.

Resulta imposible evaluar en toda su magnitud la relación fundamental que existe entre este saber tradicional y el texto de El conde Lucanor, pues las evidencias textuales que han llegado hasta nosotros sólo nos permiten entrever la punta del iceberg de lo que fue el acervo de temas, motivos y argumentos --muchos de ellos de origen folklórico--,¹³

¹³ Para la clasificación de los motivos tradicionales que aparecen en El Conde Lucanor me apoyo aquí principalmente en la obra de Daniel Devoto, que utiliza como base el Motif-Index de Thompson, en cuya segunda edición (1966) se recogen también los datos que aportan los índices de Boggs (1930), de Rotunda (1942) y de Keller (1949). Devoto aprovecha además el Index Exemplorum de Frederic Tubach (1969).

que circulaban en la sociedad con la que convivió don Juan Manuel: una sociedad ajena en su mayor parte al manejo de la escritura, y en la que el saber se transmitía principalmente en forma oral y, a menudo, pasaba también por un proceso de tradicionalización. En esa sociedad, el respeto por el saber tradicional estaba inevitablemente ligado al respeto por la ficción.

La ficción de corte tradicional había sido objeto además, desde hacía mucho tiempo, de una lectura y de un uso ejemplar, por parte de las esferas letradas de la sociedad. De hecho, fue la costumbre de utilizar un relato tradicional como parte del exordio, con el propósito de ilustrar o ejemplificar una idea, la que dio lugar a la aparición del concepto de exemplum. Esta forma de usar la tradición debe su existencia a las prácticas de la retórica,¹⁴ y está por lo tanto íntimamente ligada al discurso letrado de quienes ejercían el poder tanto civil como eclesiástico.

Es muy probable que haya sido precisamente su formación retórica la que llevo a don Juan Manuel a darse cuenta de las posibilidades estratégicas de la ficción ejemplar, como instrumento idóneo para luchar discursivamente por el poder. La lectura que aquí se propone de esa colección de ejemplos que es la primera parte de El conde Lucanor no está por lo tanto tan fuera de contexto, ya que por una parte, el uso estratégico

¹⁴ Para un desarrollo más amplio de esta idea ver la Introducción a este trabajo.

del exemplum le permitía al autor criticar veladamente a sus más poderosos enemigos, y, por la otra, le proporcionaba además la autoridad necesaria para definir los parámetros morales de lo que según él constituía un ejercicio legítimo del poder: un poder cuyo soporte ya no era el argumento de la nobleza de sangre sino la posesión de un saber que se presenta a su vez como síntoma de superioridad moral. La necesidad que tiene Lucanor de su consejero y el respeto incondicional que le profesa, a pesar de que obviamente es inferior a él cuestión de linaje, son dos ejemplos reiterados de la insistencia, que se deja sentir a lo largo del texto, en la superioridad de los sabios con respecto a los nobles aristócratas carentes de sabiduría.

Resulta difícil hacer a un lado la posibilidad de que la tormentosa relación de don Juan Manuel con Alfonso XI halla tenido algo que ver con la creación de la pareja Patronio-Lucanor, en la que la nobleza de sangre se subordina a la posesión de la sabiduría, pues esta inversión jerárquica le permitía situarse metafóricamente (en tanto que sabio, y no en tanto que aristócrata) por encima del único hombre que lo superaba en linaje en toda Castilla.¹⁵ Pero este dato histórico no viene sino a corroborar lo que ya se

¹⁵ En el Libro de las tres razones (2a.razón) el autor explica a su hijo cómo es que, debido a la altura de su linaje, que sólo es inferior al de los reyes, él no puede ser armado caballero como un lego cualquiera: "que me sería a mí muy grave de tomar cavallería de ninguno, si non en la manera que la toman los rreys" (101). De acuerdo con Ermanno Caldera, don Juan Manuel no fue el único en su tiempo que recurrió a las armas de la retórica para tratar de recuperar su influencia política: "Da troppe parti,

ha dicho antes sin la necesidad de recurrir a datos extratextuales, es decir, que la insistencia en presentar el saber como una fuerza capaz de imponer al mundo un orden del que éste carece, que ha sido considerada por la crítica como evidencia de la ideología clasista de don Juan Manuel, también puede leerse como una condena y un ataque estratégicos a un sistema político y a una serie de personajes públicos con los que el autor de El conde Lucanor estaba en desacuerdo.¹⁶

ormai, in Europa, lievitaba un movimento a favore della retorica che volveva, appunto sulla scia della scuola di Chartres, sovvertire il precedente rapporto di subordinazione, di marca scolastica, fra quest'arte e la dialettica; movimento in cui sono chiaramente ravvisabili anche gli influssi esercitati da quegli ambienti aristocratici laici che aspiravano a riconquistare sul piano della cultura volgare le posizioni perdute su quello politico-sociale. Una categoria dunque cui Juan Manuel non solo è vicino spiritualmente e socialmente, ma che ... egli cerca, secondo le parole del prologo, di appagare il più possibile nelle sue esigenze" (28)... Y los exemplos eran, para cualquiera que hubiera estudiado algo de letras, una conocidísima estrategia retórica.

¹⁶ La idea de que El conde Lucanor es la manifestación de un deseo, por parte de don Juan Manuel, de contribuir a la conservación del orden estamental que lo colocaba en una situación privilegiada ha sido propuesta por críticos como Lida de Malkiel, Maravall, Caldera, Dunn y Seidenspinner-Nuñez. No cabe duda, sobre todo después de leer el resto de su obra, que don Juan Manuel se complacía al pensar en ese orden, y en el lugar que en él le correspondía. Esto sin embargo no debe oscurecer el hecho de que, por lo menos en El conde Lucanor, la nobleza de sangre aparece subordinada a la posesión de la sabiduría. Como aquí se propone, esta inversión es el producto de una estrategia discursiva de lucha por el poder. Esta es la razón de ser de los exemplos, lo que en realidad los hacía necesarios. De otro modo, una exposición sin tantos exemplos como la que se hace en El libro de los estados (compuesto más o menos en la misma época y bajo las mismas circunstancias históricas que El conde Lucanor), tal vez habría bastado.

Para demostrar cómo funcionan, en términos textuales, ese ataque y esa condena analizaremos aquí cuatro exemplos: el I, el XI, el XXI y el LI, que son quizás las muestras más claras de lo que es la ejemplaridad juanmanuelina. En todos ellos, un personaje que posee el saber se sirve de una ficción para aleccionar a otro que ostenta el poder, por lo que la estructura del diálogo de Patronio y Lucanor aparece reflejada además como en una especie de "mise en abîme".

El ejemplo número XXI, ("De lo que contesçio a vn rey moço con vn muy grant philosopho a qui lo acomendara su padre") es quizás aquél en el que la utilidad del arte de fabular, como arma de lucha por el poder, se presenta como tal de una manera más explícita. Patronio lo cuenta para explicar al conde lo que debe hacer para educar con éxito a un joven protegido suyo, por lo que constituye prácticamente una declaración de principio. Según el consejero Lucanor, cuando el discípulo no se encuentra en disposición de apreciar el saber, es necesario servirse estratégicamente de "exiemplos" o de "palabras maestradas et falagueras" (98) capaces de comunicarle lo que de otra manera se negaría a escuchar. Salta a la vista aquí la semejanza entre estas observaciones de Patronio y las palabras introductorias de don Juan Manuel quien, como arriba vimos, también manifiesta abiertamente (en su Prólogo) su propósito de educar a sus lectores, incluso a los más renuentes, por medio de "palabras falagueras et apuestas" (52). El hecho de que este ejemplo XXI, con el que se ilustra la

utilidad secreta de la ficción, tenga como personaje a un mal gobernante, nos proporciona otra clave importante para entender la razón de ser de la ejemplaridad de este texto: en el que los soberbios ignorantes más victimados por la ficción suelen ser también los más poderosos.¹⁷

El personaje que desempeña aquí el papel de "maestro" es un filósofo a quien un rey confía la crianza de su hijo, el príncipe heredero. El rey muere y el filósofo se mantiene al lado del joven hasta que éste alcanza la edad de quince años. Pero, a partir de entonces, el mancebo empieza a despreciar a su maestro y se rodea de un grupo de consejeros: "de los que non avian tan gran debdo con el por que mucho fiziessen por le guardar de danno" (29-31). Por lo que empieza a perder "el cuerpo et la fazienda" (35), ante la desesperación del filósofo que trata inútilmente de regresarlo al buen camino con ruegos, con halagos e incluso con regaños.

Finalmente, el maestro se decide a echar mano de una estrategia distinta, y hace correr la voz de que él es "el mayor agorero del mundo" (43), para que su fama llegue a oídos del rey, quien, picado por la

¹⁷ Tanto Devoto como Gubern asignan a este ejemplo un origen indio, y Devoto cita además una transcripción de Chauvin del Libro de los 40 visires en la que aparece un derviche que dice haber escuchado de unos búhos una conversación semejante. De acuerdo con Devoto, "el motivo central de este ejemplo es el no. J. 816.1 (Rey devuelto a sus deberes gracias a una conversación fingida entre pájaros), relacionado con otros dos, el B. 216 (Conocimiento del lenguaje de los animales) y J. 1675 (Inteligentes relaciones con el rey); cf. también el J. 152 (cordura dimanada de un sabio consejero)" (Devoto 406). Para una explicación pormenorizada de las fuentes, paralelismos e influencia de este ejemplo de El conde Lucanor en textos posteriores ver también Devoto (406-408).

curiosidad, le pide que le haga una demostración de su saber. Este es el umbral de una primera ficción: en la que el filósofo fabulador asume el papel protagónico de agorero para preparar el terreno propicio que le asegurará el éxito de la recepción de su segunda fábula.¹⁸

Sólo después de hacerse del rogar por algún tiempo, el fingido agorero acepta salir muy secretamente una mañana a catar agüeros con el rey, para lo cual elige un camino que los conduce a ambos hacia "vn valle en que avia pieça de aldeas yermas" (56-57) que deben su estado de desolación a la administración descuidada del monarca. En eso, empiezan a escucharse los graznidos de dos cornejas que parecen dar al supuesto agorero un gran motivo de tristeza: "començó a llorar muy fiera mente et ronpio sus pannos et fazia el mayor duelo del mundo" (62-64). El joven rey le pregunta qué es lo que le pasa, y él finge repetidamente su intención de ocultarle el contenido fatal del mal agüero. El rey sospecha su propia relación con la desgracia predicha por las aves e insiste en saber a toda costa de qué se trata. Por fin, el maestro termina explicándole el porqué de su pena:

dixol que mas queria seer muerto que biuo, ca non tan sola mente los omnes, mas que avn las aues, entendian ya commo, por su mal recabdo, era perdida toda su tierra et toda su fazienda et su cuerpo despreçiado. (67-71)

¹⁸ Esta técnica de "arco lobulado" (dos ficciones secundarias encabalgadas) ha sido considerada como una de las muestras del orientalismo de los cuentos de El Conde Lucanor (Marín 3).

Estas palabras sirven de prólogo a la segunda ficción del falso agorero, cuya función es la de obligar al discípulo a notar las consecuencias de su conducta irresponsable. Según cuenta el filósofo, las cornejas en cuestión están arreglando el matrimonio de sus hijos, pero no acaban de ponerse de acuerdo, porque la corneja que habita en el valle de las aldeas yermas se queja de las condiciones de desigualdad en que ha de realizarse el matrimonio. Resulta que ahora, gracias al lamentable estado de la región, ella es mucho más rica que la otra en alimentos, "culuebras et lagartos et sapos et otras tales cosas que se crian en los lugares yermos" (80-81). Muy quitada de la pena, la corneja "pobre" observa en seguida que en poco tiempo ella también será rica, ya que de seguir vivo el rey de esas regiones, muy pronto "seria yermo aquel valle otro do ella moraba" (161).

De este modo, por medio de dos fábulas encabalgadas a las que por medio de la actuación se hace aparecer como sucesos reales, el oyente es obligado a escuchar una crítica indirecta de su mal desempeño en el poder. Gracias a esta crítica, que el filósofo hace pasar como el contenido literal del diálogo de las cornejas, el gobernante irresponsable se decide por fin a enderezar los destinos de su cuerpo y de su "fazienda".

El éxito didáctico del relato parece radicar en que, gracias a las dotes histriónicas del maestro, el joven rey no llega a darse cuenta del carácter ficticio de las dos ficciones que se le presentan (la excursión a catar agüeros, y la historia de las cornejas). Los paralelismos entre la estructura

de este ejemplo y la estructura global de El conde Lucanor saltan a la vista, pues también su autor (don Juan Manuel) se sirve de una primera ficción (el diálogo de Patronio y Lucanor) para asegurarse el éxito didáctico de sus ejemplos.

Como beneficio adicional por el éxito de su empresa, el filósofo fabulador del ejemplo XXI recupera además su posición de poder al lado del rey, quien lo vuelve a utilizar como consejero, para restaurar el orden en el reino. Por lo que sus dotes histriónicas y su manejo del arte de la ficción no sólo le permiten recuperar el poder que conlleva su puesto de primer consejero, sino que lo sitúan también, en términos absolutos, por encima de la figura del rey, que nunca se da cuenta del carácter ficticio de las dos fábulas que se le han presentado, y que termina aprendiendo la lección aún en contra de su voluntad.¹⁹ La "nobleza" del filósofo, basada en la posesión del saber, termina triunfando así sobre la nobleza de sangre del rey inmoral.

¹⁹ Sin ánimo de forzar demasiado las cosas, resulta interesante observar que el número 21 que se le asigna a este ejemplo clave de la colección coincide con la edad que tenía el rey Alfonso XI (nacido en 1312) en 1333, año éste en que muy probablemente don Juan Manuel estaba escribiendo su texto (acabado en 1335). Esta sutil "coincidencia" podría ser un argumento más a favor de la lectura de El conde Lucanor como un intento por parte del autor de aleccionar y criticar, por medio de la ficción ejemplar, a su antiguo "pupilo" poderoso que ha decidido volverle las espaldas.

Una vez acabado su relato, Patronio mismo se encarga de explicar al conde las razones por las cuales conviene disfrazar estratégicamente el saber que se imparte:

Et vos, sennor conde, pues criastes este moço, et querriades que se endereçasse su fazienda, catad alguna manera que por exienplos o por palabras maestradas et falagueras le fagades entender su fazienda, mas por cosa del mundo non derrangedes con el castigandol nin maltrayendol, cuydandol endereçar; ca la manera de los mas de los moços es tal, que luego aborreçen al que los castiga ... (96-102) (los subrayados son míos)

La situación de Patronio con respecto al conde es muy distinta, pues sabe que sus historias son recibidas como tales por su discípulo, quien manifiesta abiertamente su deseo de escucharlas y de aplicar los consejos que en ellas se encierran. Esta situación ideal, que no es la del viejo filósofo del exemplo XXI,²⁰ es la que le permite narrar sin tener que actuar, y la que lo lleva a señalar explícitamente, sin temor a las represalias, las correspondencias alegóricas entre el mundo de Lucanor, que es también el suyo, y el universo en que se mueven los distintos personajes de sus relatos.

Este repetido interés que muestra el conde Lucanor por el saber lo convierte en una figura de poder extraordinaria y distinta al resto de los poderosos ignorantes que desfilan por los exemplos de Patronio. Su amor por el saber lo hace aparecer como una especie de cómplice del consejero

²⁰ Ni era tampoco la de don Juan Manuel en su relación con Alfonso XI.

y le evita el tener que funcionar como "víctima" de sus ficciones. Por eso se le otorga el derecho a aprender sin engaños y se le explica en cada caso el papel que le corresponde "asumir" (en términos metafóricos) cuando escucha los ejemplos de Patronio. En cambio, el joven rey del ejemplo XXI parece justificar con su actitud inmoral el que el filósofo lo introduzca subrepticamente en sus fábulas, convirtiéndolo primero en buscador de augurios y luego en el personaje al que mencionan las cornejas en su diálogo.

La forma como el filósofo fabulador del ejemplo XXI utiliza el acto de fabular en sus relaciones con el rey consituye así un indicio clave para entender el papel estratégico que se le da al saber tradicional en el texto de El conde Lucanor: como instrumento de un proceso de manipulación que, en términos ideales, permite a quienes lo utilizan proteger o recuperar su situación de poder.

Los poderosos inmorales, que son también malos interlocutores, quedan situados así en una situación de inferioridad y de desventaja con respecto a quienes poseen el saber y lo presentan disfrazado por medio de fábulas, y adornado además, en la mayoría de los casos, por sendas actuaciones. Así, mientras que los buenos gobernantes y los buenos consejeros aparecen presentados como sabios y como hombres sensatos deseosos de aprender y de obrar bien, el poder político mal ejercido a menudo aparece asociado, a lo largo del libro, con la ignorancia, origen a

su vez de la ineptitud, la irracionalidad y la soberbia. La tendencia situar la nobleza del saber por sobre la nobleza de sangre es quizás la razón por la cual, en el contexto de El conde Lucanor, los sabios rara vez pertenecen a la clase dominante. En cambio, por lo menos once de los relatos (I, XI, XIX, XX, XXI, XXIV, XXVII, XXXII, XXXV, L y LI) tienen como protagonistas a sendos poderosos necios o ignorantes. Esto, a fin de cuentas, pareciera querer probar que son ellos los que necesitan las más grandes lecciones, y que es a ellos, por lo tanto, a quienes va dirigido este muy sutil ataque ejemplar.

La responsabilidad que asumen el narrador de la historia de las cornejas y el resto de los personajes sabios y moralmente loables que aparecen en el texto, es la de salvar el mundo que los poderosos han descuidado.²¹ Lo cual hace que su tarea, lejos de aparecer como una simple lucha por el poder, se presente más bien como una forma de mesianismo.

En ocasiones, el enfrentamiento con una ficción a la que no se reconoce como tal trae consigo un cambio positivo de actitud, que también

²¹ El mismo acto de fabular que a veces termina beneficiando a sus víctimas, puede también ser usado de modo inmoral, simplemente con el fin de aprovecharse y burlarse de alguien (que es generalmente un poderoso). Este problema merece asimismo la más amplia consideración de Don Juan Manuel, quien lo hace surgir en distintos ejemplos a lo largo del Conde Lucanor. En tales casos, los únicos que se benefician con el engaño son los interlocutores de Patronio (es decir, el conde y los lectores), que tienen la oportunidad de observar en cabeza ajena los alcances (no siempre compasivos) de ese saber que se ejerce por medio de la ficción.

forma parte de la trama del relato: casos de este tipo son los ejemplos I, XXI, XXXV y LI. Otras veces en cambio, dicho enfrentamiento no se resuelve, por lo menos abiertamente, a favor de la víctima de la ficción (así sucede por ejemplo en XI, XXII y XXXII). Estos relatos, en los que todo termina para el poderoso en una burla, una pérdida o un obligado cambio de status, vienen en cierto modo a aumentar el carácter "subversivo" de este discurso ejemplar, que no siempre parece dispuesto a cooperar con los poderosos ignorantes y moralmente condenables.

Los que casi siempre resultan beneficiados de algún modo son los dueños del saber, que por haber engañado a un poderoso terminan en general consiguiendo algún tipo de poder. Los únicos ejemplos que aparentemente se salen de este patrón son el XXV y el XLVI, en los que se presentan dos situaciones un tanto paradójicas. En el ejemplo XXV el rey Saladino, famoso por su sabiduría, sale perdiendo delante de alguien menos sabio que él (el conde de Provenza), pero que tiene el buen tino de aprovechar una recomendación que le hace el propio monarca. El saber del poderoso termina así volviéndose en su contra, cuando él mismo se comporta de una manera inmoral. En el ejemplo XLVI, un sabio filósofo pierde su prestigio sin haber hecho nada para merecerlo y sólo porque "por ocasion entro en vna calle do morauan malas mugeres", para "fazer aquello que non pudie escusar" (35), por lo que en su caso no hay un verdadero enfrentamiento con el poder. Lo más interesante de este ejemplo es que,

con el fin de defenderse de la infamia que cae injustamente sobre su persona, el sabio compone "vn librete pequeno et muy bueno et muy aprouechoso" (69-70), que tiene todos los visos de un escrito de carácter ejemplar. Por eso mismo, este "librete", al igual que la historia de las cornejas del ejemplo XXI, puede ser leído como un reflejo más del texto del cual forma parte: obra ejemplar de ese otro "sabio filósofo" en degracia, que es el propio don Juan Manuel.

En contraste con la gran cantidad de poderosos que son manipulados mediante la ficción, sólo tres personajes que poseen algún poder aparecen utilizando sabiamente la estrategia de la fabulación: el rey del ejemplo IV que tiene que escoger a quién de sus hijos dejará el poder, el emperador del ejemplo XXVII que quiere librarse del yugo de su esposa y don Alvar Fañez (en ese mismo ejemplo), que quiere escoger a la mejor esposa y luego, más adelante, probar sus bondades. Pero inclusive estos tres casos vienen a ser, a fin de cuentas, excepciones que confirman la regla, ya que las ficciones de que se sirven estos poderosos también son usadas para probar y aleccionar a otras tantas figuras relacionadas a su vez con el poder.

La estructura del primer ejemplo de la colección es un tanto más complicada que la del ejemplo XXI. Este relato introductorio surge a raíz del siguiente problema: un gran hombre "mucho onrado, et muy poderoso" (5-6) ha manifestado al conde sus deseos de partir para siempre y de

dejarle a él toda su tierra.²² La respuesta ejemplar de Patronio tiene también aquí como protagonistas a un rey y a su privado. Pero, a diferencia del exemplo XXI, en donde la invención y la presentación de las ficciones están a cargo de un mismo actor-narrador, la serie de ficciones entrelazadas que van apareciendo en la trama de este primer exemplo son ideadas y utilizadas por varios personajes: el rey y los malos consejeros, por una parte y, por la otra, el privado caído en desgracia y el filósofo cautivo que éste tiene en su casa.²³

La confianza que deposita el rey de este exemplo en uno de sus privados le atrae las envidias del resto sus compañeros, quienes inventan una historia falsa para hacerlo caer en desgracia:

fizieron entender al rey que aquel su priuado que se trabaiaua de guisar por que el muriese, et que vn fijo

²² El primero en notar la importancia de este primer exemplo, como pauta para descifrar el significado del texto fue Alberto Vårvaro ("La cornice" 187-189). Algo semejante propone asimismo Harlan Sturm ("The Conde Lucanor: The First Ejemplo"). James Burke ("Frame and Structure") y Peter Dunn ("DJM: The World") también le atribuyen una importancia clave como parte de lo que cada uno de ellos considera el "marco" de la obra.

²³ Devoto relaciona con este ejemplo los siguientes motivos tradicionales: "J.152 (sabiduría o conocimiento dimanados de un cuerdo consejero, como en los ex. 2 y 50), J. 1634 (acompañar al rey en su retiro), H. 1556 (prueba de la fidelidad), J. 818 (precauciones que impone el trato de los grandes)" y refiere a Keller y a Thompson para más información bibliográfico y sobre otros relatos paralelos (357). En cuanto a la tradición letrada, tanto Devoto como Ayerbe-Chaux y Gubern convienen en señalar la relación de este ejemplo con la leyenda de Barlaam y Josafat (que también aparece adaptada en la Legenda áurea y en la Patrologia de San Juan Damasceno (Ver Devoto 357-359, Ayerbe-Chaux 2-7 y Gubern 100).

pequenno que el rey avia, que fincase en su poder, et de que el fuese apoderado de la tierra, que guissaria commo muriese el mozo et que fincaria el sennor de la tierra. (32-36)

A pesar de que hasta ese momento no había habido manera de enemistar al rey con su favorito, esta primera ficción, inventada por los malos consejeros, por fin lo hace dudar. Pero como no acaba de decidirse a castigar a su privado, sin poseer en torno al caso "alguna verdat" (44), los mismos consejeros envidiosos le sugieren "una manera engannosa" de ponerlo a prueba, que viene a ser la segunda ficción inserta en el relato. Siguiendo sus instrucciones, y al cabo de una serie de alusiones a lo que hace pasar por una especie de tedio vital, el monarca comunica al privado su deseo de abandonar el reino:

dixol vn dia que avia pensado dexar el mundo et yrse desterrar a tierra do non fuesse conosçido, et catar algun lugar extranno et muy apartado en que fiziese penitençia de sus pecados. Et que, por aquella manera, pensaua que le avria Dios merçed del et podria aver la su gracia por que ganase la gloria del Parayso. (63-69)

Ante el disgusto que muestra el privado al oír la noticia, el rey le explica que su intención es dejarlo a cargo de todo para que, si él llega a morir, asegure la transición del poder a su hijo. Tal proyecto trae implícita, para el privado, la posibilidad de quedarse con el poder, pero, aún sin sospechar que todo es una trampa para que con sus muestras de alegría respalde las acusaciones que los malos consejeros han esgrimido en su contra, el privado tiene el buen tino de no reaccionar efusivamente cuando escucha las prometedoras palabras del monarca.

Este buen privado, según explica Patronio, tenía en su casa a un sabio cautivo y "todas las cosas que aquel avia de fazer, et los consejos quel avia a dar, todo lo fazia por consejo de aquel su catiuo" (105-107).²⁴ Por eso, lo primero que hace el privado al llegar a su casa es contarle lo que considera la buena nueva. Apenas oída la historia del privado, el sabio cautivo reconoce inmediatamente la falsedad de las palabras del rey, que no son sino una "ficción" bien actuada:

dixol que fuese cierto que era en muy grant peligro del cuerpo et de toda su fazienda, ca todo aquello quel rey le dixiera, non fuera por que el rey oviese voluntad de lo fazer, sinon que algunos quel querian mal avian puesto al rey quel dixiese aquellas razones por le prouar. (117-121) (El subrayado es mío)

El sensato respeto que muestra el privado por el saber le permite recibir oportunamente esta advertencia de que ha sido atrapado en una ficción. Gracias a esto puede tomar a tiempo las medidas que le permiten conservar su vida y su merecida situación de poder, como favorito al lado

²⁴ Esta pareja del buen privado y su sabio cautivo es un reflejo bastante evidente de la pareja Patronio-Lucanor. La cual, como observa Caldera, parece ser el producto de un desdoblamiento de la figura del autor: "Juan Manuel poteva dunque identificarsi o, per meglio dire, sdoppiarsi nell'uno e nell'altro, visto che entrambi riflettevano vari aspetti che si trovano uniti nella sua personalità" ("Retorica, narrativa e didattica" 74). Para Devoto, el mensaje último de este primer ejemplo "tal vez sea que todo Lucanor debe ser su Patronio sin fiarse nunca de los otros consejeros; el cautivo y filósofo encerrado en casa no es otra cosa, diría la psicología profunda, que la imagen de ese Patronio interior que es el único en quien debemos confiar" (359).

del rey.²⁵ Para salvarse, como le aconseja el filósofo cautivo, tiene entonces que revertir los efectos de esa ficción engañosa, actuando como si creyera en la sinceridad de lo que el rey le ha dicho, sólo que modificando el papel de villano que le ha sido asignado y presentándose como el más fiel de los servidores, dispuesto a dejarlo todo, incluido el poder que se le ha ofrecido, para ir en romería con su señor.

El privado desempeña tan convincentemente su papel en la ficción que el filósofo cautivo inventa para él (rediseñando la de los malos consejeros) que el rey acaba creyendo en su lealtad y desechando las falsas acusaciones de los demás consejeros: "et gradeçio gelo mucho, et contol toda la manera en commo oviera a seer engannado et que todo aquello fiziera el rey por le prouar" (157-159). Como en el exemplo XXI, el requisito para que este relato tenga un final feliz es la ignorancia del monarca, que nunca sospecha que ha sido él quien ha terminado cayendo en la trampa de su propia ficción modificada.

También aquí el saber es utilizado como recurso para engañar a un poderoso: primero por los malos consejeros y luego por el filósofo cautivo que intenta proteger al buen privado. El medio para comunicar el engaño es, en ambos casos, la ficción. Pero, mientras que el primer intento,

²⁵ El contraste entre la cautividad de este filósofo y su capacidad de controlar al monarca por medio de sus ficciones es una muestra más de la tendencia a situar a los poseedores del saber por encima de los poderosos inmorales, observada ya en el exemplo XXI, y que se repite una y otra vez a lo largo del texto.

moralmente condenable, fracasa, el segundo, moralmente aceptable, termina logrando su propósito. Con esto no sólo se logra evitar que el monarca cometa un grave error, sino que la lucha por el poder se resuelve además a favor de los "buenos fabuladores", que son el privado y su sabio cautivo, émulos de Patronio y Lucanor, y también, por extensión, del mismo don Juan Manuel y de aquellos a quienes considera sus buenos lectores.

El rey de este ejemplo inaugural no sólo es incapaz de descubrir (al igual que el monarca del del ejemplo XXI), el carácter ficticio de la "fábula" que se le devuelve, sino que desconoce además al personaje que la ha diseñado. Así se establece claramente desde un principio la idea fundamental que se repetirá luego a lo largo de la colección: los hombres que poseen el poder suelen ser ajenos al manejo del saber y, por lo tanto, son incapaces de sobrevivir sin la ayuda de los sabios que los aconsejan. Pero, como a menudo se niegan a reconocer esta deficiencia, se hace necesaria la utilización de fábulas ejemplares: en el mejor de los casos, estas fábulas funcionan como elementos salvadores, pero no es raro que en ocasiones sirvan únicamente como instrumento de burla y de castigo.

En este primer ejemplo de la obra, el número de personajes que utilizan la ficción con el fin de manipular a sus interlocutores y la complejidad de las ficciones utilizadas son mucho mayores que en el ejemplo XXI: están, por una parte, los malos consejeros que inventan una

historia para suscitar las sospechas del rey y otra para que éste pruebe a su privado. Y, por otra parte, el cautivo que reconoce y modifica la ficción del rey, y el privado que es quien devuelve al monarca esta ficción modificada. Es como si a mayor complicación de la lucha por el poder mayor fuera también la necesidad de la ficción y la tendencia a presentarla más encubiertamente, con la ayuda de mejores y más elaboradas actuaciones.

El deán de Santiago del ejemplo XI y el rey del ejemplo LI son (al igual que los monarcas de los ejemplos I y XXI) otras tantas "víctimas" de la ficción. Pero la diferencia, en estos dos casos, es que a ambos, por distintas razones, sí les es revelado el engaño del que han sido objeto a causa de su inmoralidad.

El ejemplo XI es quizás el que mejor ilustra la superioridad de los sabios con respecto a los poderosos, tan característica de este texto.²⁶ La caída ejemplar del deán, que es despojado completamente de su poder ilusorio por medio de la ficción, permite que la supremacía del sabio, al

²⁶ Como explica Devoto en su extensa revisión del material bibliográfico relacionado con este ejemplo (Introducción 382-393), el motivo central aparece dos veces en la clasificación de Thompson: como el no. H.1565.1 (prueba de gratitud: mago que hace que su discípulo se crea superior a él) y como el no. D. 2031.5 (hombre que se hace creer mágicamente obispo, arzobispo y papa). Ambos motivos fueron originalmente tomados de El conde Lucanor por Keller y por Chauvin). Devoto observa además la presencia de los motivos D.2011 (años que parecen días) y D.2012 (momentos que parecen años).

final del ejemplo, pueda ser absoluta.²⁷ Este final tan categórico es posible (de acuerdo con la lógica estamental de don Juan Manuel) gracias a que el deán de Santiago no es un monarca verdadero, sino solamente un poderoso en potencia. Ni su expulsión de los dominios del saber perjudica el orden de un reino, ni el vergonzoso desenlace de la historia atenta (metafóricamente) contra una figura real de poder.

Deseoso de aprender el arte de la nicromancia, el deán de Santiago se dirige a Toledo en busca del mejor maestro: "Et el día que llegó a Toledo adereço luego a casa de don Yllan et fallolo que estaua leyendo en vna camara muy apartada" (27-29), (el subrayado es mío). Este es el primero de una serie de indicios que aluden, a lo largo del cuento, al estado de "apartamiento" en que estudia y practica su saber el gran maestro. Su situación, opuesta al poder, es muy semejante a la del filósofo cautivo que aparece en el ejemplo I: sólo que, en este caso, la oposición se resuelve más bien en términos físicos, pues a las alturas cada vez más prominentes del poder por las que irá escalando (imaginariamente) el deán de Santiago, se opone literalmente la profundidad geográfica de la cámara secreta de don Illán, situada en un lugar que parece más profundo que el río Tajo. Este apartamiento físico puede ser interpretado como la

²⁷ Por la introducción del ejemplo que hace Patronio, es evidente además que la figura del deán no se refiere alegóricamente al conde sino al hombre ingrato, conocido suyo, que ha hecho surgir la necesidad del consejo.

manifestación material de un apartamiento espiritual que mantiene al mago lejos de los centros de poder, y le da la perspectiva necesaria para entender y juzgar los asuntos que ocupan al resto de los hombres.

Cuando el deán le pide que le enseñe su ciencia, la primera objeción que opone don Yllán tiene que ver con el problema de la ingratiud (otro asunto relacionado a menudo con el ejercicio del poder, y también con el tema del exemplo XXI):

dixol que el era dean et omne de grand guisa et que podia llegar a grand estado --et los omnes que grant estado tienen, de que todo lo suyo an librado a su voluntad, olvidan mucho ayna lo que otrie a fecho por ellos-- et el que se reçelaua que de que el oviesse aprendido del aquello que el queria saber, que non le faria tanto bien commo el le prometia. (37-42)
(Los subrayados son míos)

Según cuenta Patronio, el deán trata de desmentir enfáticamente las sospechas de don Yllán, en el curso de una conversación que va del final de la comida hasta la hora de la cena (45); después de lo cual, tanto el maestro nicromante como Patronio parecen dar a entender que la discusión ha quedado resuelta a favor del deán y que éste ha sido aceptado como aprendiz.

Antes de emprender el camino hacia su estudio, don Yllán ordena que se le preparen perdices para la cena, "mas que non las pusiessen a assar fasta que el gelo mandasse" (53-54). Acto seguido, ambos se dirigen al lugar "mucho apartado" donde el maestro practica su ciencia. Pero cuando se disponen por fin a iniciar los estudios, y están en lo que puede

considerarse como el umbral de acceso al saber, "parando mientes en quales libros avian de començar" (62), son interrumpidos por la llegada de dos hombres que traen al deán la noticia de la enfermedad de su tío el arzobispo. Esta interrupción marca el inicio de una cadena de ascensos en la carrera eclesiástica del deán, y de una serie igualmente larga de pedidos de favores por parte de don Yllán, que su discípulo se niega repetidamente a complacer.

La carrera del deán llega a la cumbre con la obtención del papado, y en ese momento llega también al colmo la manifestación de su ingratitud, ya que no sólo sigue negándose a satisfacer las demandas de su maestro, sino que amenaza además con acusarlo de practicar nada menos que la nicromancia que de él ha aprendido. Este no tiene entonces más remedio que abandonar al discípulo ingrato, que se niega incluso a darle de comer para el camino. Entonces viene la sorpresa que no se esperan ni el deán ni el lector: "don Yllan dixo al papa que pues al non tenia de comer, que se avria de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamo a la muger et dixol que assase las perdizes" (137-140).

Termina así abruptamente lo que resulta no haber sido sino una fábula para probar la calidad del futuro discípulo: la cual empieza justamente en el umbral del saber y termina cuando el maestro recibe la muestra concluyente de su ingratitud. Al igual que los reyes de los exemplos I y XXI, este poderoso en ciernes también es atrapado y obligado

a participar como actor en una trama inventada por un personaje que lo supera en sabiduría.²⁸ Sólo que esta vez el producto de la lección se revierte negativamente en contra del discípulo, y el único beneficiado es el maestro.

Con la ayuda de la magia, que se identifica en este ejemplo con el arte de la fabulación, a su modo, don Yllán también ejerce el poder, decidiendo cuál es el lugar que su saber ha de desempeñar en la Historia y evitando la sociedad con alguien que promete convertirse a la larga en un poderoso reprobable. Aunque, a fin de cuentas, es muy probable que el mago no pueda evitar que el deán, "omne de gran guisa" (37-38) ascienda algún día por la escala social, sí puede por lo menos poner los secretos de su saber (que lo habría hecho mas poderoso) fuera su alcance.²⁹

La inmoralidad de los personajes que aparecen en los ejemplos es castigada a menudo con la ignorancia y el exilio. La idea del exilio como consecuencia de un comportamiento inmoral (asociado a su vez con la incomprensión) también puede verse, entre otros, en los ejemplos L y LI, que funcionan como epílogos de la primera parte. Estos "exilios"

²⁸ Como veremos más adelante, algo parecido le sucede también al rey del ejemplo LI.

²⁹ Hay por lo menos diez ejemplos (II, XIV, XIX, XXII, XVI, XXXV, XLII, XLIII, XLV, XLVIII) en los que aun cuando los personajes aleccionados no ostentan títulos nobiliarios ni poseen cargos públicos sí se encuentran en posiciones o situaciones que les permiten ejercer algún tipo de poder.

aleccionadores vienen a solucionar ejemplarmente el problema de los malos gobernantes, a quienes la pérdida temporal del poder suele servirles como una oportunidad para obtener ese saber que necesitan para desempeñar sus tareas.³⁰

Para comunicarle su expulsión de los dominios del saber, el mago narrador termina revelándole al discípulo la naturaleza ficticia de la historia en la que lo ha obligado a participar. En esto se distingue el ejemplo del deán de los ejemplos I y XXI, pues los reyes que aparecen en estos últimos desconocen hasta el final la existencia de las trampas que les tienden sus interlocutores.

Puestos ante un hecho consumado –que es la presencia de un poderoso inmoral en una situación de poder--, lo único que los sabios de estos dos ejemplos pueden hacer es tratar de arreglar las cosas, para bien del reino, de la mejor manera posible. En cambio, al gran maestro de Toledo, la carencia de estatura política del deán le permite evitar incluso este tipo tan sutil de servidumbre.

Irónicamente, el efecto de sorpresa provocado por la narración de Patronio, de la que están ausentes los indicios de que el ascenso de deán

³⁰ Cabe preguntarse hasta qué punto esta "conclusión" de la primera parte de El conde Lucanor está relacionada con la experiencia vital de don Juan Manuel, quien a partir del ascenso de Alfonso XI al trono, se convirtió él mismo en un exiliado de la corte. Si pensamos en el exilio, como una oportunidad de regeneración moral, dicha conclusión podría también ser leída como una instancia de autolegitimación por parte del autor mismo del texto.

es sólo una ficción, se transmite también al lector, quien, al igual que el discípulo ingrato, tiene la sensación de quedarse, a las puertas de la biblioteca del nicromante, con las manos vacías, habiendo perdido, la oportunidad de acercarse a los libros y a los secretos de la ciencia de don Yllán. Este sentimiento de expulsión, provocado por el discurso mismo, lo obliga a compartir, por lo menos momentáneamente, la culpa y el castigo del deán de Santiago.

Ante esta lección de primera mano que es el ejemplo XI al lector sólo le quedan dos alternativas: o se identifica con el deán y se resigna a ser expulsado de los dominios del saber, o bien se identifica con Lucanor, el poderoso modelo que, gracias a sus cualidades morales, puede establecer una "sociedad" ideal con Patronio, ese otro fabulista cuya "magia" (que es la ficción ejemplar) le permite organizar el mundo de su señor.

Por obra de la ficción los poderosos inmorales experimentan proceso de manipulación cuyos móviles desconocen y cuyos resultados ni siquiera sospechan. En cambio, gracias a su calidad moral, el proceso de aprendizaje ejemplar se resuelve para el conde en términos alegóricos, sin necesidad de actuaciones, ni de engaños. Vista de cerca, resulta entonces que la tan proclamada "claridad" de los ejemplos viene a ser una especie de recompensa y existe solamente en la medida en que el lector de la obra se identifica con ese interlocutor moralmente ideal que es el conde Lucanor.

A pesar de lo que dice el autor en su Prólogo, la primera parte de El conde Lucanor no está, en el fondo, exenta de oscuridades. Sólo que, en lugar asociarse con el estilo, estas oscuridades se relacionan más bien con la naturaleza misma de la ejemplaridad juanmanuelina. Como en el relato "De lo que contescio a vn rey con los burladores que fizieron el panno" (XXXII), el único capaz de "ver claro", es decir, de identificar la ficción como tal, es aquel que se encuentra libre de culpa.³¹ Según advierte don Juan Manuel la naturaleza de sus relatos es tal que tanto los buenos como los malos lectores terminarán recibiendo sus beneficios didácticos. Sin embargo, a medida que se desenvuelve el diálogo de Patronio y Lucanor van apareciendo ciertos exemplos que llevan al lector a poner en duda el optimismo inicial de don Juan Manuel con respecto a los poderes medicinales del saber. Estos exemplos son de dos tipos: aquellos en los que el triunfo ejemplar de los valores defendidos por el texto se desplaza a un plano alegórico y en donde los personajes son entes abstractos (exemplos XXVI y XLIII –en que los personajes son el Bien, el Mal, la Verdad y la Mentira), y aquellos en los que la tarea de administrar justicia se deja a cargo de Dios (exemplos III, XIV, XVIII, XL y LI). En todos estos relatos el triunfo de los valores morales defendidos a lo largo del texto se consigue

³¹ Este es otro caso en que un poderoso inmoral termina siendo víctima de la ficción.

sólo en términos alegóricos o divinos, y queda por lo tanto más allá del control humano.

De todos ellos, el ejemplo LI constituye quizás el caso más interesante, por la posición de epílogo que ocupa en el texto y, sobre todo, a causa de las polémicas que el problema de su "legitimidad" ha suscitado (ya que sólo aparece en el manuscrito S --6376 de la BNM).³² Aún sin entrar en esta polémica, los puntos en común que comparte este ejemplo con el primero de la serie podrían aducirse como un argumento a favor de la autoría de don Juan Manuel: quien probablemente en la última, o en una de las últimas revisiones de su obra, lo incluyó en la colección, como una especie de epílogo de la primera parte. En él se retoma, se lleva al extremo

³² En relación con el problema de la autoría: David A. Flory y John England defienden la hipótesis de que el ejemplo es efectivamente obra de don Juan Manuel. Con una lectura distinta de la que aquí se propone, Burke llega también a la conclusión de que este ejemplo LI forma parte esencial del conjunto de relatos que el considera como "marco" de la obra y que son el I, el L y el LI. Para James Burke, el "mensaje central" de la obra tiene que ver con la intención de demostrar que "the noble must, while maintaining his proper status, learn humility which is defined as being humble but not humiliated" ("Frame and Structure" 265). Esto lo lleva a ver el LI ejemplo como "a most effective means of completing the structure of (the book's) frame" ("Frame and Structure 269). En esto concuerda con John England quien sugiere que probablemente, al releer su manuscrito, don Juan Manuel "became aware of the absence of one of the basic Christian virtues, humility, and so added Exemplo 51 to reduce the disparity between worldly and spiritual matters in the book as a whole" ("Exemplo 51" 25). Alberto Blecua se niega en cambio a aceptar la autoría de don Juan Manuel y, al parecer, Dunn comparte también esta opinión, porque para él los ejemplos que dan su coherencia a la estructura de la colección son el I, el XXV, el XXVI y el L. José Manuel Blecua, por su parte, sin adherirse a ninguna de las dos opiniones extremas, decide colocarlo como apéndice en su propia edición de la obra (después del quinto libro).

y luego se resuelve positivamente el problema del poderoso ignorante con el que da comienzo el libro primero del Conde Lucanor.³³

Pero, tanto si salió directamente de la pluma de don Juan Manuel (lo que hasta ahora no ha sido probado contundentemente), como si fue obra de otro de sus lectores-escribas, la semejanza entre los dos exemplos (el primero y el último) es indudablemente el resultado de una muy cuidadosa relectura, que viene confirmar todas las ideas aquí discutidas: a propósito del funcionamiento de la ejemplaridad en el texto (como estrategia de lucha por el poder) y del creciente pesimismo que se va gestando, incluso a lo largo de la primera parte, en torno a las posibilidades de que tal ejemplaridad pueda servir efectivamente como recurso humano para corregir los males del mundo, educando, castigando y ajusticiando a quienes ejercen inmoralmente el poder.

Como en los exemplos I, XI y XXI,³⁴ aquí también hay un poderoso al que se le aplica una lección moral: sólo que en este último relato el encargado de aplicar la lección moral por medio de la ficción es el Dios

³³ Como explica Devoto (Introducción 462-464), el motivo central de este ejemplo LI es el del "rey orgulloso desplazado por un ángel" (no. L.411 de Thompson), cuyo protagonista, en muchas versiones antiguas, fue el rey Roberto de Sicilia (aunque el nombre de Joviniano es el más frecuente en las versiones españolas). Se trata probablemente de un relato de origen oriental, que aparece con el número 59 (51) de la Gesta romanorum.

³⁴ Las lecciones de estos ejemplos tienen que ver, respectivamente, con el valor de la fidelidad (I), de la gratitud (XI) y de la madurez (XXI).

cristiano, quien, sirviéndose de un ángel mensajero, pone en su lugar al rey soberbio que se atreve a cambiar la letra del Magnificat. La gravedad de la ofensa cometida radica en su intención de alterar nada menos que un "texto" en el que se alude al defecto de la soberbia: un problema que tiene que ver directamente con el ejercicio del poder. Don Juan Mártel (o quien haya sido el autor de este relato) se preocupó por enfatizar el contenido de tal párrafo, para asegurarse de que nadie se quedara sin comprenderlo, citando textualmente en latín tanto el texto original como el fragmento modificado, seguidos por sus respectivas traducciones:

et atanto llego la su soberuia, que vna vez, oyendo aquel cantico de sancta Maria que dize: 'Magnificat anima mea dominum,' oyo en el vn viesso que dize: 'Deposuit potentes de sede et exaltauit humiles;' que quier decir 'Nuestro sennor Dios tiro et abaxo los poderosos soberuios del su poderio et ensalço los omildosos.' Quando esto oyo, pesol mucho et mando por todo su regno que rayessen este viesso de los libros, et que pusiessen en aquel lugar: 'Et exaltauit potentes in sede et humiles posuit in natus;' que quiere dezir: 'Dios ensalço las siellas de los soberuios poderosos et derribo los omildosos'. (22-32)

Nuevamente aquí, como en los exemplos arriba analizados, el instrumento usado para restaurar el orden es la ficción. Sólo que aquí el "Sabio" que la utiliza ya no es de este mundo, ni tampoco lo es su emisario y "actor": el ángel que usurpa el puesto del rey, haciéndose pasar por él. Esta ficción ejemplar consiste nada menos que en una literalización del contenido original del texto afectado; es decir, en un trastocamiento de la jerarquía terrena que lleva al rey soberbio hasta los límites de la

humillación, para luego elevarlo nuevamente, restituyéndolo a su puesto en el trono. Como en los ejemplos I, XI y XXI, el poderoso inmoral es forzado a convertirse, sin saberlo, en víctima y en actor de su propio drama. Pero lo novedoso, en el caso de este ejemplo LI, es que el orden moral contra el que atenta este rey impío es presentado e. p. lícitamente como manifestación directa de un designio divino: cuya evidencia material es el texto del Magnificat que el rey soberbio se atreve a cambiar.

Por primera vez en toda la serie, el castigo (presentado en forma de ficción ejemplar) está a cargo de un ser más poderoso que el infractor. Esta intervención divina contribuye a justificar moralmente la lucha por el poder que está en el origen del libro de El conde Lucanor, pues si Dios mismo se sirve de fábulas para imponer sus reglas y para aleccionar a sus criaturas (especialmente a los poderosos inmorales), nada impide que otros sabios (como don Juan Manuel) hagan un uso semejante de la ficción. La presentación del arte de fabular como una estrategia utilizada por Dios para aleccionar a los poderosos viene por extensión a legitimar también la tarea del resto de los fabuladores (creadores y transmisores) bienintencionados que aparecen en la obra: padres, filósofos, privados, reyes, etcétera, y también, por supuesto, el propio Patronio. Todas sus ficciones se benefician por el parentesco con la ficción divina, que se presenta no como el truco arbitrario de un sabio que lucha por imponer su

poder, sino como un recurso necesario para asegurar el buen funcionamiento del reino de este mundo.

Esta "relectura" del texto que es en sí el ejemplo LI ilumina con una luz mucho más clara la función de prólogo que desempeña el primer ejemplo de la serie. En términos jerárquicos, los personajes creadores de la ficción, en uno y otro relato (el filósofo cautivo en I y Dios en LI), no podrían ocupar escaños más opuestos. Sin embargo, hay un punto en que tales extremos se tocan, y que tiene que ver con la posesión y el manejo estratégico del saber, que borra súbitamente la brecha que va de la esclavitud a la omnipotencia, confiriendo al cautivo un carácter divino.³⁵

Pero, paradójica e inevitablemente, la misma relación con el quehacer divino que legitima, por un lado, este acto de fabular viene también a teñirlo con un dejo de pesimismo, ya que, en el fondo, este acto final de delegar en Dios la tarea de castigar a los poderosos podría asimismo ser leído como una expresión final de impotencia, o en todo caso de cansancio, por parte de un autor que empieza a resentir la inutilidad de sus luchas terrenales. Este pesimismo es quizás el que explica la aparición de las disquisiciones religiosas en la 5a. y última parte de El conde Lucanor: como una última confirmación doctrinal de que allí donde todas

³⁵ A estos fabuladores-creadores que son Dios y el filósofo cautivo, vienen a sumarse, en ambos relatos, los fabuladores-transmisores: el privado caído en desgracia, en el ejemplo I, y el ángel enviado en el ejemplo LI.

las evidencias parecen favorecer al mal, siempre queda la esperanza de que Dios, el Fabulador omnipotente, haga su parte, y de que los poderosos inmorales terminen recibiendo su castigo, por lo menos en el otro mundo.

A partir de la segunda parte, el pesimismo en torno a las posibilidades mesiánicas del didactismo asume la forma "letrada" y cada vez más oscura de las sentencias emitidas por Patronio (en la 2a., 3a. y 4a. partes).³⁶ Esta oscuridad estilística, que contrasta con la claridad de toda la primera parte, no puede menos que poner en entredicho las observaciones del autor con respecto a su propia "falta de letras".³⁷ A la luz de este paulatino pero irreversible cambio de estilo, las insistentes observaciones de don Juan Manuel en torno a la "claridad" y a la facilidad

³⁶ Según Orduña, este "Libro de los proverbios --integrado por las Partes II, III y IV, donde la expresión es sistemáticamente concentrada y enrevesada-- revela no sólo 'una consciente avidez de experimentación estilística nada común en la literatura medieval castellana, que delata a voces al letrado ducho en la retórica medieval'-- como quiere María Rosa Lida de Malkiel--; sino además al intelectual deseoso de revestir su obra, destinada a un público selecto, con el ropaje propio del decir del hombre sabio, de manera tal que no se confundiera el 'hablar declarado' y 'paladino' (que usa el autor en la primera parte) con el de los predicadores del pueblo), y se advirtiera que era capaz de asumir procedimientos acordes con su estado y conocimientos" ("Fablar cumplido" 145).

³⁷ Al iniciar esta segunda parte, justo antes de abandonar los exemplos para empezar a producir una serie de sentencias cada vez más complicadas, el autor observa: "fiz lo en la manera que entendi que seria mas ligero de entender. Et esto fiz por que yo non so muy letrado et queriendo que non dexassen de sse aprouechar del los que non fuessen muy letrados, assi commo yo, por mengua de lo seer, fiz las razones et enxiemplos que en el libro se contienen assaz llanas et declaradas" (2a.P, 11-16). Comentarios parecidos pueden encontrarse también tanto en el Prólogo general como en el Prólogo a El conde Lucanor.

con que sus exemplos habrán de ser leídos y aprovechados --que vuelven a repetirse al principio de la 2a. parte--, se tiñen incluso de un cierto grado de ironía. Justo en el párrafo que sigue a estas expresiones de modestia, y con el pretexto de querer complacer a don Jayme de Xerica, el "non muy letrado" autor nos comunica su decisión de abandonar esas a las que llama sus "llanas et declaradas razones". El tipo de "fabla" oscura e "sotil" que empieza a utilizar a partir de entonces sólo puede deberse a un muy refinado dominio de las letras.³⁸

Según explica a continuación don Juan Manuel, esta dificultad formal tiene como fin el compensar la "simpleza" de los temas que se dispone a tratar. Aunque, curiosamente, estos "nuevos" temas, que versan sobre: "las cosas (...) que los omnes se pueden aprouechar para saluamiento de las almas et aprouechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados" (2a.p, 26-29), son exactamente los mismos que ha tratado ya con toda "simpleza" a lo largo de la primera parte de la obra.

Estas afirmaciones contradictorias, demasiado obvias para ser inocentes, no pueden menos que despertar en el lector una serie de

³⁸ Sólo unas cuantas frases de las que aparecen en las partes II, III y IV parecen ser refranes de tipo tradicional oral. En la nota 67 de su artículo: "Don Jaime de Jérica y el público de El conde Lucanor" (54), Barry Taylor encuentra que son únicamente seis que, de acuerdo con la numeración de Ayerbe-Chaux, vendrían a ser las siguientes: III, 15, 49, 94; III, 1, 48; IV, 4. La relación del texto de don Juan Manuel con otras colecciones escritas de proverbios es por el contrario mucho más extensa. En el apéndice de su citado artículo, B. Taylor revisa detalladamente la relación de los proverbios de El conde Lucanor con el libro de los Bocados de oro.

interrogantes con respecto a la verdadera función que desempeña en el texto este brusco cambio de tono y de discurso: ¿es posible pensar que los destinatarios de las sentencias son distintos a aquellos que habrían de recibir los relatos didácticos de Patronio? ¿Qué se trata de ocultar, con la "oscuridad" de las sentencias, a todos esos lectores "no muy letrados" a quienes aparentemente iba dirigida la primera parte de la obra?. ¿Por qué las sentencias, que supuestamente contienen temas nuevos no hacen sino repetir los consejos de los relatos, sólo que de manera más críptica y sintética?

Tanto el cambio de tono, como la adopción de una nueva estética de la oscuridad formal --diametralmente opuesta a la claridad de corte tradicional propia de los relatos de la primera parte--, constituyen dos claves fundamentales para entender la ética de las relaciones entre el poder y el saber que se desarrolla a lo largo del texto. Es posible que, debido precisamente a esta ética, el término "no muy letrado", esté cargado aquí de una serie de connotaciones alegóricas, ya que el ser "no muy letrado" se asocia, en el contexto de El conde Lucanor, al "no ser muy moral". En este orden de cosas, los lectores "letrados" a los que se dirigen las sentencias vendrían a ser el grupo selecto de lectores morales del tipo de Lucanor y del recién aparecido don Jaime de Xérica: los únicos a los que no se niega el acceso a los secretos más recónditos del saber. Visto así, el

cambio de discurso no es sino una manifestación invertida de esa lucha textual por el poder que es el discurso de don Juan Manuel.

El fondo, lo que estas sentencias dejan entrever, a través de su creciente desorden sintáctico, es la presencia de un pesimismo cada vez más marcado con respecto a las posibilidades de que el orden moral, propuesto a lo largo de la primera parte, sea humanamente factible, más allá de los márgenes del texto. Dicho pesimismo bien podría ser la explicación al enigmático cansancio de Patronio: "... parece que fariedes mesura si me dexasedes folgar daqui adelante", observa el consejero, al principio de la 3a. parte (14-25). La manifestación de este pesimismo, codificado en términos retóricos, queda sin embargo fuera del alcance de todos esos lectores (poderosos "no muy letrados") que ya sea por las buenas o por las malas deben verse obligados a recibir las enseñanzas morales de los exemplos.³⁹

³⁹ Seguramente, el autor de El conde Lucanor se veía a sí mismo como parte de una élite privilegiada no sólo en términos de nobleza sino también en términos intelectuales, a los que asociaba a su vez con una calidad moral superior a la del resto de los hombres "no muy letrados," ni demasiado "sabios". Resulta interesante pensar que don Jaime de Jérica, el personaje a quien don Juan Manuel dedica la Segunda parte de su libro, era también uno de sus más importantes aliados políticos (Cfr. Giménez Soler 107 y Sturcken 44-45): "Et por que don Jayme, sennor de Xerica, que es vno de los omnes del mundo que yo mas amo et por ventura non amo a otro tanto commo a.el, me dixo que querria que.los mis libros fablassen mas oscuro, et me rogo que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado. Et so cierto que esto me dixo por que el es tan sotil et tan de buen entendimiento, que tiene por mengua de sabiduria hablar en las cosas muy llana y declarada mente" (17-23), los subrayados son míos.

Visto en retrospectiva, el mundo ordenado de la primera parte empieza a adquirir, por contraste con el caos estilístico de las partes subsecuentes, las proporciones de una utopía. Pero de una utopía desencantada, cuyas expresiones cifradas de pesimismo se recrudecen a partir de las primeras sentencias y evolucionan paulatinamente hasta llegar al más alto grado de oscuridad lingüística en el curso de la cuarta parte.⁴⁰

Ejemplo de esto son, en la segunda parte, frases del tipo de las siguientes:

--¡O Dios, sennor criado et conplido!, ¡comme me marabillo por que pusiestes vuestra semeiança en omne nesçio, ca quando fabla, yerra, quando calla, muestra su mengua; quando es rico, es orgulloso, quando pobre, non lo preçia nada ... En los fechos et en los dichos, en todo yerra; e lo demas, en su vista paresçe que es nesçio, et muchos son

⁴⁰ María Goyri Menéndez Pidal explica este desorden como el producto de un "procedimiento verdaderamente infantil que empleó D. Juan Manuel para hacer oscuros estos proverbios, pues tienen fuente conocida y su oscuridad consiste sólo en tener barajadas y revueltas las palabras" (39). Para Paolo Cherchi es la necesidad artística de experimentación, la que provoca "such a perverse way of formuling sententiae" (362). Como explica este autor, la synchronisis es hipérbaton que ha sido llevado a su más alto grado de complejidad, debido a la alteración exagerada del orden sintáctico de los elementos de la frase, lo cual produce un marcado efecto de extrañamiento semántico. Carolina Michaëlis de Vasconcelos fue la primera en proponer una versión "ordenada" de las sentencias de la cuarta parte (reeditada por Devoto en la entrada 96.3); lo cual, sin embargo, sólo "resuelve" una parte del problema, ya que estas sentencias, puestas casi a manera de epílogo del texto, desempeñan una función que tiene que ver justamente con su carácter desordenado... producto de un proceso encaminado a restringir cada vez más el acceso al saber, hasta el punto de volver indispensable la presencia del sabio que ha de transmitirlo. Además al desarticular el orden sintáctico de estas sentencias el autor abre la puerta a la posibilidad no de una sino de varias reorganizaciones (asunto éste que por sí mismo merecería un estudio especial).

nesçios que non lo paresçen, mas el que lo paresçe nunca yerra de lo seer. (2a.p, 19-44)⁴¹

"—En grant cuyta et periglo biue qui reçela que sus consejeros querrian mas su pro que la suya" (2a.p, 69-70). "—Mas danno recibe omne del estoruador que prouecho del quel ayuda" (2a.p, 108-109). "Del fablar biene mucho bien; del fablar biene mucho mal. --Del callar biene mucho bien; del callar biene mucho mal" (2a.p, 173-174). En la tercera parte: "Los caualleros et el auer son ligeros de nonbrar et de perder, et graues de ayuntar et mas de mantener" (3a.p, 129-130). "El cuerdo tiene los contrarios et el su poder por mas de quanto es, et los ayudadores et el su poder por menos de quanto es" (3a.p, 131-132). En la cuarta parte: "Aponen que todo omne deue alongar de si el sabio, ca los faze con el mal los malos omnes" (4a.p, 72-73. "Assi es locura si el de muy grand seso se quier mostrar por non lo seer, commo es poco seso si el cuerdo se muestra cuerdo algunas vezes" (4a.p, 98-100).

Pretextando un cansancio cada vez más reiterado, Patronio se limita ahora a enunciar consecutivamente una sentencia tras otra, sin detenerse a dar explicaciones. La tarea de interpretar este nuevo tipo de discurso oscuro y ambiguo es dejada en manos de Lucanor —y de ese otro recién nombrado destinatario que es don Jaime de Xérica: hombre "sotil" y de

⁴¹ Esta sentencia, de la que sólo aparece aquí el principio y el final, es una de las más largas que emite Patronio. Puesta en sexto lugar, después de cinco mucho más breves, desempeña un papel introductorio con respecto al resto de la colección.

"buen entendimiento" que, según cuenta el autor, fue quien le pidió que hiciera libros que "fablassen mas oscuro" (2a.p, 20) ⁴². Estas alusiones al amigo y lector, a quien hasta entonces no se había mencionado, parecen funcionar como un recurso estratégico para describir al que parece ser el modelo más selecto de lector: el único que, de acuerdo con los parámetros alegóricos del texto, puede en realidad considerarse como un "letrado".

Cabe preguntarse hasta qué punto las muchas "letras" (síntoma de su calidad moral) no le vienen a don Jaime de Xérica de haber sido quien compartió en la vida real la lucha de don Juan Manuel por el poder y, por lo mismo, también sus infortunios políticos. Pero, independientemente de lo que pueda imaginarse en torno al tipo de relación que existió en realidad entre don Juan Manuel y don Jaime, podría pensarse además en la posibilidad de que el apellido del amigo haya servido al autor como una palabra clave para aludir cifradamente a su propio texto. Xérica, en tal caso, podría leerse como una variante de la palabra "xerga" (Corominas, s. v. "xerga"), cuyas dos acepciones vienen curiosamente al caso: la primera, en tanto que "tela gruesa y tosca", sobre todo si aceptamos el hecho de que la aparición de don Jaime sirve entre otras cosas como pretexto para

⁴² En su citado artículo Barry Taylor describe e interpreta pormenorizadamente las fuentes y los estudios que aluden a la existencia histórica de don Jaime de Xérica.

introducir el topos de modestia,⁴³ y la segunda, todavía más pertinente, en tanto que "lenguaje especial, difícil de comprender".

La "claridad" lingüística de los relatos de la primera parte resurge de pronto en la 5a. parte, en el marco de un discurso teológico. Puesta después de las partes 2a., 3a. y 4a., que son los pasajes más oscuros del texto, esta claridad aparece como un intento postrero de dar un sentido a la situación caótica del mundo, la cual se deja entrever en la forma y en el contenido de las sentencias. En el plano del discurso, esta 5a. parte es una especie de "victoria" final que viene a rematar ese proceso de defensa del saber y de la moral que es el libro de El conde Lucanor. Irónicamente, los frutos de esta victoria textual se sitúan más allá de este mundo y quedan, por lo tanto, fuera del control y del alcance de don Juan Manuel, a quien, como último recurso, sólo le queda advertir a sus lectores que --como sucede en el ejemplo LI--, el Dios cristiano (con quien él está totalmente de acuerdo) terminará imponiendo su poder y sus designios sobre los desordenados reinos de este mundo.

Esta es una de las grandes diferencias que hay entre la ejemplaridad de los Castigos y la de El conde Lucanor. Mientras que la primera funciona

⁴³ De acuerdo con Barry Taylor, es muy probable que el autor se haya servido aquí del topos de la modestia "para demostrar de una manera dinámica que su cambio estilístico no es una respuesta al pedido de un amigo, sino una decisión artística bien meditada por parte de un autor muy consciente de las relaciones que deben mediar entre él, sus lectores y su obra" (51).

como confirmación textual de un triunfo militar que se ha verificado ya en el plano material, la segunda carece de respaldos extratextuales. Los únicos "triumfos" de esta batalla textual que es la obra de don Juan Manuel son los que se consiguen justamente en el plano mismo del discurso: un discurso que necesita apoyarse en el argumento del poder divino, para imponer un orden al que el poder humano (de su autor) no puede aspirar, y que necesita usar el más allá como evidencia de lo que, para desgracia de don Juan Manuel, resulta imposible probar en el más acá.

La autoridad del texto de don Sancho le viene en gran parte de su posibilidad de presentarse como un comentario exegético, dedicado a interpretar esa "escritura" divina que es la Historia humana (la cual favorece evidentemente al monarca triunfador). El texto de don Juan Manuel también podría pensarse como una exégesis, pero el problema es que las partes de la "escritura" divina en las que tiene que apoyarse son más bien materia de Fe que de Historia. De ahí quizás la importancia que adquieren en El conde Lucanor la voz, la tradición y la experiencia, como recursos discursivos para hacer verosímil una versión de la Historia, y del sentido de la existencia humana, que las evidencias materiales que el autor tiene a su alcance parecen refutar.

Capítulo 3

'POR MUCHOS MALES E DAÑOS':

'COPLAS PINTADAS', SABER Y SEDUCCION

EN EL LIBRO DE BUEN AMOR

"Que sobre cada fabla se entiende otra cosa
sin la que se alega en la razón fermosa".

(LBA 1631 c-d)

"fue conpuesto el romance por muchos males e daños
que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños".

(LBA 1634 b-c)¹

A pesar de que tanto el Libro de buen amor como El libro del conde Lucanor y los Castigos e documentos del rey don Sancho resultan impensables sin sus altas dosis de saber ejemplar, las diferencias saltan a la vista cuando se examinan las funciones específicas que éste desempeña en cada texto. Como vimos en el Capítulo I, la importancia que el narrador de los Castigos da a la escritura, como fuente de autoridad incuestionable, lo lleva a subrayar el carácter letrado de sus exempla y a convertirlos en

¹ Todas las citas textuales, que remiten a la numeración por estrofas, son de la edición de Alberto Blecua (Madrid: Cátedra, 1992).

"pruebas" a favor de su propia inclusión como figura mesiánica en la Historia de la Salvación. En cambio, en El conde Lucanor, los relatos ejemplares de la primera parte son presentados como producto de un diálogo en el que la voz y la experiencia funcionan como fuentes principales de autoridad: como vimos en el capítulo II, estos relatos sirven para dar forma de manera encubierta a una estrategia textual de lucha por el poder. En este capítulo se explica cómo, en el Libro de buen amor, la aparición del discurso ejemplar da lugar a un problema todavía más complejo, debido a que el carácter ejemplar de este discurso le viene precisamente de su funcionamiento como demostración condenatoria y multifacética de lo que es en sí el discurso ejemplar: sus condiciones de existencia y su calidad de estrategia de manipulación, de la que el receptor difícilmente puede escapar.² Es sólo a partir de esta "puesta en cuestión" de los mecanismos inherentes al discurso ejemplar, como puede entenderse el concepto de ejemplaridad que se maneja a lo largo del Libro de buen amor.³

² Para Ian Michael, el hecho de que los cuentos populares que aparecen en el Libro se encuentren agrupados en momentos de argumento o debate es un síntoma de que su función "to some extent resembles that of the exempla of the medieval preaches" (216). Lo que aquí se propone es que estos cuentos no sólo funcionan como exempla desde el momento en que entran a formar parte del texto del arcipreste, sino que también sirven de instrumento de crítica al uso "ejemplar" que se hacía en general de esos relatos.

³ La ventaja de usar el concepto de "ejemplaridad" en lugar del de "didactismo" es que mientras el primero se refiere a un principio general

de organización que rige sobre un cierto discurso que se propone como "ejemplar," el segundo alude más bien a las cualidades de orden moral que posee un texto determinado. Entre los principales defensores del didactismo del Libro de buen amor están: Leo Spitzer (Cap. III de su Lingüística e historia literaria), quien define la obra como una "biografía humorístico alegórica" y como un "tratado ascético-moral" (139 y 142), y Ma. Rosa Lida de Malkiel ("Nuevas notas" 28-60). Con distintos argumentos: Catalán, Walker, Guzmán, Gybbon-Monypenny, Hart, Myers y Phillips llegan también a la conclusión de que la obra es de carácter didáctico. A pesar de que en The Art of Juan Ruiz Zahareas enfatiza la idea de que la deformación del material didáctico en el Libro de buen amor tiene ante todo un propósito estético, más adelante, en su "Structure and Ideology," el mismo crítico observa: "The Archpriest's sinful experiences with women, and his reliance on a bawd for success, became exemplary cases of a fraudulent priesthood; what appeared inauthentic and even amusing in priestly activity was at the same time, authentic as exemplary fiction" (95). Hay asimismo quienes piensan, que no es posible extraer de la obra un sólo significado. Manuel Criado de Val identifica en el texto tres distintos niveles de crítica en clave: 1) Contra la situación decadente del mundo político-religioso del siglo XIV: lo cual explicaría el marcado anticlericalismo del Libro, 2) Contra las costumbres de la vida erótico prostibularia, 3) Contra personajes concretos de la sociedad española de la época: especialmente el cardenal Don Gil de Albornoz (Historia de Hita 87-112). Por su parte, Alan Deyermond considera que la prevalencia de la parodia, la diversidad del material que se incluye en la obra y el hecho de que fue compuesta en un largo período de tiempo "shoud intensify the caution with which we would in any case approach any attempt to extract a consistent overall meaning from such a diverse work" ("Some Aspects"). A conclusiones semejantes llegan también (por distintos caminos) Peter Dunn, Kenneth Scholberg y Cesáreo Bandera. En el otro extremo, Otis Green opina que se trata ante todo de una obra cómica: "(a) pleasurable and comic relief from the awe that surrounds revered mores and rites" ("On Juan Ruiz" 13), Américo Castro niega enfáticamente todo posible didactismo del Libro, al que ve como fruto ambiguo de un "trenzado constante entre afán vital y conciencia moral" (387), y Francisco Márquez Villanueva cree que el texto es efectivamente un tratado amoroso influido por una concepción oriental del amor muy semejante a la del amor cortés, de acuerdo con la cual el contacto físico entre los amantes es admisible, a condición de que no se llegue a la consumación. Según Márquez Villanueva, es muy probable que estas ideas sobre el "amor urí" manejadas por los filósofos árabes como Avicena y Averroes, y por los poetas arabigoandaluces, le hayan llegado a Juan Ruiz,

Como aquí veremos, este concepto se construye a partir de una serie de pasajes en los que de distintos modos se muestra lo que es el proceso de transmisión y recepción del discurso ejemplar y se ilustran los peligros a que se exponen quienes se arriesgan a usarlo y a escucharlo⁴: ésta es quizás la "memoria de bien" a que se alude en el "Prólogo" del manuscrito de Salamanca: "para mi ánima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien" (Pr. 95-96).⁵

en su forma popularizada, en virtud de su contacto diario con lo musulmán (Relecciones 45-73). Este crítico es también de la idea de que este mismo concepto árabe del amor es el que dio lugar a la idea del amor cortés, difundida por la poesía occitánica.

⁴ En el marco de esta "ilustración" la parodia desempeña sin duda un papel de radical importancia. Aunque, por supuesto, el discurso ejemplar no es más que una de las muchas cosas parodiadas a lo largo del texto: de ahí su grado tan alto de ambigüedad, imposible de resolver con una lectura.

⁵ Este es quizás uno de los asuntos más debatidos por los críticos del Libro de buen amor en los últimos tiempos. Dayle Seidenspinner-Nuñez, por ejemplo, cree que lo que hace el autor es crear una "cortina de humo": "to challenge the entendimiento of his listeners" (The Allegory 89). Según este crítico —que en épocas posteriores ha confirmado esta idea con el apoyo de la Teoría de la recepción ("Readers, Response" y "On Dios")—, los resultados de la lectura son ante todo responsabilidad del lector. En esto concuerda con Marina Brownlee, quien afirma que: "the ending of the Libro explicitly acknowledges that it can and (of necessity) will be read according to a multiplicity of interpretations" ("Genre as meaning" 60). Cesáreo Banderas ("De la apertura" 62) llega también a una conclusión semejante, aplicando a su lectura del Libro la Teoría de la deconstrucción. Los debates más candentes a este respecto utilizan como punto de partida el enxiemplo de la disputa de Griegos y Romanos, estudiado a menudo en contrapunto con el del rey Alcaraz. Según Alan Deyermond, "in the light of these two exempla it is hard to accept the view that he (el autor) is here inviting us to seek a single correct meaning for the LBA as a hole" ("The Greeks" 91). Por su parte, Sara Sturm opina que el enxiemplo de la disputa "is a direct illustration of the misinterpretation which the reader is to

Esta "ilustración" tiene por fuerza que traer consigo a su vez ciertos riesgos, para quienes no la lean correctamente: por eso, y "porque es un animal cosa el pecar" (117-119), habrá quien en lugar de aprender algo edificante encuentre en el Libro "algunas maneras para pecar". Aunque, a la luz de las ideas que aquí se presentan, resulta difícil pensar en esta obra como un conjunto de instrucciones y consejos para pecar.⁶

avoid" (406); y Ian Michael cree que el relato fue puesto precisamente al principio del texto para demostrar "the dangers of misunderstanding" ("The Function" 186). Partiendo de una suposición semejante, Lynn Williams ("The Burden") se niega a creer que el episodio de la disputa tenga que ser tomado en serio en su intento de descargar en el lector toda la responsabilidad por los resultados de la lectura y cree que este intento no debe ser tomado más que como un truco del narrador. Para llegar a esta conclusión es necesario pensar, como aquí lo hacemos, que el "yo" narrador, emisor de ese discurso ejemplar que es el Libro de buen amor, que se propone como figura autorial de la obra, es un personaje digno de la más grande desconfianza. Anthony Zahareas cree que efectivamente la deformación de las sentencias y la aplicación torcida de los exempla es intencional pero la explica un recurso artístico del poeta (The Art 20, 28).

⁶ Según Ian Michel ("The Function of the Popular Tale") el que el autor de LBA haya hecho algunos "ajustes" a las lecciones morales de sus relatos, por "razones funcionales": "does not provide sufficient grounds for thinking that he deliberately wished to subvert the firm moral values of his time" (218). A este respecto vale la pena recordar también la observación de Roger Walker: "At times the Archpriest may seem to be contradicting himself, but in fact he is never in any doubt about which side he must eventually come down on. Nowhere does he deny that love is sinful; nowhere does he doubt the need for penance; nowhere does he underestimate the strength of his sex urge and the attractions of love. The ironic shifts and twists serve to emphasize the violence of the conflict within him" ("Con miedo a la muerte" 252). A pesar de que estoy de acuerdo con la idea de que, en el fondo, la ejemplaridad del LBA más que contradecirlos viene a respaldar los valores morales de su tiempo, creo sin embargo que es precisamente por medio de la "subversión" textual del saber ejemplar como el autor del texto busca demostrar los peligros que encierra su recepción, debido a que quienes lo aprovechan y lo difunden

Desde el punto de vista ejemplar, lo que complica sobremanera las cosas, y lo que vuelve "peligroso" este texto es que, paradójicamente, en el curso de esta demostración, el narrador mismo, que es también el protagonista de su relato, aprovecha ese carácter estratégico del discurso ejemplar que sale de su pluma, para tratar de inculcar subrepticamente en el lector desprevenido una determinada actitud favorable hacia el amor mundano.⁷

Aun en los casos en que tiene más apariencia de "patrimonio público", el discurso ejemplar siempre es transmitido con una intención, que no suele ser fácil de adivinar, debido a que viene envuelta en "razones" o "fablares" "fermosos", destinados a convencer a sus receptores.⁸

no siempre lo hacen con fines muy loables. Esto explicaría la presencia en el texto de esa "lógica falaz" de la que habla Vicente Cantarino: "la lógica, o falta de ella, en el Libro de buen amor, crea en el lector atento la impresión de que don Juan Ruiz no encuentra gracia en la mentira fácil sino en deducir su interesada falsedad de premisas impecables" ("La lógica" 438).

⁷ Manuel Criado de Val, siguiendo la línea de pensamiento de Ma. Rosa Lida y de Américo Castro, cree que el "yo" autobiográfico del texto está inspirado en fuentes orientales. Aunque, explica este crítico, el carácter autobiográfico de la obra varía bastante de versión a versión. En el manuscrito G, por ejemplo, sólo hay 9 menciones al arcipreste. En cambio en el manuscrito S, el número se eleva a 26, debido a la aparición de las rúbricas (Historia 116).

⁸ Algo de esto sugiere Alicia Ferraresi al observar que los calificativos de "sutileza" y de "hermosura" son "alabanzas muy ambiguas que bien pueden apuntar al engaño propio del quehacer amoroso" (166). Lo que aquí se propone es que el concepto de "fablar fermoso" apunta, en un sentido más general, a los engaños propios del discurso ejemplar. Este, entre otras cosas, puede ser usado, como se muestra a lo largo del Libro, para justificar la búsqueda de placeres amorosos y también para tratar

Esto es lo que se hace ver a los lectores por medio de una serie de personajes (entre ellos el narrador mismo) que utilizan, de manera obviamente manipuladora, el discurso ejemplar para tratar de justificar su manera inmoral de obrar y de pensar, y para presentarla como algo deseable e inocuo. La ejemplaridad del Libro de buen amor tiene que ver con una preocupación por mostrar, no tanto los límites,⁹ como los poderes ilimitados del discurso ejemplar, y por ilustrar además las consecuencias que este discurso puede traer para quienes lo usan y lo reciben e intentan aplicarlo a sus propias vidas.¹⁰

de procurarlos.

⁹ Según Brownlee, el Libro de Juan Ruiz ilustra, de distintos modos, los "límites del discurso ejemplar," que radican, para esta crítica, en el hecho de que "unexemplary characters are capable of producing exemplary discourse –without necessarily being converted themselves to a more exemplary mode of behavior" (93). Una afirmación de este tipo lleva implícita la suposición de que el discurso ejemplar es en sí moralmente aceptable. Pero lo que a lo largo de este trabajo se intenta probar es que esta suposición no es más que una coartada (la más convincente quizás) que utilizan los emisores para autorizar sus respectivos discursos ejemplares. Como aquí se propone, el problema de este tipo de discurso no es solamente que los personajes no siempre se vuelven más morales por manejarlo, sino que además lo usan para manipular a sus receptores, quienes, una vez aprendida la lección, también pueden volverse, o tratar de volverse, manipuladores. Esto explica el que, como observa Ian Michael, entre los relatos escogidos por el arcipreste haya muchos en los que se cuente algún tipo de engaño ("The Function of the Popular Tale" 217).

¹⁰ Según Malcolm Read ("Man against Language"), la conciencia de la imposibilidad de encontrar un significado fijo en aquello que se lee, es la razón por la cual, en el Libro de buen amor: "A lingering vision of the mythical nature of the word is replaced by a playful exploration of the gap which separates the signifier from the signified, This exploration leads, in turn, to a consideration of the profounder implications of man's alienation from language" (260). Esta preocupación de orden lingüístico está, de

De hecho, el comentario del narrador con respecto a su libro puede aplicarse a cualquier otro discurso que tenga un propósito ejemplar: "sobre cada fabla se entiende otra cosa/ sin la que se alega en la razón fermosa" (1631c-d). Esa "otra cosa" son las ideas, no siempre explícitas, que todo transmisor trata de inculcar en la mente de su receptor, "encubriéndolas" con sus dulces enxiemplos: hermosos, atrayentes, y casi imposibles de objetar. Tales ideas pueden ser buenas o malas (desde un punto de vista moral), y por eso el tópico del "dulce manjar" lingüístico que sirve para hacer tragar la medicina "ejemplar" al enfermo renuente resulta engañoso, cuando se trata de explicar lo que sucede durante el proceso de transmisión y recepción, ya que a veces, en lugar de provocar un efecto curativo en el paciente, esta medicina puede dañarlo, y llegar incluso a provocarle la muerte.

Las diferencias de tiempo y contenido entre los manuscritos extantes y el problema no resuelto de la autoría han hecho pensar a muchos críticos

acuerdo con Read, anclada en las discusiones de la época en torno al problema de la naturaleza del lenguaje. Sin embargo, aun cuando no cabe duda de que ésta pudo haber sido una preocupación propia de la época en que se escribió el Libro de buen amor, mi lectura me lleva a pensar que más que una crisis de orden lingüístico lo que tenemos en este texto es una actitud crítica con respecto al discurso ejemplar. De ser así, el "sujeto alienado" vendría a ser más bien aquel que se enfrenta a un discurso ejemplar, cuyas intenciones no siempre puede adivinar. (y no al problema abstracto de la brecha insalvable entre significativo y significado). Pero también habría que hablar entonces de un "emisor alienante" que tiene una idea bastante clara de las ideas que quiere transmitir, y que les da intencionalmente una apariencia atractiva y asimilable.

en la posibilidad de que lo que ahora conocemos como el Libro de buen amor sea en realidad una obra de varios autores.¹¹ Sin embargo, ésto no impide creer que, incluso en su forma más primitiva, el texto marcaba ciertas pautas básicas en relación con el "yo" narrador y con su tono paródico,¹² el cual, entre otras cosas, dio lugar a la idea de criticar la manipulación de que es objeto el saber tradicional (tanto oral como escrito) cuando es absorbido por el discurso ejemplar. Esta idea pudo haber tenido sus orígenes en una observación que, en el siglo XIV, tendría que haber sido del dominio público, especialmente entre quienes estaban medianamente familiarizados con las técnicas de la predicación. Como sucedía con los ciclos épicos y con las colecciones de cuentos, estas pautas e ideas básicas fueron respetadas por el propio autor en sus intervenciones

¹¹ Aún se desconoce a ciencia cierta quién fue el autor del Libro de buen amor. El "narrador" que se presenta como "figura autorial" de la obra es el que lleva el nombre de Juan Ruiz Arcipreste de Hita. Todavía se debate la posibilidad de que este narrador se identifique efectivamente con el autor de la obra. Criado de Val, por ejemplo, establece una diferencia entre lo que él considera que es el nombre del posible autor: Juan Ruiz (o Rodríguez de Cisneros, familiar de la casa del cardenal de Albornoz), y el arcipreste de Hita, que se presenta como protagonista narrador. Este crítico cree que el personaje del arcipreste podría ser un sobrenombre paródico del cardenal Don Gil de Albornoz, quien a partir de 1353 ocupó el arciprestazgo de Hita. En tiempos más o menos recientes, Francisco Hernández ha tratado de probar que "Juan Ruiz, arcipreste de Hita" fue en efecto el autor del Libro de buen amor ("The Venerable" 10-22 y "Juan Ruiz y otros arciprestes" 1-31). Kelly, por su parte, ha intentado refutarlo sin mucho éxito (Canon Law y "Juan Ruiz and Archpriests" 32-54).

¹² Como señala Alan Deyermond, este tono paródico "(is) not merely a convenient device, but a way of looking at the world" ("Some Aspects" 77).

posteriores y/o por quienes más adelante intervinieron en la composición del texto.¹³ Después de todo, como observa Diego Catalán, "el Libro de buen amor sigue hallándose en la línea del tradicional 'cuento de cuentos,' aunque el autor, novedosamente, haya sustituido el hilo cuentístico en que se engarzan los varios elementos, por una argamasa que traba más eficazmente las piezas dispares" (75).¹⁴

Las posibilidades de percibir todos los aspectos paródicos del Libro se limitaban obviamente a un grupo más selecto de lectores.¹⁵ Pero esto no implica que en el proceso de su creación no haya habido ciertos criterios generales de selección. Pues todo trabajo de recopilación, aún el que se lleva a cabo en largos períodos de tiempo, se guía por un ciertos criterios, por más sueltos que éstos puedan parecer. Estos necesariamente

¹³ En su Historia de Hita y su arcipreste (113-120) Manuel criado de Val presenta una explicación sobre lo que él considera que fue el proceso de creación del Libro de buen amor. No es por supuesto la única, aunque sí una de las más convincentes.

¹⁴ Para Alicia C. de Ferraresi el Libro es una parodia en la que el autor se burla de la religio amoris "que concibió un Dios del amor diferente del Dios que es Amor" (209). Esta práctica de esa religio amoris es precisamente la que lleva a los emisores de discurso ejemplar que aparecen en el Libro de buen amor a manipular el saber tradicional para satisfacer sus apetitos carnales: pero, como vimos en los Capítulos I y II de este trabajo, la lujuria no es la única razón por la cual se recurre al discurso ejemplar.

¹⁵ Por eso concuerdo con Lawrance, cuando observa que las características "orales" del texto no deben hacernos perder de vista el hecho de que por lo menos en primera instancia, el Libro de buen amor iba dirigido a un público culto, que es el que más tarde se encargaría de transmitirlo oralmente.

dan lugar al tipo de obras "literarias" altamente coherentes y organizadas a las que los lectores del siglo veinte estamos acostumbrados, pero por eso mismo podían ser heredados con cierta fidelidad por quienes copiaban, recreaban o "enmendaban" un texto determinado, tal y como solían hacerlo, en esa misma época, los transmisores de cultura oral de tipo tradicional.¹⁶

Lo que aquí se propone es que, en el caso del Libro de buen amor, uno de esos criterios o principios de selección tiene que ver con una reflexión continuada sobre las implicaciones de la ejemplaridad misma. La cual da lugar a una tendencia a "revelar" de todas las maneras posibles, el carácter manipulador del discurso ejemplar. La ironía del asunto es que los lectores más capacitados para recibir esta "revelación", eran precisamente las mismas personas (clérigos, en especial), que se servían a su vez del saber tradicional para apoyar sus propios discursos ejemplares (sermones, en la mayoría de los casos). Estos lectores, que funcionarían más adelante como transmisores de la información contenida en el texto, podían percibir mejor que nadie esta parodia a sus propios quehaceres y reirse (o

¹⁶ En esto estoy totalmente de acuerdo con Dagenais, quien observa cómo el modo de existencia "oral" de la información se transfiere miméticamente al modo manuscrito de reproducción y transmisión textual: "The handwritten text as product resembles the mechanically reproduced book; the process of its creation mimics the unique, occasional nature of oral tradition and oral performance. The rhetorical nature of orality, too, carries over into the realm of the manuscript text, always conditioned by and elaborated according to its circumstantiae" (The Ethics of Reading 17).

indignarse) con el elenco de personajes y situaciones en los cuales seguramente se veían retratados. Todos ellos habían estudiado en mayor o menor medida las técnicas retóricas, estrechamente relacionadas con la utilización del saber tradicional como material ejemplar, y sabían que, usado hábilmente, éste saber podía emplearse para apoyar todo tipo de argumentaciones. Sólo ellos, que eran a los únicos a quienes en realidad "fablaba la escritura", podían captar las sutilezas de esta "ejemplaridad autocrítica", característica del Libro de buen amor. Los otros, los oidores iletrados, tendrían que conformarse con los fragmentos, previamente digeridos e interpretados, que esos lectores letrados decidieran presentarles.¹⁷

Cabe suponer que esos lectores-transmisores letrados de material ejemplar sabían por experiencia que el éxito de su tarea no dependía tanto de la calidad de su saber, ni de la bondad o maldad de sus intenciones, como de su habilidad para interpretar y manipular la información de que

¹⁷ Es probable, como explica Dagenais que este texto fuera leído por lo general de manera fragmentaria, y que sirviera a menudo como obra de referencia para obtener material que más adelante podía ser aplicado in bono a otros discursos ejemplares (Dagenais, Ethics 168-169). Pero no creo que esta idea, pueda servir como argumento para negar la posibilidad de que la mente (o las mentes) que concibieron esta colección de material, que es en sí el Libro de buen amor, hayan tenido una opinión bastante coherente con respecto a la naturaleza del discurso ejemplar y al papel que éste desempeñaba en la sociedad. Esta opinión, que estuvo en la base de sus criterios de selección, es la que nos permite hablar de lo que, en líneas generales, es el "concepto de ejemplaridad" que se maneja a lo largo del texto.

disponían, por mínima que ésta fuera. La mayoría había visto, por ejemplo, cómo un predicador bien entrenado podía convencer con más éxito a su auditorio que un sabio que hubiera pasado la mayor parte de su vida entre libros.

En este orden de cosas, no resulta extraño que en el ε.νιενπλο¹⁸ de la disputa entre griegos y romanos, que desempeña en el texto una función introductoria, sea el sabio griego, imagen del orador poco hábil, el que fracasa ante el ribaldo romano, imagen del orador astuto, en su intento de proteger el derecho de su pueblo a la exclusividad del saber (la "çiençia").¹⁹ Es obvio que la forma como el ribaldo obtiene el saber es la garantía menos fiable que podemos tener en cuanto al buen uso que de él habrá de hacer. Pero el hecho es que lo obtiene, y que en cambio el sabio griego, a pesar de su superioridad intelectual (que de algún modo se identifica con una más alta moral), pierde la batalla. Su sabiduría y su calidad moral parecen ser, irónicamente, las que lo incapacitan para interpretar los mensajes del ribaldo romano, producto de unas intenciones que le son ajenas. Estos son dos de los grandes problemas que se recrean

¹⁸ Así como en el Capítulo 2, dedicado al Conde Lucanor utilicé la palabra exemplo, que es el término usado por don Juan Manuel, utilizaré aquí la palabra enxiemplo, tal y como aparece en el manuscrito S=Salamanca (aunque también se usa insiemplo en el manuscrito G=Gayoso).

¹⁹ Para una discusión de las distintas opiniones de la crítica en torno al episodio de los griegos y romanos ver n. de este capítulo.

de distintos modos a lo largo del texto: la dificultad para captar las intenciones que vienen envueltas en lo que se presenta como un discurso "ejemplar", y el hecho de que éste no necesariamente se apega a las reglas de la más alta moral.

Lo interesante es que estos problemas, inherentes a todo proceso de recepción de este tipo de discurso, se le presentan aquí de primera mano al lector mismo, quien es obligado a enfrentarse a un relato emitido por un narrador de cuyas intenciones y de cuya moral nunca puede estar cien por ciento seguro.²⁰ Idealmente, este enfrentamiento directo con la naturaleza peligrosa, proteica, imprevisible e indescifrable del discurso ejemplar puede llevarlo eventualmente a darse cuenta de que, así como sospecha de las palabras del arcipreste, debe sospechar también de todos los demás discursos que se le presentan con un propósito ejemplar.

Tanto en el enxiemplo de la disputa entre griegos y romanos, como en muchas otras ocasiones, el arcipreste narrador descarga sobre el lector todo el peso de la responsabilidad por las malas interpretaciones que su obra pueda suscitar. Pero ésta no es sino una estrategia para obliterar el problema de las intenciones, porque el hecho es que todos los mensajes

²⁰ Aun cuando, como el resto de los transmisores de discursos ejemplares, el arcipreste también insiste en la calidad moral de sus intenciones. Por eso se identifica con el "doctor de Greçia" y pone a los lectores en el lugar del "ribaldo romano": "Entiende bien mis dichos e piensa la sentençia;/ non me contesca contigo como al doctor de Greçia/ con el ribal romano e su poca sabiençia" (46a-c).

tiene una intención, especialmente aquellos con los que se trata de transmitir una enseñanza. Tal intención es responsabilidad total del emisor y está destinada a influir, en beneficio de este emisor, sobre el comportamiento del receptor. Si de algo está lleno el relato del arcipreste y, por añadidura, las palabras del resto de los emisores de discurso ejemplar que él mismo hace aparecer en su relato, es de intenciones: siempre ocultas bajo las apariencias de ese "hablar feroso" que es el discurso ejemplar.

El problema de la intención, que se recrea de distintos modos en el Libro de buen amor, está por lo mismo íntimamente ligado al problema de la comprensión. Lo paradójico es que el éxito del emisor depende justamente de la incomprensión del receptor, y no de su habilidad para comprender, como puede verse en el enxiemplo de la disputa entre griegos y romanos, que pone el narrador al principio de su Libro.

Mientras los narradores de los Castigos y de El conde Lucanor, pueden servirse de sus fuentes textuales y de su posición social (don Sancho) o del carácter tradicional y del éxito probado de lo que predicán (Patronio y los sabios que aparecen en sus historias), para "autorizar" sus intenciones, el narrador del Libro de buen amor no hace sino despertar, con su dudosa posición social y con el fracaso de sus propios actos, las más grandes sospechas en cuanto a su "credibilidad" como transmisor fiable de consejos ejemplares. Lo importante de estas sospechas es que

además de modificar la manera como el lector recibe sus consejos, suscitan además una reflexión de carácter general en torno al hecho de que los emisores de un determinado discurso ejemplar, no sólo pueden predicar lo que no practican, sino que no siempre se proponen los objetivos que dicen que se proponen. Este efecto "desautorizador" del discurso ejemplar se logra a partir de dos estrategias distintas: poniendo, en primer lugar, un énfasis especial en las peripecias biográficas del narrador y convirtiéndolas en una fuente de desconfianza y, en segundo lugar, mostrando el papel que el discurso ejemplar desempeña en la vida de ese narrador, como medio para tratar de conseguir solapadamente a las dueñas con las que ha de satisfacer sus deseos ilícitos.

Como la transmisión del discurso ejemplar se llevaba a cabo por lo general en el marco de una presentación oral (ya fuera una lectura en voz alta o un sermón), el hablante podía ayudarse con la voz, e incluso con el resto del cuerpo, para dar a sus palabras un determinado sentido en el momento en que las transmitía a su auditorio. Esto le permitía conducir muy de cerca a sus oyentes hacia el fin deseado, y disminuía las posibilidades de que dichos oyentes esbozaran su propia interpretación en torno a la información recibida. De ahí el que la voz, y las imágenes relacionadas con ella, ocupen un lugar primordial en la construcción de este texto, que gira en torno al problema de la ejemplaridad misma: sus

temas, sus motivos, su modo de existencia y, sobre todo, su calidad de instrumento de manipulación.

Debido a los poderes de convencimiento y manipulación que posee el discurso ejemplar, especialmente cuando es transmitido oralmente, la libertad de elección de los receptores no es tan grande como a primera vista podría parecer.²¹ De ahí el elevado número de personajes persuadidos por el discurso ejemplar que aparecen en el relato del arcipreste, el cual contrasta con un número extremadamente reducido de personajes que no terminan cayendo presas de las "fermosas razones" de

²¹ Esta afirmación iría en contra de la idea del agustinianismo del texto, defendida por Michel Gerli, quien encuentra en De magistro de San Agustín la teoría retórico pedagógica que está en el origen del Libro de buen amor: uno de los rasgos principales de esta teoría es su escepticismo en cuanto a la posibilidad de transmitir conocimiento. Según Gerli, de acuerdo con San Agustín no se puede enseñar al alumno, sólo guiarlo, y es él, merced a su rectitud moral, el que debe entender y elegir el bien. Mariana Brownlee --que comparte con Gerli esta idea del agustinianismo del Libro de buen amor--, considera también que uno de los rasgos más prominentes del texto del Arcipreste es su escepticismo con respecto a los límites del discurso ejemplar, y su idea de que el grado de ejemplaridad "produced by a given didactic work is relative to the individual reader himself" (87). De aceptar esta tesis del didactismo agustiniano de la obra, propuesta por Brownlee, habría que pensar que tal didactismo fue pensado sólo en función del pequeño grupo de lectores letrados del arriba hablamos, pues el resto, quienes "escuchaban" los enxiemplos del arcipreste en lugar de leerlos, no tenían más remedio que conformarse con la interpretación que de ellos se les diera. La idea del agustinianismo del Libro es defendida también, con distintos argumentos, por Kinkade, Michalski, Nepaulsingh y Seidenspinner-Nuñez. En cambio, en su reseña al libro de Brownlee, John Walsh, que fue uno de los primeros críticos en enfatizar el hecho de que la obra fue escrita para ser leída e incluso actuada en voz alta, pone en duda estas ideas sobre su supuesto agustinianismo (324-325).

los transmisores como don Amor, doña Venus y Trotaconventos. Todos, hasta los personajes que no sólo reciben sino que también manejan el discurso ejemplar (como el arcipreste y las dueñas), están en peligro de ser atrapados por las redes de un transmisor más hábil que ellos. Esto explica la abundancia de recomendaciones a propósito de la necesidad de "oír bien" y de advertencias en torno a los peligros inherentes al acto de escuchar. En muchas ocasiones, y para descrédito del discurso ejemplar, lo que en teoría debería ser un proceso de aprendizaje moral funciona por el contrario como un proceso de seducción que trae consecuencias fatales tanto para el espíritu como para el cuerpo de sus receptores.

Esta fusión engañosa e inevitable entre ejemplaridad y seducción se recrea de muy diversos modos a lo largo del Libro de buen amor y puede verse en todos los discursos de los personajes relacionados con la defensa del placer carnal, como el arcipreste, don Amor, doña Venus y, sobre todo, la vieja Trotaconventos. Una y otra vez, estos transmisores del saber lo aprovechan solapadamente para justificar sus actos reprobables y/o para inducir a otros a que actúen inmoralmente. Esta incesante manipulación no hace sino poner en evidencia una y otra vez el peligroso papel que juega el saber en las vidas de los hombres, debido a que los fines con los que se le recupera y se le usa no son nada fáciles de entender, ni tampoco son siempre los más loables.

No es por lo tanto fortuito el que la primera dueña pretendida por el arcipreste cuente precisamente dos enxienplos en los que se ilustran tanto la necesidad de oír bien como los peligros inherentes al acto de escuchar. En el primero de ellos, los protagonistas son un lobo que pierde una oreja por intentar pasarse de listo con el rey león, y una zorra que se salva de la misma suerte porque sabe tomar "liçión" en cabeza ajena, aplicando literalmente, al problema que se le presenta, esa oreja que el lobo acaba de perder. En el segundo enxienplo, la primera dueña cuenta la historia de la tierra que engaña a todos con sus bramidos --que parecen el anuncio de un acontecimiento aterrador--, y al final lo único que termina pariendo es un ratoncito insignificante.

En el primer enxienplo --el de la zorra que ve perder al lobo "el cuero, con la oreja" (82-88)--, el énfasis está puesto en la importancia de escuchar para poder aprender "en mal ageno"(33), es decir, de manera ejemplar. En el segundo, lo que se subraya es el hecho de que las palabras también pueden mentir, seducir y perjudicar a sus receptores: "çiegan muchos con el viento, vanse perder con mal ramo" (101c). De la yuxtaposición de los dos enxienplos, que culminan con el rechazo de las "fablas" de Trotaconventos y de las cantigas del arcipreste, por parte de la dueña²² y con el consecuente fracaso de este primer intento de aventura

²² De las que solamente se habla pero que no aparecen incluídas en el texto.

amorosa, surge por lo tanto la única enseñanza que se puede extraer con toda certeza del Libro de buen amor: la desconfianza absoluta ante todo tipo de "fablares fermosos", por más sabios, autorizados, convincentes y bienintencionados que puedan parecer; ya que precisamente por esa "fermosura" que les viene de su carácter ejemplar, son también los más peligrosos y seductores.

Es por eso que no resulta exagerado afirmar que sólo a cuesta de autocondenarse como instrumento de engaños y malentendidos, puede este discurso, que se presenta como ejemplar, convertirse efectivamente en un discurso ejemplar. De ahí su relación fundamental con la figura de la alcahueta transmisora de discurso ejemplar, que a partir del manuscrito de Salamanca se hace todavía más explícita:

Por amor de la vieja e por dezir razón,
'buen amor' dixe al libro e a ella toda saçón;
 desque bien la guardé, ella me dio mucho don:
 non ay pecado sin pena nin bien sin gualardón. (226) (El
 subrayado es mío)²³

Pues así como el discurso ejemplar es un medio que puede permitir a sus emisores conseguir solapadamente lo que se proponen, la alcahueta

²³ El conjunto de coplas que va de la 910 a la 949 sólo sobrevive en el manuscrito de Salamanca. Se trata de uno de los fragmentos que Gybbon-Monypenny considera como "probablemente añadidos" a la segunda versión del Libro de buen amor ("The Two Versions" 212). Como más adelante veremos, estas coplas, al igual que las que van de la 155 a la 180, vienen a subrayar además la importancia radical que posee el episodio de doña Garoça en el desarrollo del concepto de ejemplaridad que se maneja lo largo del texto.

que se sirve de este tipo de discurso es a su vez el medio que lleva al arcipreste a conseguir lo que se propone. En esto, Trotaconventos no es muy distinta del resto de los personajes transmisores que aparecen en los otros textos ejemplares analizados en este trabajo (don Sancho, Patronio, y el resto de los sabios de sus enxemplos), pues todos ellos sirven de medio a sus respectivos autores para lograr un determinado propósito. Lo significativo, en el caso del Libro de buen amor, es que este carácter manipulativo inherente a la tarea de todo transmisor de discurso ejemplar, no sólo se convierte en tema de reflexión (que esto ya sucedía, hasta cierto punto, en Castigos, y algo más en El conde Lucanor), sino que se refleja además, para mal, en la naturaleza moral de los personajes transmisores.²⁴

En este sentido, resultan especialmente significativas las observaciones que hace Francisco Rico a propósito de los matices de aristotelismo heterodoxo que se dejan entrever en la pseudo-cita a Aristóteles que aparece en la copla 71, poco después del enxiemplo de la disputa de griegos y romanos:

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,

²⁴ De ahí, por ejemplo, el que la alcahueta que por un lado identificada con el texto en el que aparece, por que el otro es relacionada a su vez con el diablo (en el último enxiemplo contado por Garoça —en esto concuerdo totalmente con Seidenspinner-Nuñez (Cap.5 de su Allegory of Good Love). Nepaulsingh, por su parte, ve en el arcipreste una personificación del mismo demonio ("The Structure of the LBA 72, artículo que después aparece como parte de su libro Towards a History). Ambas interpretaciones resultan válidas si se piensa que la figura del demonio se relaciona con la manipulación del saber.

el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenençia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera. (71)

Como observa Rico, por el sólo hecho de utilizar esta idea al principio de su relato,

el protagonista aparece tiznado por los dislates de una secta de pensadores gravemente peligrosos ... Son los que todo lo someten al cedazo de la naturaleza en que se dicen expertos, los que todo lo miden, 'prueban' y encauzan 'segund natura'. (291) (El subrayado es mío)

Mas adelante, en el enxiemplo del rey Alcaraz, el protagonista se vale también de la idea del determinismo para justificar su pecaminoso proceder. Aquí, como en la disputa de griegos y romanos, aprovecha además la oportunidad para descargar sobre el receptor la responsabilidad por su incomprensión. Esta, según la lógica del arcipreste es la que vendría a dar lugar a los juicios "equivocados" sobre las "limpias" intenciones del emisor. En este enxiemplo se cuenta cómo los cinco "estrelleros" más sabios de un reino predicen para su joven príncipe cinco tipos distintos de muerte. El rey disgustado los manda encarcelar y "dio todos sus juízios por mintrosos provados" (132d). Años después, en el curso de una cacería, el infante sufre simultáneamente los cinco accidentes mortales que le habían sido predichos. Al igual que en el enxiemplo de los griegos y romanos,

tenemos aquí otro caso de un personaje (el rey) incapaz de interpretar correctamente el saber que se le transmite, con buenas intenciones.²⁵

La incompreensión del rey Alcaraz no sólo no lo beneficia en absoluto, sino que lo lleva incluso a cometer una injusticia, que más adelante tiene que enmendar, reconociendo la inocencia de sus sabios, y la legitimidad de su saber:²⁶

Desque vido el rey conplido su pessar,
mandó los estrelleros de la presión soltar;
fízoles mucho bien e mandóles usar
de su astrología, en que non avié de dubdar. (139a-d)

²⁵ La reflexión a propósito del libre albedrío que sigue a la conclusión de este enxiemplo; la descripción de las muchas noblezas que hay "en el que a las dueñas sirve"; el episodio de la tercera dueña (monja aparentemente) que culmina en fracaso y la mayor parte del ataque del arcipreste a don Amor, hasta la mitad del enxiemplo de don Ximio sólo se conservan en el manuscrito de Salamanca. (139b-329). Resulta imposible saber a ciencia cierta qué fue lo que se perdió y qué fue lo que se añadió posteriormente, a modo de glosa a lo que era el material original (Cf. Gybbon-Monypenny, "The Two Versions," 212). Pero lo único que no cambia de una versión a otra es la relación arbitraria e imprudente con el saber que caracteriza al rey Alcaraz, que se niega a buscar la verdad en las predicciones de los sabios y lo único que hace es ponerlos a todos en la cárcel.

²⁶ La incapacidad del rey Alcaraz para comprender el saber que se le comunica y para actuar en consecuencia, con el fin de por lo menos tratar de evitar la muerte de su hijo, se vuelve todavía más evidente si pensamos que, en otras versiones de este mismo enxiemplo, el príncipe muere precisamente a consecuencia de los esfuerzos que hace su padre para evitar su muerte. Resulta significativo que el autor del Libro haya decidido eliminar incluso ese esfuerzo: que habría implicado una actitud de respeto al saber por parte del rey, cuya única reacción desatinada es la de encarcelar a los sabios astrólogos.

Estas alusiones a la "inocencia" de los emisores ("sabios" y bienintencionados), y al problema de la incapacidad del receptor para comprender y valorar el saber que se le transmite, funcionan como coartada perfecta para eximir de culpas al narrador --aunque obviamente las tiene--, por todo lo que de reprobable puede haber en su texto, y para convencer al lector de que todo lo que entienda (especialmente si es malo), será culpa suya.

Pero, a pesar de esta introducción apologética, conforme avanza el relato, la falta de principios morales del narrador, y del resto de los emisores de discurso ejemplar que aparecen en la obra, se hace cada vez más evidente. Lo interesante es que a ésta demostración de su inmoralidad viene a sumarse una constante postura defensiva por parte de estos mismos emisores, quienes insisten en ponerse en el papel de "víctimas" bienintencionadas y mal comprendidas.

En la pelea del arcipreste con don Amor, que sigue al enxiemplo del rey Alcaraz, vuelven a recrearse todos los problemas morales que se relacionan con la transmisión y la recepción del saber, que sus usuarios (el arcipreste y don Amor, en este caso), manipulan según les conviene. En una primera parte, a lo largo de lo que parece una declaración de buenas intenciones --aunque en realidad es más bien el producto de un sentimiento de frustración al no haber podido conseguir los placeres que busca--, el arcipreste trata de enfrentarse a don Amor, con una disquisición

sembrada de enxiemplos, en la que lo culpa por el uso inmoral que hace del saber:

Traes enloqueçidos a muchos con tu saber,
 fâzesles perder el sueño, el comer y el beber,
 fazes a muchos omes tanto se atrever
 en ti fasta que el cuerpo e el alma van a perder (184a-b) (El
 subrayado es mío)

La acusación del arcipreste está prácticamente basada en el argumento de que don Amor disfraza hipócritamente su saber para engañar y manipular a los incautos: "con palabras muy dulçes, con gesto engañador,/ prometen e mandan mucho los omnes con amor" (220b-c). Lo irónico de la situación es que, eventualmente, estos incautos también aprenden a servirse de las mismas mañas. El propio arcipreste nos ha dado y nos seguirá dando pruebas de sobra que muestran que él es uno de estos "incautos" que, bajo la influencia perniciosa don Amor, utilizan los "fablares fermosos" para engañar a sus interlocutores.

Las estrategias discursivas de don Amor "enloquecen" de tal modo al protagonista que ni siquiera la mejor de las "çiençias" (es decir, la doctrina cristiana que conoce tan bien) puede servirle para evitar sus influjos perniciosos. Los efectos de su ataque teológico se esfuman de inmediato ante el subsecuente despliegue de recursos verbales de don Amor quien, apoyándose a su vez en la autoridad del saber (como antes lo hizo el arcipreste), hace olvidar instantáneamente a su interlocutor la serie de peligros que él mismo acaba de enumerar.

La única solución viable que habría podido salvar al arcipreste de estos malos influjos (y de los de doña Venus que aparece a continuación), es aquella por la que optan la primera y la tercera dueñas de la historia²⁷: el silencio, y la negativa a entrar en contacto con esas palabras que, una vez escuchadas, lo despojan sin remedio de todas sus doctrinas y convicciones. Tal solución es también la única que habría evitado a los griegos el verse obligados a transmitir su "çiençia" a los romanos, y al rey Alcaraz el cometer la injusticia que comete, encarcelando a los sabios que predicen la muerte de su hijo.

Conforme avanza el texto, hay dos cosas que se vuelven cada vez más evidentes: en primer lugar, el hecho de que los receptores de estas "fablas" ejemplares son incapaces, casi siempre, de evitar sus efectos perjudiciales, aun cuando a menudo están bastante conscientes de los engaños que en ellas se encierran. Al grado de que casi podría decirse que a mayor ejemplaridad mayores son también los peligros a que se exponen quienes entran en contacto ese tipo de discurso, pues mejor ocultas están en él en las verdaderas intenciones de sus emisores. En segundo lugar, el

²⁷ Cabe notar aquí que la tercera dueña, la "ençerrada," (167d) sólo aparece en el manuscrito de Salamanca. Considerando el hecho de que se trata además de una monja, su aparición podría tal vez ser leída como un intento de contrastar su rechazo de los regalos y de las cantigas del amador con la actitud de Garoça, la monja que si se expone repetidas veces a escuchar las "fablas" de la alcahueta y posteriormente también las del arcipreste.

hecho de que estos receptores pueden a su vez convertirse en transmisores y acabar también manipulando el saber según les conviene.

Hay sobre todo dos momentos en el texto en los que la capacidad de persuasión del discurso ejemplar se presenta de una manera más evidente y reveladora: el episodio de doña Endrina y el de doña Garoça. En ambos aparece la vieja Trotaconventos, la maestra del "hablar feroso", sirviéndose de enxienplos, que son el instrumento por excelencia del discurso ejemplar, para convencer a las dueñas de que acepten los amores pecaminosos de su pretendientes.²⁸ Estas a su vez tratan de resistirse a sus argumentos utilizando los mismos recursos.

Hay un paralelismo bastante claro entre el uso que hacen Trotaconventos y el narrador del saber ejemplar: de ahí la indentificación de su Libro con la voz de la alcahueta y con su saber peligroso y amenazante, capaz de conducir a la muerte tanto física como espiritual a sus distintos oidores. Esta indentificación permite leer las palabras que salen de la voz de la vieja --en especial sus enxienplos--, como íconos del texto.²⁹ Por eso mismo, también puede decirse que los episodios en que esta voz y estos

²⁸ Don Melón --especie de alter ego del arcipreste--, en el caso de doña Endrina, y el arcipreste mismo, en el caso de doña Garoça.

²⁹ Utilizo aquí el término de ícono para referirme a la relación de similitud que hay entre los enxienplos (esas cápsulas narrativas de tono didáctico insertas en el hilo de la historia) y discurso ejemplar manejado por el arcipreste a lo largo de su Libro. Este discurso, al igual que los enxienplos de Trotaconventos, es presentado engañosamente a sus receptores como vehículo de salvación.

enxienplos aparecen funcionan como "puestas en abismo" en relación con el Libro del arcipreste, pues en ellos se reproduce a escala el problema de la transmisión y recepción del saber que se recrea a lo largo del texto.

La fábula de la golondrina y la abutarda que aparece en el episodio de doña Endrina, como parte de la estrategia usada por Trotaconventos para convencer a la dueña de que acepte los amores de don Melón, es una de las que mejor ilustra esta función icónica que desempeñan los enxienplos de la vieja en el Libro de buen amor. La idea de recurrir a este relato se la da a la alcahueta la misma Endrina, cuando le habla de las preocupaciones que le impiden escucharla: "Déxame de roídos, yo tengo otros coidados/ de muchos que me tienen los mis algos forçados" (742ab). Poniéndose en el lugar de la golondrina, Trotaconventos compara entonces a estos hombres aprovechados con un cazador que "fue senbrar cañamones en un viçioso ero,/para fazer sus cuerdas e sus lazos ..." (746cd), y equipara a la dueña con una abutarda. La abutarda necia se niega a escuchar los consejos de la golondrina de que se coma las semillas sembradas y de que arranque la yerba recién salida, cuando todavía está a tiempo de evitar que el cazador la use para hacer sus redes. Finalmente, éste cosecha el cáñamo, hace sus redes, prende a la abutarda y la lleva a la plaza donde los ballesteros le pelan las alas: "non le dexaron péñolas sinon chicas e ralas" (753b). A pesar de que la alcahueta se identifica a sí misma con la golondrina bienintencionada y mal oída, su papel en la

historia la asemeja en realidad con el cazador, que cultiva, cosecha y tiende las trampas sonoras que le permiten atrapar a la dueña y llevarla a ese "mercado" que es su propia huerta, donde la entregará por fin a don Melón, el ávido "balletero" que no le dejará "una pluma en las alas" (las connotaciones sexuales de la metáfora saltan a la vista). A pesar de que la alcahueta trata de hacer funcionar la fábula a su favor, es demasiado evidente que está falseando las correspondencias. Lo cual, para un lector suspicaz, es un buen ejemplo de las manipulaciones a que puede prestarse el saber, en manos de quienes lo usan con fines ejemplares.

No es esta la única ocasión en el libro en que el castigo que sufren quienes se arriesgan a escuchar los "fablares fermosos", aparece asociado con la idea de una pérdida espiritual o material: recuérdese por ejemplo la entrega de la "çiençia" que tienen que hacer los griegos a los romanos, y el queso que pierde el cuervo por creer los halagos de la marfusa (en el episodio de doña Garoça, 1437-1443).

Una muerte muy semejante a la de la abutarda le sobreviene al "mur topo" a manos de la "rana pintada" que "cantava con fermosa raçón/ mas ál tenía en pienso en el su coraçón" (411ab), en el enxiemplo que usa el arcipreste para ilustrar los peligros que trae consigo la prometedora amistad de don Amor (407-414): después de convencer al ratón para que se arriesgue a nadar con ella, la "rana cantadera" (otra metáfora que alude a los transmisores de discurso ejemplar) intenta ahogarlo en mitad del

estanque. En medio del forcejeo aparece un milano que los atrapa, se los lleva a su nido, y termina comiéndoselos a ambos. En el curso de la introducción a este relato, el arcipreste aplica a don Amor la misma imagen del cazador con la que más tarde se relacionan tanto él mismo como la vieja Trotaconventos, en el episodio de doña Endrina: "A Bretador semejas quando tañe su brete:/canta dulce, con engaño, al ave pone abeite/ fasta que le echa el laço quando el pie dentro mete" (406a-c). Esta idea de que el cazador es además un buen cantor y de que el ave cae en sus redes por escucharlo, contribuye a iluminar el hecho de que las "razones hermosas" de los emisores de discurso ejemplar (don Amor en este caso) son trampas atractivas y peligrosas a la vez de las que resulta difícil escapar.

En los peores casos, el cuerpo de la víctima es el que sufre las pérdidas ocasionadas por el éxito del proceso de persuasión, el cual funciona entonces prácticamente como un auténtico "proceso de seducción". La relación entre seducción verbal y desmembramiento corporal --ilustrada gráficamente, por ejemplo, en el "desplumamiento" de la abutarda--, vuelve a aparecer en el enxiemplo con el que doña Endrina responde a Trotaconventos: en él se describen los maltratos físicos sufridos por el lobo que escucha y cree las falsas promesas que le hacen los carneros y la puerca. Esta fábula puesta en boca de doña Endrina, la dueña en vías de ser seducida (que se identifica con el lobo engañado), viene a

funcionar como una advertencia más a propósito del poder de encantamiento que poseen las "fablas pintadas" y halagüeñas: incluso para quienes (como la misma doña Endrina) conocen de antemano los peligros a que se exponen por el sólo hecho de entrar en contacto con ellas. Este segundo enxiemplo del episodio aparece sólo en el manuscrito de Salamanca y por lo tanto podría pensarse que es el producto de una relectura, en virtud de la cual el autor (o su continuador) sintió la necesidad de equilibrar los términos del debate entre Trotaconventos (que ya había contado su enxiemplo de la abutarda y la golondrina), y doña Endrina (cuya respuesta al parecer carecía originalmente de enxiemplo).

En el enxiemplo del "asno sin orejas e sin su corazón", puesto justamente al final del episodio de doña Endrina, a modo de "castigo" para prevenir a las dueñas en contra de los portadores de falsos halagos,³⁰ se vuelve a aludir una vez más al peligro que encierran los "fablares fermosos", para quienes se arriesgan a escucharlos: por creer las palabras adadoras de la "gulhara juglara" el burro, que ha ofendido al rey león y

³⁰ A diferencia de Fernando Lázaro Carreter que cree en el significado literal de la alusión a las bodas de doña Endrina y don Melón (236), yo me inclino a pensar que estas "bodas" no son sino un eufemismo para aludir a una unión puramente carnal (¿qué sentido tendrían si no estos castigos a las dueñas puestos a modo de conclusión del episodio?). A fin de cuentas este mismo crítico reconoce que el episodio tiene un fin moralizante (220). Algo semejante propone también Gybbon-Monypenny, para quien la intención de Juan Ruiz, al adaptar el Phamphilus "seems to have been, partly at least, to demonstrate that this well-known plot could be made into an effective exemplum" (147).

que ha logrado salvar el pellejo huyendo de la corte, decide regresar a donde cree que sus necesidades han de ser escuchadas con gran placer. Apenas llegado, los monteros lo llevan ante el monarca que lo mata de inmediato y entrega su cuerpo al lobo para que lo vigile. Luego, "quanto el león traspuso una o dos callejas,/ el corazón el lobo comió e las orejas" (901cd). La respuesta del lobo, cuando el león le reprocha el haber desfigurado a su presa vuelve a subrayar los peligros que encierra el acto de escuchar, debido a que no es fácil descubrir las intenciones del transmisor:

...qu'el asno tal naçiera,
 que si él corazón e orejas toviere,
 entendiera sus mañas e sus nuevas oyera,
 mas que lo non tenía e por ende veniera. (903)

La presentación de la relación fatal e inevitable entre el saber, el discurso ejemplar y la persuasión/seducción, por una parte, y el acto de escuchar, el desmembramiento corporal, e incluso la muerte, por la otra, llega a su máxima expresión en el episodio de doña Garoça: la última dueña que Trotaconventos intenta persuadir. Dado el carácter icónico de la voz de Trotaconventos en relación con el discurso del arcipreste, y la función de "puesta en abismo" que desempeña este episodio en relación con el resto del texto, no resulta extraño el que sea precisamente aquí donde aparece, sin mayores preámbulos, en medio de una fábula contada por Trotaconventos, una clave fundamental para entender la importancia del diálogo de la alcahueta y la monja, en el contexto del Libro de buen

amor. Se trata de una copla que se encuentra en mitad del enxiemplo del "Gallo que falló el çafir en el muladar", el segundo que utiliza Trotaconventos en su debate fabulístico con Doña Garoça; como un comentario un tanto intempestivo, que ya no parece salido de boca de la alcahueta que cuenta la historia para convencer a la monja de que acepte los amores del arcipreste, sino de la pluma del arcipreste narrador:

Muchos leen el libro, e tiénelo en poder,
 que non saben qué leen nin lo pueden entender;
 tienen algunos cosa preçiada e de querer,
 que non le ponen onra, lo que devía aver. (1390-93)

Esta copla no sólo lleva al lector a identificar una vez más la voz de la vieja alcahueta con el texto que tiene en sus manos, sino que lo obliga a verse él también (receptor del Libro-zafiro) en la figura de doña Garoça. Tanto el Libro de buen amor en general, como el episodio de doña Garoza en particular, pueden así ser leídos como un intento de poner al lector ante los avatares de un verdadero proceso de seducción verbal. Este proceso lo enfrenta vicariamente con las posibles consecuencias del encuentro con un discurso ejemplar. En este orden de cosas, las respuestas de la monja pueden a su vez ser leídas como una ilustración de lo que sería la reacción del lector a la lectura del Libro del arcipreste.³¹ Aunque tanto las

³¹ Nótese cómo la situación de la monja en este episodio es muy semejante a la del mismo arcipreste en los episodios en que describe sus encuentros con doña Venus y con don Amor. Esto se debe a que todo transmisor de discurso ejemplar tiene a su vez que desempeñar alternadamente el papel de receptor (después de todo, es así como se aprenden los trucos del oficio). El hecho de que el arcipreste narrador

repuestas de Garoça como el final del episodio son tan ambiguos que la figuración textual de la relación lector-Libro nunca puede quedar del todo clara.

Es así como se inserta en el contexto del Libro de buen amor el diálogo entre la alcahueta y la monja: como una alegoría de las relaciones entre el lector y su texto. Un texto que no sólo habla indirectamente de las "maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo" sino que las pone a funcionar efectivamente delante del lector, dándole de este modo la oportunidad ejemplar de verse retratado en la figura de doña Garoça, y de ver encarnada también, en la figura de Trotaconventos, el carácter engañoso y manipulador de ese discurso ejemplar que tiene en sus manos. Por eso puede decirse que con el debate fabulístico de Trotaconventos y Garoça culmina esa recreación caleidoscópica del proceso de transmisión y recepción del discurso ejemplar que se desarrolla a lo largo del Libro de buen amor.

Una vez establecida la relación alegórica entre el zafiro de la fábula, la voz de la alcahueta y el discurso del Libro, y entre el gallo, la monja y el lector, los mismo vínculos pueden extenderse al resto de los enxienplos del episodio. Su parte más importante es la contienda, que consta de diez

maneje con maestría una gama tan amplia de tradiciones discursivas, tanto cultas como populares, es una prueba indiscutible de su calidad de buen receptor.

enxienplos, cinco de los cuales son narrados por la monja y cinco por la alcahueta.

El primer enxienplo, el "del ortolano e de la culuebra", lo cuenta doña Garoça.³² Un día del mes de enero, andando por su huerta, un hortelano se encuentra sobre un peral una culebra chica medio muerta de frío: "el omne piadoso, que la vido aterida,/ dolióse mucho d'ella, quísole dar la vida" (1349cd). Con la buena vida que lleva en casa de su protector la culebra se salva y crece notablemente. Pero,

Venido el estío e la siesta afincada,
que ya non avia miedo de viento nin de elada,
salió de aquel forado sañuda e airada,
començó de enponçoñar con veniño la posada. (1352)

Cuando el hortelano la reprende, la culebra traidora se ensaña contra él: "abraçólo tan fuerte que lo queria afogar,/ apretándolo mucho, cruelmente a silvar" (1353b-1353d). La monja, que conoce de antemano las mañas de la alcahueta, se pone así, en este primer enxienplo, en el lugar del buen hombre y pone a Trotaconventos en el papel de la serpiente malagradecida que termina atacando a quien le ha salvado la vida: en una

³² Los estudios clásicos en cuanto a las fuentes de éstos y los demás relatos de la obra son el de Félix Lecoy (113-171) y los de Ma. Rosa Lida de Malkiel (Notas 131-150 y Nuevas notas). Sin embargo, no hay que perder de vista, como apunta Ian Michael, el hecho de que las fuentes escritas representa solamente una parte de la tradición de la que los autores medievales podían echar mano (177-180). El artículo de Biglieri: "Inserción del exemplum medieval en el Libro de buen amor" gira in torno a un análisis estructural de este primer ejemplo del diálogo de la alcahueta y la monja.

situación y en un escenario que recuerdan el jardín del Edén y la relación de Eva (Garoça) con el demonio (Trotaconventos) en cuerpo de serpiente.

En el plano de la relación Libro-lector: al Libro le corresponde el lugar de la serpiente y al lector el papel del buen hortelano que, sin darse cuenta, abre sus puertas a un texto que a la larga se convertirá en un agente del mal. Esta fábula podría leerse así como un eco de las críticas que los lectores bienintencionados podrían hacer al texto, al detectar en él la presencia de esos materiales "peligrosos" que, según el autor, ilustran con un propósito moralizante los proceder es engañosos del loco amor del mundo, pero que al ilustrarlos pueden también inducir al lector a que opte por el camino del mal.

Por boca de Trotaconventos, el autor se defiende de las acusaciones de sus lectores bienintencionados con el enxiemplo "del galgo e del señor". Instantáneamente se invierten los papeles, y ambos, la alcahueta y el Libro, asumen el papel de la víctima incomprensida e inocente. La monja, y a su lado también el lector, quedan entonces en el lugar del amo malagradecido, que olvida los servicios que le prestó el galgo en tiempos pasados:

En mi joventud caça por pies non se me iva,
a mi señor le dava quier muerta o quier biva:
estonçes me loava, ya de viejo me esquivava. (1361)

Este molde narrativo en que se presenta la relación de una autoridad incomprensiva con un servidor o un objeto subordinado que es la víctima de su incomprensión se repetirá con muy pocas variaciones en

todos los enxienplos de la alcahueta. Lo irónico de esta fábula en particular es que a través de la figura de la víctima decadente la misma Trotaconventos asume también la imagen de un galgo "cazador" que, en el pasado, tuvo gran éxito cobrando presas para el amo que ahora lo maltrata. Este amo "cazador" vendría a ser entonces doña Garoça (y con ella también lector), a quien se acusa de traición e hipocrecía, por haber participado en esas "cacerías" de antaño que ahora parece haber olvidado. Algo de esta complicidad pasada de Garoça y Trotaconventos se insinúa ya con la alusión al hecho de que, antes de servir al arcipreste, la vieja (trota-conventos) estuvo al parecer al servicio de la monja con la que ahora quiere volver a entrar en tratos. Aplicada al problema de la recepción, la fórmula nos remite directamente a las recomendaciones que aparecen al principio del Libro y en las que el narrador descarga sobre el lector toda la responsabilidad por el tipo de lectura que habrá de realizar: como si él nada tuviera que ver con las ideas pecaminosas inscritas en su obra. Pero el caso es que las ideas para pecar están ahí y quien las puso en el relato es precisamente este narrador que, junto con Trotaconventos, asume solapadamente la figura de un "galgo viejo y maltratado".

Después del relato del galgo viejo y apaleado por el amo malagradecido, Trotaconventos cuenta la historia (arriba comentada) del zafiro despreciado por el gallo que desconoce su valor, y a ésta le seguirán los enxienplos del "asno e del blanchete", "del león e del mur" y "de las

liebres" que huyen precipitadamente de un ruido cuyos orígenes no alcanzan a entender. En estas tres últimas fábulas de Trotaconventos, que se alternan con las de Garoça, los personajes que representan a la alcahueta narradora y por extensión al Libro de buen amor vienen a añadir nuevos matices a la figura de la víctima incomprendida.

En el caso del asno que trata de granjearse los favores de su dueña imitando la conducta del perrito faldero, el énfasis está puesto en el aspecto de la torpeza bienintencionada: "Quando coida el bavieca que diz bien e derecho/ e coida fazer serviçio e plazer con su fecho,/ dize mal e locura, faze pesar e despecho" (1408a-c). La vieja Trotaconventos y con ella el narrador de la obra reconocen que sus mensajes pueden parecer grotescos y mal encaminados, pero de ninguna manera eximen a sus interlocutores (monja y lector), de su parte de responsabilidad en el resultado del proceso de recepción. Valiéndose de la figura de la dueña que, ocupada en frivolidades, no piensa en agradecer al asno sus servicios y malentendiendo luego sus muestras de afecto, Trotaconventos repite una vez más la crítica que ha hecho a Garoça en el enxiemplo "del galgo e del señor": haciéndola aparecer como cómplice del proceso, en tanto que "ama" del asno que la sirve diligentemente, y como una necia incapaz de apreciar las buenas intenciones de su servidora. Con esto, nuevamente la misma crítica termina recayendo en el lector, a quien el Libro también "acusa" de ingratitud, al tiempo que "representa" hipócritamente su papel de víctima

bienintencionada: fingiéndose ejemplar y edificante para asegurarse la recepción de su discurso engañoso y seductor, muy semejante a las palabras de la vieja alcahueta.

El motivo de la víctima servidora que posee un valor ignorado por su superior vuelve a repetirse en el enxiemplo del ratón que salva al león de las redes del cazador. El aspecto novedoso de este cuarto relato de Trotaconventos radica en que aquí, por un momento, se invierten los papeles, y el pequeño, pobre y "coitoso" ratón, imagen de la alcahueta y del texto, adquiere de pronto un poder superior al del león su señor, que es la representación simultánea de la monja interlocutora y del lector del Libro de buen amor: el poder de liberarlos a ambos de su prisión. Pero el problema es que esta "liberación" sólo será "necesaria" en la medida en que triunfe el proceso de seducción verbal encaminado a convencer al receptor de los atractivos del amor carnal. Porque "liberarse" en los términos propuestos por Trotaconventos, es prácticamente sinónimo de pecar.

El propósito encubierto de las cinco fábulas contadas por Trotaconventos es "enseñar" a Garoça, y con ella al lector, una nueva forma de entender las cosas, hacerlos creer que el "buen amor" puede ser otro que el amor a Dios y "liberarlos" de sus prejuicios y ataduras morales. Con este fin, la alcahueta, y a su lado también el discurso del Libro, se colocan en el papel del "morezillo" salvador: para hacer pasar por buena la alternativa del amor mundano, que ha de desviar a la monja, y con ella al lector, del

camino de la vida virtuosa. Esta promesa falsa de liberación debería servirles idealmente a ambos (monja y lector) como una demostración de lo que son las "malas maestrías" de quienes aprovechan el saber para manipular a sus interlocutores dándole una apariencia ejemplar.

Pero la estrategia de Trotaconventos es tan sutil que empieza, por lo menos en apariencia, a socavar las defensas de la monja, quien a pesar de sus convicciones y recelos sigue prestándose a escuchar sus "fablas" seductoras. En un sentido figurado, el lector, al igual que la monja, tiene que pasar también por este proceso de seducción a lo largo del cual se le presenta, con los matices ejemplares más atractivos y convincentes, el concepto equívoco de "buen amor" tal y como lo entienden el narrador y la vieja Trotaconventos (personificación de ese engañoso discurso ejemplar de que está hecho el relato del arcipreste).

El último enxiemplo contado por Trotaconventos es el de las liebres que escuchan en la selva un ruido amenazante que las incita a batirse en retirada. En mitad de la huída, una de ellas se detiene a reflexionar sobre las posibilidades de que sus temores sean sólo infundados y sobre la necesidad de atenerse a la "buena esperanza": "fázenos tener grand miedo lo que non es de temer;/ somos de corazón flaco, ligeras en correr:/ non deve temor vano en sí omne traer" (1448b-d). Sin embargo, justo después de decir estas palabras, ella es la primera en huir, arrastrando consigo a quienes la escuchan. Este desenlace parece indicar que aun cuando huir

parezca una salida cobarde (como observa la liebre), es también la alternativa más segura (ya que hasta la misma liebre que critica la cobardía termina huyendo). Pero como esta moraleja no se adecuaba a los propósitos seductores de Trotaconventos, la vieja ignora las implicaciones del desenlace de la fábula, y subraya en cambio el contenido de las palabras de la liebre:

El miedo es muy malo sin esfuerço ardid:
 esperança e esfuerço vençen en toda lid;
 los covardes, fuyendo, mueren deziendo: '¡Foíd!'
 biven los esforçados deziendo: '¡Daldes! ¡Ferid!' (1450 a-d)

Lo que busca Trotaconventos es convencer a Garoça de que acepte los amores del arcipreste, y por eso no quiere que la monja entienda la conveniencia la huida. Paradójicamente, justo en la copla anterior a ésta, en que Trotaconventos aconseja quedarse a enfrentar el peligro, hay dos versos que parecen salidos de una voz distinta a la de la alcahueta, y en los que se alaba la medida tomada por la liebre:

Acabada su fabla, començó de foír:
 esto les puso miedo e fizo a todos ir;
en tal manera tema el que bien quiere bevir,
 que non pierda esfuerço por miedo de morir. (1449cd) (El subrayado es mío)

Mientras que el "esfuerço", al que se refiere Trotaconventos es el "esfuerço" necesario para quedarse a enfrentar el temor a las "fablas" amorosas,³³ lo que esta otra voz insinúa es la conveniencia de imitar a las

³³ De ahí el consejo de Trotaconventos: "Tened buena esperança, dexad vano temor,/amad al buen amigo, quered su buen amor;/ si más ya non,

liebres: que deciden huir de ese ruido amenazante que es, para Garoça, la voz seductora de la alcahueta. La huída de las liebres deplorada por Trotaconventos es por lo tanto la buena alternativa a seguir. Ambos, monja y lector, deberían imitarla, si quieren librarse de la celada que intentan tenderles el narrador y su alcahueta, al proponerles como "buen amor" el amor carnal.

También aquí, como en el enxiemplo de la tierra que bramaba (contado por la primera dueña) se alude figurativamente al discurso ejemplar en términos sonoros: como "ruido inexplicable", objeto de atracción y repulsión, ante el cual las únicas respuestas aconsejables son el silencio y la huída. Pero como esta vez la alcahueta seductora es la que cuenta la historia, y esta conclusión obviamente no le conviene, la interpretación de los hechos tiene que cambiar, hasta hacer que la alternativa de la huída parezca la menos acertada. El éxito de esta manipulación estratégica del material ejemplar no se hace esperar, pues mientras la primera dueña "mucho letrada,/sotil e entendida, cuerda e bien messurada" (96a-b), se niega a entrar en tratos con el arcipreste y rechaza incluso las cantigas que éste le manda, Garoça, en cambio, acepta y responde su carta de "fermosa rima" y posteriormente sus fablas amorosas: "guardas tenié la monja más que la mi esgrima,/ pero, de buena fabla vino

fabladle como a chate pastor,/dezidle: "¡Dios vos salve!", dexemos el pavor." (1452)

la buena cima" (1498cd), (el subrayado es mío), observa triunfante el arcipreste, consciente del papel decisivo que las "fablas fermosas" de Trotaconventos han tenido para llevar a buen término su aventura amorosa.

Al igual que Trotaconventos, doña Garoça cuenta cinco relatos, asumiendo a su vez en todos ellos el papel de víctima, y poniendo a la vieja en el lugar del personaje o de la situación amenazadora, como vimos en el enxiemplo del "ortolano e la culuebra", que es el primero de su serie. Su segundo relato es el del "mur de monferra[n]do e del mur de gua[da]lfajara": la monja hace aparecer aquí a Trotaconventos en la figura del ratón sofisticado de la ciudad, cuya vida peligrosa resulta por eso mismo insoportable al ratón de campo que vendría a ser ella misma. De hecho, en este caso, la amenaza no está en el personaje que representa a la alcahueta, sino en el tipo de vida propuesto por ésta: las riquezas de la ciudad equivaldrían aquí a los placeres de la vida mundana y la pobreza del campo vendría a ser la imagen de la vida austera y virtuosa del convento, dedicada al cultivo del amor a Dios. Esta vida conventual se asocia explícitamente con unas privaciones alimenticias semejantes a las de la Cuaresma que se han mencionado en el episodio de la Batalla, las cuales a su vez remiten al contraste entre abstinencia y disipación:

Más vale en convento las sardinias saladas,
e fazer a Dios serviçio con las dueñas onradas,
que perder la mi alma con perdizes assadas
e fincar escarnida con otras deserradas. (1385)

Esta oposición campo/ciudad no siempre se resuelve de la misma manera a lo largo del Libro: positiva para el campo y negativa para la ciudad. Pues en el caso de las serranas, por ejemplo, sucede justamente lo contrario: el campo aparece allí como un espacio libre de restricciones lingüístico-morales, donde los encuentros eróticos se suceden uno tras otro sin necesidad de mediadores, de cartas y de cantigas. Esta valoración en apariencia contradictoria de los dos espacios tiene que ver con la fluctuación de los puntos de vista, de las voces que emiten el discurso ejemplar y de los interlocutores que lo reciben: los personajes por seducir, como doña Garoça, presentan más bien una visión idílica del campo, relacionada con la moral y la virtud, y una visión deplorable de la ciudad, a la que se asocia con los peligros del pecado. En cambio, para los personajes seductores como don Amor, don Carnal, Trotaconventos y el mismo arcipreste, la ciudad funciona más bien como un espacio limitante, lleno de reglas y de barreras morales, difíciles de romper y transgredir, y el campo, por el contrario, es el espacio más allá de los límites, donde todo es posible.³⁴

³⁴ En este sentido vale la pena recordar la relación establecida por Zumthor entre la ciudad, como el espacio privilegiado del poder, cuyo instrumento de organización y control es la escritura: las ciudades, observa Zumthor, "son hijas del Escrito" (La letra y la voz 109). Desde esta perspectiva, el campo, que es su opuesto, se convierte en el espacio de la voz, de la libertad y del caos, y suscita por lo mismo sentimientos ambiguos de miedo y atracción.

Esta coexistencia de valores contradictorios no es privativa de la oposición campo-ciudad, sino que se trata de un fenómeno que afecta a casi todos los enxiemplos insertos en el texto. Al entrar a formar parte del Libro, el saber parece adquirir la capacidad de ilustrar argumentos totalmente opuestos y de servir simultáneamente a dos o más causas. Como se ha visto en los dos capítulos anteriores, esta capacidad proteica del saber que se usa con fines ejemplares no es privativa del Libro de buen amor. Sólo que aquí, a fuerza de fluctuaciones e inversiones se hace mucho más evidente eso que en otros textos ejemplares resulta más difícil de notar.

A partir de su segundo enxiemplo, del ratón de campo y del ratón de ciudad --que es la respuesta de doña Garoça a los reproches implícitos en la historia del "galgo e del señor" que acaba de contarle Trotaconventos--, el tono acusador con que la monja inició sus ficciones empieza a combinarse con una serie de motivos en los que se presenta a una víctima que también tiene su parte de responsabilidad por el éxito del proceso de seducción. De ahí las apariciones de la raposa astuta y taimada que por evitar el castigo que le corresponde, por robar las gallinas en la aldea, llega casi hasta el punto de dejar que un cirujano le quite la vida; del cuervo orgulloso y fatuo que por creer los halagos de la zorra se deja robar el

queso que trae en el pico³⁵; y del ladrón aprovechado y sin escrúpulos que decide pactar con el diablo trotador: todos ellos figuras de la monja y por extensión también del lector.

Las historias de todas estas víctimas deberían servir de ejemplo a la misma Garoza narradora para defenderse de las palabras seductoras de la alcahueta: huyendo de ellas, como la zorra del cirujano, o negándose a escucharlas, como no hacen ni el cuervo engañado, ni el ladrón que pacta con el diablo y termina muriendo a causa de ello.

Del mismo modo, este Libro debería servir idealmente a sus lectores para entender que si deciden quedarse a escuchar unas "fablas" ejemplares del tipo de las que el arcipreste les está presentando, tienen muy pocas posibilidades de escapatoria: no en vano todas las premoniciones de muerte que aparecen en los ejemplos de la monja y que terminan haciéndose realidad, en el plano de la confrontación alegórica, al final de la serie, con la muerte del ladrón que vende su alma al diablo a cambio de su protección.

Pero la gran ironía de la situación es que, a pesar de las advertencias y de sus propias reservas, ni la monja se niega a escuchar a Trotaconventos, ni el lector ha dejado de leer el Libro que tiene ante sí,

³⁵ En sus "Notas al Libro del arcipreste de Hita" (Poesía árabe y poesía europea) Ramón Menéndez Pidal dedica un extenso estudio comparativo de esta fábula común al Libro de buen amor y a El libro del conde Lucanor que, según él, tuvo en cada caso una fuente distinta.

pues de lo contrario no habría llegado hasta el episodio de doña Garoça, situado ya casi al final del relato del arcipreste.

El tercer relato de Garoça es la historia de una "raposa que come gallinas en la aldea" y que cuando se ve atrapada se finge muerta para evitar la muerte. Los aldeanos la van despojando poco a poco de sus miembros y ella permanece en silencio, sin emitir una sola queja, hasta que el cirujano amenaza con llevárselo el corazón. Entonces la gulpeja se levanta y huye precipitadamente. Ante esto, la narradora observa: "Desde que ya es la dueña de varón escarnida,/ es d'él menospreziada e en poco tenida,/ es de Dios airada e del mundo aborrida:/ pierde toda su onra, la fama e la vida" (1422a-d).

Esta historia de la raposa desmembrada evoca muy gráficamente la idea del despojamiento discursivo de que es objeto quien pasa por un proceso de persuasión/seducción. Poco a poco la víctima va siendo desposeída de sus argumentos hasta que, como a doña Garoça, no le quedan sino dos alternativas, huir al instante, cuando todavía está a tiempo de salvarse, o bien dejarse atrapar escuchando las "fablas" seductoras y aceptando lo que en éstas se le propone.

El lector, al igual que la monja, debería darse cuenta de que el dulce sonido de las palabras puede servir de cobertura a los más peligrosos engaños, y de que aún cuando haya sido despojado de todos sus argumentos discursivos, todavía le queda, como a la zorra, el recurso de

huir al último momento, antes de tener que entregarse por completo. Sin embargo, el que Garoça, su émula en términos alegóricos, no consiga huir de Trotaconventos, a pesar de todo su saber y de todas sus premoniciones, es en el fondo una profunda manifestación de escepticismo en cuanto a las posibilidades de huída de ese lector que, al igual que la monja, ha decidido quedarse hasta el final a escuchar las "fablas" engañosas del arcipreste.

Por otra parte, a pesar de la situación de víctima que ocupa la zorra de esta fábula, no hay que perder de vista el hecho de que ella misma, que es el personaje con el cual se identifica la monja, es una cazadora. Habría que pensar hasta qué punto este detalle podría leerse como una alusión irónica a la secreta complicidad de Garoça, quien, de algún modo, se porta también como una "cazadora", al aceptar las "fablas" de Trotaconventos, sabiendo que ésta, tarde o temprano, le traerá al arcipreste. Resulta irónico pensar que algo de esto podría decirse asimismo de la relación del lector con el texto, ya que aún cuando desde un principio es obvio que éste trata de ciertos temas no muy "edificantes", esto no ha sido un impedimento para que el lector continúe su lectura, atraído quizás precisamente por la perspectiva de saber más al respecto.

En su cuarta fábula, doña Garoça vuelve a ponerse en el lugar de una víctima culpable (el cuervo vanidoso), incapaz de reaccionar ante la falsedad de los halagos de la raposa. El personaje que representa a la religiosa y al lector es aquí nuevamente objeto de un despojamiento, ya

que el propósito de todas las palabras halagüeñas de la marfusa es hacer que el cuervo deje caer el queso que tiene en la boca. La monja demuestra aquí claramente que sabe muy bien que quien se deja engañar por los dulces halagos mundanos corre el riesgo de perder el mejor de los "sustentos", es decir, el sustento espiritual de la vida virtuosa dedicada al servicio de Dios.

El último enxiemplo de Garoça es la historia del "ladrón que fizo carta al diablo de su ánima", que sirve como respuesta al relato de las liebres y el ruido, en el que la alcahueta acusa a la monja de cobardía, para convencerla de que se olvide de una vez por todas de sus recelos, y acepte, "valientemente", los por ella llamados "buenos amores" del arcipreste: con el temor de ser atrapado por la justicia, un ladrón ambicioso decide aceptar la protección del diablo a cambio de su alma y, durante un tiempo, disfruta de los privilegios debidos a su pacto pero, a la larga, termina perdiendo la vida a manos de su protector.

De este modo, hacia el final del debate fabulístico, la vieja alcahueta, cuya voz seductora es la encarnación sumaria de los peligros "diabólicos" que encierra el discurso ejemplar, aparece relacionada precisamente con la figura de un diablo "trotador", que dice haber roto un monte de zapatos, paños y hatos en pos de las almas que tiene trabadas con sus engaños. Este "troterismo" bien podría considerarse como otra metáfora para aludir al carácter proteico del discurso ejemplar, que puede prestarse a todo tipo de

usos y servir para defender cualquier argumento. Cabría preguntarse también hasta qué punto el nomadismo de los personajes que desempeñan en el Libro el papel de emisores no es también un reflejo de ese carácter "trotero" del discurso ejemplar que suelen manejar.

La muerte del ladrón con que concluye el último enxiemplo de Garoça (que es también el último que aparece en el texto), habría debido servir como argumento sobrado para que su narradora diera por terminadas automáticamente sus pláticas con la mediadora y huyera como la zorra del cirujano, antes de dejarse quitar el corazón.³⁶ Sin embargo, paradójicamente, es justo entonces cuando la monja acepta por fin entrar en tratos con el arcipreste:

La dueña dixo: 'Vieja, non lo manda el fuero

³⁶ Luis Beltrán ve en este "corazón" una alusión alegórica a la desfloración: "y ¿qué otro corazón puede ser ése que la monja debe negarse a conceder, sino su honor, es decir, esa vagina suya que jamás debe ser ocupada por la virilidad de nadie?" (Razones 336). No creo que se necesite llegar a una afirmación tan definitiva, en términos "físicos" para reconocer que Garoça amó efectivamente al arcipreste, y con ello distrajo, por lo menos, su dedicación absoluta al buen amor de Dios. A pesar de mis reservas, en cuanto a la posibilidad de determinar qué tan física o espiritual fue la entrega de la monja, estoy totalmente de acuerdo con Beltrán en el hecho de que hay una relación directa entre los amores mundanos de Garoça y su muerte, sólo en apariencia, inesperada (Cfr. Razones 347). Para una explicación detallada de la polémica crítica en torno a la naturaleza de las relaciones entre Garoça y el arcipreste ver el estudio de Nicolás Emilio Álvarez ("'Loco amor,' goliardismo, amor cortés y 'buen amor'"). La postura de este crítico representa justo el extremo opuesto a la defendida por Beltrán: "cabe entenderse que Doña Garoça cautivó ... al arcipreste y lo tomó a su servicio a fin de desviarlo de la carrera pecaminosa en la cual reparó que andaba y para ofrecerle a cambio una vida ascética y religiosa por la cual se salvara" (119).

que la muger comience hablar de amor primero;
 cunple otear firme, que es çierto mensajero.'
 'Señora', diz, 'el ave muda non faze agüero.' (1483) (Los
 subrayados son míos)

La red ha sido echada y la mudez de esta "ave" atrapada que es la monja despojada de todas sus "guardas" se transforma inmediatamente en la expresión del deseo de escuchar la descripción del amante: "Díxol Doña Garoça: 'Que hayas buena ventura,/ que de ese arcipreste me digas su figura [...]' (1484ab). Deseo éste que Trotaconventos se encarga de satisfacer sobradamente.

Ni tarda ni perezosa, la alcahueta sale entonces a llevarle las buenas nuevas a su cliente, y éste a su vez entrega a Trotaconventos una carta en "fermosa rima" para su amada. Dada la ambigüedad con que se describe todo este pasaje, resulta imposible explicar a ciencia cierta en qué consiste exactamente la "buena cima" de los amores conseguidos por el arcipreste. Sin embargo, lo que tenemos, es decir, la aceptación de las "fablas" amorosas por parte de Garoça, es más que suficiente para afirmar que la monja cae definitivamente en las redes lingüísticas que le tienden primero Trotaconventos y luego el arcipreste. No importa si esta "caída" es más psicológica que física o más física que psicológica.³⁷ El hecho es que la monja termina dedicándose, por lo menos en parte, al amor mundano y,

³⁷ Nótese cómo una vez más aquí el triunfo del proceso de seducción, que se define en términos sonoros, da como resultado la aceptación de un trato lingüístico, que es a su vez la puerta de entrada al ámbito del amor mundano.

por lo tanto, su "buen amor" a Dios se confunde de alguna forma con el "buen amor" que le profesa al arcipreste: éste es su error y su "pecado", independientemente del carácter más o menos físico de la relación que ambos hayan podido tener.³⁸

La parte del proceso de seducción que está a cargo de Trotaconventos culmina con el encuentro de los amantes, contado por el propio arcipreste:

Oteóme de unos ojos que paresçían candela:
 yo sospiré por ellos, diz mi coraçón: '¡Hela!
 Fuime para la dueña, fablóme e fabléla,
 enamoróme la monja e yo enamoréla.
 Resçibióme la dueña por su buen servidor;
 sienpre le fui mandado e leal amador;
 mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor:
 en quanto ella fue biva, Dios fue mi güiador. (1502-1503)

Es verdad que estas declaraciones dejan aparentemente al lector de la historia ante la posibilidad de optar por dos interpretaciones distintas: la de aceptar literalmente la descripción de este "limpio" romance, o bien la de creer que estas afirmaciones acerca de la "pureza" de los amores de Garoça y el arcipreste no son sino una muestra más del carácter engañoso

³⁸ En este sentido cabe recordar las explicaciones de Zahareas y McCallum en torno al carácter histórico de la controversia "sobre la castidad y la naturaleza humana" que se parodia a lo largo del texto: "De acuerdo con las correspondientes condiciones históricas, no hay oscuridades ni confusiones en el Libro de buen amor: la ambivalencia de un Arcipreste concubinario planteada por la autobiografía paródica es, históricamente, clara y no vaga y misteriosa; las controversias religiosas sobre el amor de Dios y del mundo se proyectaron artísticamente, por medio de la parodia, a través de conflictos irónicos y soluciones ambiguas" (497).

del lenguaje humano. Sin embargo, esta segunda opción presenta muchas más evidencias a su favor, entre ellas basta pensar que el arcipreste, digno discípulo de Trotaconventos, suele también manipular a su antojo los términos del lenguaje para decir sus verdades a medias y para insinuar lo que le conviene sin tener que admitirlo abiertamente.

Además, el hecho es que Garoça no huye como la zorra de su fábula que cazaba gallinas en la aldea sino que se queda a entregar el corazón, aceptando los halagos que también aceptó el cuervo de su enxienplo. Esto bien puede llevar a la conclusión de que, a pesar de sus dudas iniciales, Garoça no fue capaz de evitar la trampa lingüística de Trotaconventos y acabó por lo tanto pactando con ella. La carta con que responde a la "fermosa rima" del arcipreste, émula de la carta que respalda el pacto diabólico del ladrón de su historia, serviría de argumento a favor de esta lectura.

Pero el punto más importante en el que podría apoyarse esta interpretación es la inesperada muerte de la monja, tan sólo dos meses después de haber aceptado las "fablas" amorosas del arcipreste: pues si todo de verdad era tan "limpio" y "bueno" ¿por qué muere tan repentinamente la piadosa dueña, haciendo realidad con muerte todos los temores que de distintos modos ella misma había ido expresando en sus fábulas?

La idea de que esta muerte no es un mero accidente viene a ser subrayada en el manuscrito de Salamanca con la introducción de dos nuevos episodios: el de la monja (166-180) y el de la "niña de pocos días" (910-944).³⁹ La primera es descrita por el arcipreste como:

Dueña de buen linaje e de mucha nobleza,
 todo saber de dueña sabe con sotileza,
 cuerda e de buen seso, non sabe de vil.leza,
 muchas dueñas e otras, de buen saber las veza. (168)

A diferencia de Garoça, esta "dueña ençerrada" sí rechaza los regalos y las cantigas del arcipreste y, para explicar su negativa, cuenta la historia del mastín que se niega a escuchar los halagos y a aceptar el pan que le ofrece el ladrón que quiere robar la casa de su amo: "Por poca vianda que esta noche çenaría,/ non perderé los manjares nin el pan de cada día;/ si yo tu mal pan comiese, con ello me afogaría" (176a-c). Estas palabras del mastín nos llevan a recordar que el cuervo del enxiemplo de Garoça si pierde en cambio su queso por escuchar los falsos halagos de la zorra, y a identificar en ambos casos la idea del alimento con el "sustento espiritual" que proporciona la vida religiosa verdaderamente dedicada al

³⁹ El manuscrito S, como ya la crítica ha observado, contiene ciertos pasajes (ausentes en los otros manuscritos) que le dan un tono particularmente moralizante. El más conocido de estos pasajes es el Prólogo en prosa. La presencia de las interpolaciones aquí discutidas lleva también a la confirmación de esa misma idea, ya que como "antecedentes" textuales ambas parecen apuntar hacia la posibilidad de ver una relación fatal entre la muerte de Garoça y su entrega amorosa al arcipreste. Al final de la Introducción a su edición del Libro de buen amor, que es la que aquí se utiliza, Alberto Blecua presenta una tabla muy útil de correspondencias entre los manuscritos S, G y T.

"buen amor" de Dios. La aparición de esta dueña, que rechaza las "fablas" del arcipreste, es quizás el producto de una relectura del texto, que hizo surgir la necesidad de subrayar, por contraste, la caída y la muerte de Garoça. Algo semejante podría decirse con respecto al episodio de la "niña de pocos días" (910-944): sólo que en este caso Trotaconventos sí logra su objetivo de cazar al "falcón" para hacerla llegar hasta el "rincón" del arcipreste. La relación con el episodio de Garoça está aquí en el hecho de que, al igual que la monja, esta joven dueña también termina muriendo "inesperadamente", justo después de sucumbir al discurso de Trotaconventos y caer en los brazos del arcipreste:

Como es natural cosa el nasçer e el morir,
 ovo, por mal pecado, la dueña a fallir:
 murió a pocos días, ¡non lo puedo dezir!
 ¡Dios perdone su alma e quiérala resçebir! (943)

A pesar de que el protagonista reporta el hecho como una cosa fortuita que no tiene que ver con la "caída" moral de la dueña, la aparición tardía de este otro episodio también hace pensar que después de todo ambas muertes: la de Garoça y la de la "niña de pocos días", están relacionadas, y son precisamente la consecuencia de su entrega a los palaceros del amor mundano.

Pero incluso con estas interpolaciones el desenlace del episodio de Garoça deja al lector sin una solución completamente fija, y ante la posibilidad de optar por dos o más interpretaciones. Por una parte, podría entender la muerte de la monja como una advertencia de lo que ha de

sucederle si sucumbe a los encantos del relato del arcipreste, que le presenta el camino del amor mundano envuelto en las mismas "pintadas" palabras con que se alude al amor a Dios. Pero, por otra parte, también podría pensar que la muerte de la monja es un hecho fortuito sin relación con su entrega (espiritual o corporal) al amor mundano.

No podía ser de otro modo, puesto que la presentación de un final que fuera a todas luces una lección moral habría venido a contradecir el carácter anti-ejemplar del resto del Libro. Ya que éste, paradójicamente, sólo se vuelve "ejemplar" a fuerza de presentar y ocultar a la vez los peligros que encierra el acercarse a un discurso que nunca está exento de manipulaciones.

Como aquí hemos visto, en el marco de este texto anti-ejemplar, la aparición de los exempla contribuye a poner en evidencia el hecho de que el objetivo de este tipo de discurso es siempre el de hacer "tragar" al receptor una enseñanza oculta, que ha de llevarlo a actuar de acuerdo con los deseos del transmisor. De ahí quizás la enigmática advertencia inicial: "Do coidares que miente dize mayor verdat:/ en las coplas pintadas yaze grant fealdat" (69ab).

De acuerdo con la interpretación del texto que aquí se propone, tal "pintura" viene a ser precisamente esa forma atractiva de presentar un conjunto de ideas: con el apoyo de un discurso ejemplar por medio del cual se oculta la "fealdat" de los propósitos del emisor. La "mayor verdat"

que se dice con el apoyo de tales "mentiras" vendría a ser entonces la revelación del carácter siempre estratégico y manipulativo del discurso ejemplar. Para hacer evidente esa "verdad" el Libro mismo se vuelve falso, "mintroso" y "pintado": de modo que su "ejemplaridad" se la da justamente su postura crítica ante el discurso ejemplar.

En este sentido, cada uno de los resultados obtenidos por los personajes que manejan o escuchan estos exempla constituye una especie de admonición, en la medida en que muestra a los oidores y lectores los peligros a que se encuentran expuestos quienes entran en contacto con el discurso ejemplar; el cual, en el caso del relato del arcipreste, sirve principalmente para justificar y defender el amor mundano.

Claro que el problema de este complejo carácter ejemplar, basado en la recreación de las trampas mismas del discurso ejemplar, es que quienes emprenden la lectura del Libro de buen amor, por más "letrados" y bien intencionados que sean, corren el riesgo de terminar como las dueñas que aparecen en el texto: teniendo que enfrentarse a un peligroso proceso de seducción.

La única esperanza de salvación estaría entonces en aplicar a tiempo las enseñanzas de las dos últimas fábulas de Garoça, que ella misma no supo aprovechar. Y, en lugar de "pactar" con las "fermosas razones" del texto, huir aunque sea al último momento, como hizo la zorra para evitar la muerte. Pues, al identificarse con la voz de la alcahueta, el texto también

se presenta como una causa de perdición, para todos aquellos que deciden quedarse a "escuchar" hasta el final su "fermoso hablar".

Por eso, no resulta exagerado afirmar que, a fuerza de servir como instrumento del mal, el texto también puede convertirse en un medio de salvación: pero sólo para los lectores que, después de ver lo que le sucede a Garoça, deciden seguir los pasos de la mora, con la que concluye la "carrera" de Trotaconventos (y del resto de las dueñas prudentes que rechazan las "fablas" del arcipreste y de su alcahueta). Esta última dueña, que sólo aparece brevemente en el texto, como un anticlimax al episodio de Garoça, no sólo se niega a recibir la "çodra" y el "alvalá" (la camisa y el escrito) que le ofrece la vieja en nombre del arcipreste, sino que además le impone silencio ("¡Ascut!" -1511d) y la despide enfáticamente de su lado: "Cabeçeo la mora, díxole '¡Amxí, amxí!'" (1512d).

La muerte de Trotaconventos, puesta al final de este texto en que el discurso ejemplar llega a su más alto grado de autoconciencia, podría a su vez ser leída como una advertencia y una condena final hacia quienes, como ella, manipulan a su antojo el saber, para emitir ese "hablar fermoso" que oculta convenientemente los propósitos de sus transmisores.⁴⁰ Pero,

⁴⁰ Según Walker, el efecto didáctico que produce el libro, se debe a que sobre todos los eventos de la vida del arcipreste se cierne, cada vez con más insistencia, la presencia de la muerte ("Towards" 10, y "Sin miedo" 232). Cabe señalar, sin embargo, mientras ésto puede servir de advertencia al lector perspicaz, ni el arcipreste ni Trotaconventos establecen nunca una conexión directa entre la muerte y la moral. En este sentido, vale la pena recordar la interpretación que hace Alicia Ferraresi del epitafio de

como en el caso de la dueña "de pocos días" y de doña Garoça, la muerte de la vieja sucede de modo inesperado (o por lo menos así la presenta el arcipreste). Por lo que también aquí queda al lector la tarea de entender la lección por su cuenta y de decidir el sentido que ésta muerte tiene para él: si se trata de un simple "accidente" del destino, sin remedio y sin valor ejemplar, o si constituye más bien una advertencia sobre la necesidad de prepararse para pasar a una vida mejor, dejando atrás los engaños y las "fablas hermosas", haciendo penitencia y dedicándose a practicar el amor a Dios.

Pero, mientras que en los Castigos e documentos, el otro mundo y la idea de la salvación ocupan un lugar de primera importancia, como puntos de comparación con el "paraíso" terrenal de Tarifa y con la obra de reconquista de don Sancho; y, mientras que el poder disciplinario del saber, tal y como se presenta en El conde Lucanor, sería mucho menos sostenible sin el apoyo del más allá con su Juez Supremo e inapelable; en el Libro de buen amor, el más allá se convierte abiertamente en lo que

Trotaconventos, que aún después de muerta sigue tratando de obtener algún provecho de sus quehaceres de mediadora: "sería difícil no presentir la mueca irónica: este placer de amiga es prometido por una muerte a futuras víctimas de la muerte" (260). Como explica Ma. Rosa Lida, al arcipreste la muerte le produce solamente un profundo sentimiento de horror "not mitigated by any theological or moral consideration" (274). Podría pensarse que hasta cierto punto, esas crudas expresiones de horror ante la muerte funcionan también como una estrategia de manipulación, un poco a la manera del carpe diem para tratar de convencer a los lectores de que disfruten pecando del tiempo que todavía les queda en la tierra.

también ha sido, en el fondo, en los otros dos casos: un argumento para soportar el andamiaje de un discurso ejemplar.

Esta función de soporte se hace evidente, en gran parte, debido a la actitud descarada del "yo" narrador y, por extensión, del resto de los emisores de discurso ejemplar que aparecen en el texto. Todos ellos grandes "predicadores" que no vacilan en recurrir al lenguaje religioso para conseguir lo que se proponen, que no es precisamente la salvación de las almas de sus interlocutores.

Además, ahí donde a don Sancho le conviene prometer el paraíso de las bienaventuranzas a todos los que respeten y acaten su figura mesiánica de rey vencedor; y ahí donde a Patronio le conviene amenazar con el fuego eterno a quienes se nieguen a regirse de acuerdo con las reglas morales de su saber tradicional y teológico; al arcipreste narrador y a los demás "predicadores" de su relato no les conviene, en cambio, recordar demasiado esas cosas, que sólo irían en detrimento de su defensa del amor mundano.

Por otra parte, resulta significativo el que sea justo en este texto, en el que el discurso ejemplar llega a un grado tan alto de "autoconciencia", que llega a volverse incluso anti-ejemplar, donde los personajes transmisores e incluso algunos de los receptores están más relacionados con la Iglesia (ya sea directa o simbólicamente). Después de todo, fue ésta la institución que heredó de la antigüedad clásica y adaptó para sus

propios fines el uso del exemplum. ¿Quiénes mejor que sus miembros y colaboradores para servir a la vez de blanco de críticas y de instrumentos útiles en el proceso de develación de los secretos del discurso ejemplar?

Por último, cabe aclarar que esta lectura no se propone de ninguna manera como un intento de agotar todas interpretaciones posibles de este texto tan complejo. Pues, aun cuando el discurso ejemplar (o, mejor dicho, el discurso anti-ejemplar) ocupa, como aquí se ha visto, un lugar muy destacado en la conformación y en el desarrollo del Libro de buen amor, no aparece representado de manera uniforme en todas sus partes. De ahí el que, a lo largo de este análisis, se hayan tenido que dejar prácticamente fuera ciertos pasajes y se haya prestado una atención especial a otros más representativos de lo que aquí se intentaba mostrar.

Nos encontramos ante un texto que tiene forzosamente que caricaturizar el objeto de su crítica, para restarle la autoridad que éste se atribuía. Es por eso que esta interpretación del elemento ejemplar del Libro de buen amor no niega a la obra su carácter lúdico: al contrario, si hay algo que facilita la inclusión de una gran cantidad de elementos paródicos en el texto es precisamente este proceso de develación de las estrategias de manipulación inherentes al discurso ejemplar.

Capítulo 4

COMPARACIONES Y CONCLUSIONES

"... e con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo çerraré."

(LBA 1626 c-d)

Cada texto que se presenta a sus receptores como un discurso ejemplar se relaciona de manera distinta con el saber tradicional y con las imágenes de la cultura oral y de la escritura. La naturaleza de esta relación depende de ciertos objetivos de carácter ideológico, poco o nada explícitos, que el autor se propone alcanzar. Como vimos en los tres capítulos anteriores, estos objetivos son relativamente independientes de lo que se dice en el Prólogo, o en los párrafos introductorios, con respecto a la intención didáctica de la obra. Por ejemplo, en el el Prólogo a los Castigos e documentos, la explicación que da el narrador (don Sancho), al porqué de su obra es la siguiente:

Con ayuda de çientificos sabios ordene fazer este libro para mi fijo, e dende para todos aquellos que del algund bien quisieren tomar e aprender a seruiçio de Dios e de la virgen gloriosa, Santa Maria, pro e bien de las almas e consolaçion e alegria de los cuerpos. (33)

Sin embargo, una lectura detenida del texto lo revela además como producto de una estrategia discursiva encaminada a engrandecer la imagen de don Sancho, convirtiéndolo prácticamente en una figura mesiánica. Este mesianismo sirve a su vez para legitimar la autoridad del monarca y para justificar su uso del poder político-militar como medio para garantizar el orden del reino.

Por su parte, en su Prólogo a El conde Lucanor, don Juan Manuel dice lo siguiente:

Et Dios, que es conplido e conplidor de todos los buenos fechos, por la su merçed et por la su piadat, quiera que los que este libro leyeren, que se aprouechen del a seruicio de Dios et para saluamiento de sus almas et aprouechamiento de sus cuerpos; asi commo el sabe que yo, don Iohan, lo digo a essa entencion. (57-62)

Pero, cuando se le observa de cerca, se hace evidente que esta obra es además un instrumento por medio del cual el autor da forma a su descontento político. En este sentido, puede decirse que El conde Lucanor es el producto de una estrategia discursiva que sirve al autor para "luchar" textualmente por un poder del cual se le había marginado. La idea con ayuda de la cual se da forma a esta "lucha" es la de que el saber, privilegio de los hombres moralmente superiores, es el que legitima el derecho al poder.

El problema de las palabras introductorias al Libro de buen amor es algo más complejo, por la ausencia del Prólogo en el manuscrito G, ya que es allí donde tiende a aclararse la intención didáctica expresada de una

manera bastante enigmática en las primeras coplas. En éstas, el narrador menciona primero su preocupación estético-didáctica: "que pueda fazer libro de buen amor a queste,/ que los cuerpos alegre e a las almas preste" (13c-d), para proceder luego a confundir a sus lectores con el reconocimiento de que su obra puede prestarse a malentendidos:

Non creades que es libro neçio, de devaneo,
nin tengades por chufa algo que en él leo:
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
ansí en feo libro está saber non feo. (16)

En cambio, en el Prólogo, aunque se reconoce que en el Libro "son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar" (97-99), en seguida se aclara que esta ilustración ha de servir, sin lugar a dudas, para salvar el alma de los lectores, tanto de aquellos que elijan voluntariamente aprovecharse de ella, como de aquellos que por su "poco entendimiento" (103) o por su porfía hayan optado por el camino de la perdición.

Luego, a medida que avanza el texto, es posible observar además una constante en la manera como se presenta el discurso ejemplar: siempre en boca de personajes que lo usan para manipular a sus interlocutores y obtener de ellos una cosa --su entrega al amor carnal-- que ha de redundar en perjuicio de la salvación de su alma. Esto, como se dijo en el capítulo 4, hace del Libro de buen amor un texto anti-ejemplar, ya que en él se pone en evidencia ejemplarmente la doblez inherente a todo discurso ejemplar.

Las tres obras aquí estudiadas son tres muestras de cómo las justificaciones explícitas que se dan a la existencia de un determinado discurso ejemplar poco tienen que ver, en general, con sus más profundas razones de ser. Aún en los textos que parecen más francamente escritos con el fin de asegurar el bienestar moral y material del receptor, pueden encontrarse además una serie de indicios que revelan la existencia de una especie de "segunda" intención: a la que hemos designado con el término de "ejemplaridad". Esta "ejemplaridad", que está encaminada a sembrar ciertas ideas en la mente del receptor, es la que da a cada discurso ejemplar su razón de ser y su propia coherencia.

El propósito del presente capítulo es comparar los resultados obtenidos de las tres lecturas anteriores, por medio de las cuales se puso de relieve la existencia de dicha ejemplaridad, y tratar de mostrar, con una visión de conjunto, la manera como un análisis de este tipo puede ayudar a acercarse un poco más a la comprensión de un discurso tan "familiar" y a la vez tan ajeno, como es el discurso ejemplar.

Una de las primeras cosas que saltan a la vista al comparar los Castigos e documentos del rey don Sancho, El conde Lucanor y el Libro de buen amor es la diferencia fundamental que existe entre los personajes que desempeñan en cada uno de ellos el papel de interlocutores. Esta diferencia es una de las claves principales para entender el concepto de ejemplaridad

que se maneja a lo largo de estos textos, y la importancia que tiene tal concepto en la construcción de sus respectivos discursos ejemplares.

En los Castigos e documentos del rey don Sancho, por ejemplo, el hijo al que van dirigidos los consejos ni siquiera se encuentra presente en el momento en que el padre narrador emite, por escrito, las palabras que le están destinadas. El diálogo se excluye así desde un principio y la posibilidad de decidir en cuanto a los temas y el material por utilizar queda por completo a cargo del rey narrador. No hay, como en el Conde Lucanor y en el Libro de buen amor, un receptor cuyas intervenciones influyan activamente en la elección de los temas tratados en los consejos, y éstos no funcionan, en ningún momento, como una "respuesta", en el sentido en que lo son las palabras de Patronio a Lucanor, de don Juan Manuel a don Jaime de Xérica, de don Amor y de doña Venus al arcipreste, y de Trotaconventos a doña Endrina, a doña Garoza y al mismo arcipreste.

El discurso de don Sancho se apega mucho más a la técnica monológica del sermón, dirigido por una sola voz, la voz de la autoridad, a un auditorio mudo y pasivo que se limita a recibir instrucciones.¹ Esta

¹ Si se toman en cuenta los datos históricos, este interlocutor ideal que es el futuro Fernando IV era apenas un niño pequeño cuando don Sancho escribió (u ordenó escribir) sus Castigos. Si bien, en cierto modo, esto podría explicar la naturaleza monológica del discurso del narrador, nada impedía en realidad la creación de un personaje que desempeñara en el texto el papel de príncipe interlocutor. Sobre todo dada la difusión que habían tenido en la corte las traducciones de colecciones de cuentos orientales.

situación no puede menos que subrayar la omnipotencia del narrador, y acrecentar la autoridad de su palabra ejemplar, por medio de la cual ha de conducir a sus súbditos desde "exilio" espiritual, hasta paraíso de las bienaventuranzas (así como antes los condujo, con su poder militar, al "paraíso" territorial de Tarifa, poniendo fin con ello a un exilio material de más de seiscientos años).

El contraste con el libro del Conde Lucanor, escrito "en manera de vn grand sennor que fablaua con vn su consejero" (Pról. 68-69), salta a la vista, ya que será precisamente este "grand sennor" el que decida, con sus preguntas, la orientación de las enseñanzas que se le han de impartir. El narrador, por su parte, no es en este caso un rey omnipotente que emite consejos a voluntad sin esperar a que se los pidan, sino un sabio que se pliega a las necesidades de su señor. Esta relación de servidumbre se vuelve particularmente evidente a partir de la Tercera parte de la obra, con las repetidas expresiones de cansancio de Patronio y el consecuente "afincamiento" de su señor, que insiste en seguir haciéndolo hablar.

Además, cuando en el Prólogo a la segunda parte del Conde Lucanor el autor mismo dirige a sus lectores un comentario en torno a ese otro "libro" que está por comenzar, uno de los detalles que sobresalen es su preocupación por explicar su elección en cuanto al estilo que va

utilizar,² en función de su deseo por complacer a un interlocutor en particular:

Et por que don Jayme, sennor de Xerica, que es vno de los omnes del mundo que yo mas amo et por ventura non amo a otro tanto commo a el, me dixo que querria que los mis libros fablassen mas oscuro, et me rogo que si algund libro feziesse, que non fuesse tan declarado. (17-21)

El resultado es un discurso oscuro que viene aparentemente a contraponerse a la claridad de la narrativa didáctica de corte tradicional característica de la primera parte. Sin embargo, vimos en el capítulo II, en términos ejemplares, esta oscuridad y aquella claridad son en realidad dos facetas de una misma idea que tiene que ver con la calidad moral del interlocutor. Por una parte, a pesar de la supuesta "claridad" del estilo utilizado para narrar los exemplos, a mayor inmoralidad, mayores son también las posibilidades de que los distintos receptores que aparecen en ellos terminen siendo víctimas de un proceso de manipulación basado en el uso de la ficción. Y también viceversa: los personajes más morales son aquellos que más probabilidades tienen de obtener un beneficio ejemplar de las fábulas que se les presentan. Por otro lado, la "oscuridad" que va en crecendo a partir de la Segunda parte, sólo será tal para los lectores que,

² "fablare en este libro en las cosas que yo entiendo que los omnes se pueden aprouechar para saluamiento de las almas et aprouechamiento de sus cuerpos et mantenimiento de sus onras et de sus estados ... Et por que estas cosas de que yo cuydo hablar non son en si muy sotiles, dire yo, con la merçed de Dios, lo que dixiere por palabras que los que fueran de tan buen entendimiento commo don Jayme, que las entiendan muy bien ..." (Pról. 2a.p. 26-29).

a diferencia de don Jaime de Xérica, carezcan del buen entendimiento necesario para comprender el contenido enigmático de las sentencias.

El hecho de que este "buen entendimiento" aparezca tan enfáticamente asociado con el amigo, y de que se le relacione además en muchos ejemplos con la alta calidad moral de los personajes, hace pensar que la obra está diseñada para ser comprendida de una manera especial por un grupo selecto de "buenos" lectores: aquellos que por su amistad con el autor eran capaces de reconocer, entre líneas, los problemas y las ideas políticas del autor. Pero esta relación entre la moral y el saber va todavía mucho más lejos, ya que, vista de cerca, resulta ser la base de una estrategia discursiva que permite al autor criticar y reprobar veladamente la situación caótica del reino y las actitudes de las figuras de poder con las que se había enemistado.

De este modo, en el Conde Lucanor, las consideraciones en torno al problema moral de la recepción constituyen un elemento clave en la definición del tipo de ejemplaridad que se maneja a lo largo del texto. Este problema moral está relacionado aquí con un "derecho a saber" que es el que legitima el "derecho al poder": ya que la capacidad de conservar y acrecentar este poder depende de las posibilidades de obtener un saber cuya adquisición está reservada a quienes cumplen con las reglas de la moral. Esto explica el que los narradores que aparecen en los relatos suelen funcionar como instrumentos reguladores de un sistema destinado a

probar, premiar y castigar las cualidades y los defectos morales de los personajes, especialmente de aquellos que, de una u otra forma, se relacionan con el ejercicio del poder.

Tanto en El conde Lucanor como en los Castigos e documentos del rey don Sancho la ejemplaridad es puesta al servicio de una lucha discursiva por el poder que se oblitera por medio de argumentos morales. Pero, a diferencia de lo que sucede en El conde Lucanor, donde la relación de orden moral entre el "derecho al saber" y el "derecho al poder" es la base a partir de la cual se construye el discurso ejemplar, en los Castigos, este asunto es sólo un tema más en el elenco de consejos del narrador. Las preocupaciones de don Sancho en cuanto a las posibilidades de que los buenos exempla y, en general, los buenos consejos, lleguen a oídos de malos oyentes, tienen que ver únicamente con los peligros que esto entraña para el emisor.³

Mio fijo, non quieras las buenas estorias e las fazannas de los omnes buenos que fueron dezirlas con tus palabras buenas ante malos omes e viles e rafezes, ca si ante ellos las dixeses perderies tu los tus buenos dichos e faries en ello tu danno e a ellos non ternie pro e tu mismo tomaries en ello enojo e pesar desque metieses mientes en que logar lo dizes depues que lo ouieses dicho. (202)

El caso del Libro de buen amor es todavía más complejo, ya que aquí, a diferencia de lo que sucede en los dos textos anteriores, los papeles de los narradores y receptores se invierten continuamente, dependiendo de

³ Este es el tema del Capítulo XLVI.

quién tiene la palabra en un determinado lugar de la obra y en un cierto punto del diálogo. Esto va en detrimento de una definición fija de autoridad, del tipo de la que se ve en los Castigos, y viene a minar también la posibilidad de referirlo todo a una ética tan clara como la que sirve de punto de apoyo tanto a la obra de don Sancho como a la de don Juan Manuel. La autoridad es aquí relativa y fluctuante, y se asocia, alternativamente con cada uno de los personajes que hablan, en un momento dado, tratando de imponer sus ideas y propósitos.

La influencia del receptor sobre la construcción del discurso ejemplar del personaje emisor llega, en el Libro de buen amor, a su máxima expresión. Esto se debe a que las palabras de los distintos emisores están destinadas, en todos los casos, a servir como medio para modificar las ideas y la actuación de sus respectivos interlocutores. Puede decirse además que esto que sucede en el interior de la obra, entre los personajes que usan los exempla para imponer sus opiniones, es exactamente lo mismo que sucede hacia el exterior, entre el arcipreste narrador y el público al que cuenta sus aventuras tratando de hacerlas pasar por un discurso ejemplar. Por lo que también el lector, al igual que los personajes interlocutores, es expuesto a sufrir los efectos de las palabras engañosas de que está hecho el discurso del arcipreste.

La reiterada manipulación de que es objeto el saber por parte de los distintos personajes narradores termina poniendo en evidencia el carácter

arbitrario y autoritario inherente a todo discurso con el que se intenta modificar la manera de vivir y de actuar de un interlocutor. Esta es la clave para entender el concepto de ejemplaridad que se maneja en el Libro de buen amor, una ejemplaridad que se construye a fuerza de desenmascarar una y otra vez los mecanismos y estrategias inherentes a todo discurso que utiliza el pretexto de "educar" al receptor, por medio de "razones" y "fablares fermosos", para imponerle un determinado conjunto de ideas.

Es por eso que se puede hablar aquí de una ejemplaridad "autoconsciente"⁴ y "autocrítica" en el más alto grado, que pone en guardia al lector en contra de los peligros que encierra toda transmisión del saber, en la medida en que ésta es siempre el resultado de una intención y está encaminada a lograr los objetivos de su emisor. En esto consiste ese "saber non feo" que yace en el "feo libro" que los lectores tienen ante sí, y tal es quizás la explicación a su paradójico didactismo.

Este efecto preventivo, que es el que da su muy particular carácter "anti-ejemplar" al Libro de buen amor, se logra en gran parte merced a la proliferación de narradores, dignos todos de la mayor desconfianza: desde

⁴ Como se explica en la Introducción a este trabajo, el concepto de "autoconciencia," referido al discurso ejemplar, sirve para aludir a los indicios que nos permiten entrever las ideas que se manejan en un texto determinado a propósito de las funciones que desempeña o debe desempeñar el saber ejemplar, ya sea en su propia obra, en particular, o bien en el discurso ejemplar en general.

el arcipreste mismo hasta la propia doña Garoça, de cuyas intenciones nunca podemos estar del todo seguros, pasando por don Amor, doña Venus, don Carnal (cuya confesión puede ser imaginada como una narración, que viene a añadirse a la lista de relatos manipulados), doña Endrina y, por su supuesto, la vieja Trotaconventos. Los únicos personajes que pueden auténticamente servir de "modelos" morales en el Libro de buen amor son aquellos que se niegan a seguir escuchando cuando todavía están a tiempo de evitar caer en las redes "lingüísticas" que otros les tienden, como la primera dueña que Trotaconventos trata de seducir o como la mora del final que se rehusa a escucharla enfáticamente.

En este texto los interlocutores funcionan además como intérpretes dialogantes, y rara vez aceptan, sin cuestionar, malentender y modificar a su conveniencia, los consejos que reciben, por lo que las posibilidades de controlar la influencia que tendrá el discurso ejemplar en el receptor también terminan, a fin de cuentas, poniéndose en duda. De ahí el que sea posible leer la disputa entre griegos y romanos,⁵ colocada al principio del texto, como un episodio emblemático en el que se condensan y se ilustran los problemas relacionados con la transmisión y la recepción del discurso ejemplar que luego se recrean una y otra vez en la obra que está por comenzar.

⁵ Analizada en el Capítulo 3.

Si la distancia que hay entre el rey don Sancho y Patronio es ya bastante grande, ésta es poca comparada con las diferencias que los separan a ambos del arcipreste, y del resto de los emisores de discurso ejemplar que aparecen en su libro. El rey narrador imparte sus castigos respaldado por una posición de poder que acaba de ser confirmada materialmente con la toma de Tarifa, la cual, como vimos en el capítulo 1, le da además un halo --muy bien aprovechado--, de "redentor", que viene a reforzar la autoridad de sus enseñanzas. Por otra parte, aun cuando Patronio no está en una posición de poder absoluto como la de don Sancho, la autoridad de sus palabras está totalmente respaldada por el lugar que ocupa al lado del conde, y por la deferencia y avidez con que éste lo escucha y pone en práctica sus enseñanzas, que siempre traen muy buenos resultados. Al grado de que el conde, a pesar de las repetidas expresiones de cansancio de su consejero, se niega repetidas veces a dejarlo callar. Tal autoridad viene a ser reforzada además desde un principio por las apariciones textuales de don Juan Manuel,⁶ figura histórica que, al igual que don Sancho, posee un poder real en el mundo de los hombres: él es quien dice haberse asegurado de que las historias fueran útiles antes de hacerlas poner por escrito.

⁶ Directas en los prólogos, y al principio de la segunda parte, en donde se reconoce a sí mismo como autor, e indirectas al final de cada ejemplo, donde se alude indirectamente a su decisión de hacerlo poner por escrito después de haber probado que era bueno.

Ni el arcipreste ni Trotaconventos, ni siquiera don Amor y doña Venus, hablan desde una postura de verdadera autoridad, como la de don Sancho y la de Patronio, ni están respaldados por la imagen de un autor que posea algún tipo de poder fuera del texto. Y, para empeorar las cosas, aun cuando tienen discípulos que los escuchan y están dispuestos a seguir sus consejos, los resultados obtenidos por estos discípulos, cuando intentan usar dichos consejos como guías de conducta, suelen ser negativos y terminan, de una forma u otra, ocasionando más perjuicios que soluciones. A estos resultados negativos vienen a añadirse las muertes de las dueñas seducidas: la "fermosa fijadalgo" (943-944),⁷ y doña Garoça (1506-1507) y los fracasos amorosos del mismo arcipreste que insiste, sin embargo, en seguir prestando oídos a sus "maestros" (don Amor, doña Venus y Trotaconventos) y poniendo en práctica sus enseñanzas.

Otra comparación que resulta interesante establecer entre las tres obras es la que tiene que ver con el lugar que se le da a la actualidad en la presentación de los distintos exempla. En los Castigos e documentos hay una certeza, por parte don Sancho, con respecto al valor de su saber, que no parece necesitar el soporte de una prueba en el presente. Según él, sólo hay que "parar mientes" para convencerse de la verdad de lo dicho. El

⁷ Este episodio sólo aparece en el manuscrito de Salamanca, por lo que podría pensarse que fue agregado en fecha posterior, a modo de prefiguración de la muerte de Garoça, justo después de aceptar las "fablas" del arcipreste.

proceso es más deductivo que inductivo y el énfasis está puesto en la autoridad que poseen en sí los consejos, proverbios y exempla presentados, que les viene muy a menudo su carácter libresco. Es evidente la confianza del narrador en el hecho de que éstos valen por sí solos, por lo que una breve mención, hecha a manera de recordatorio, puede producir en la mente del interlocutor el efecto deseado.

Dado que toda la fuerza de la argumentación en que se apoya este texto está orientada hacia el pasado, la presentación de pruebas en que las enseñanzas se aplican al momento presente resulta secundaria. Y no es que el presente carezca de importancia, sino que su importancia le viene de su calidad de eslabón en una cadena que abarca toda la Historia de la humanidad, empezando por la expulsión del Paraíso de que fueron objeto los primeros padres a causa su pecado (que fue nada menos que esa desobediencia, tan convenientemente desaconsejada por don Sancho).

La idea de "castigar" tiene mucho que ver aquí con la idea de "mandar". De ahí el que una de las principales preocupaciones del rey narrador sea la de mostrar las desgracias que les sucedieron a todos aquellos hombres ilustres de triste memoria que optaron por la rebeldía y los éxitos que consiguieron los que prestaron oído a los buenos consejos. Finalmente, poniéndose como último integrante de este segundo grupo, don Sancho se presenta a sí mismo como una figura ejemplar, digna de un

lugar meritorio en la Historia y con el derecho a emitir castigos para otros.⁸

Mientras que en los Castigos se alude a lo que dicen los sabios cuyas obras han sido leídas por el narrador, que es la figura que ostenta el poder, en el libro del Conde Lucanor es un sabio en persona el que imparte las enseñanzas, sin apoyarse en la mención de otras fuentes escritas. Las introducciones a sus exemplos son bastante breves, y van directamente al relato de la acción, haciéndola pasar como algo que realmente hubiera ocurrido. La autoridad de los hechos narrados no emana de su relación con el pasado, sino de su capacidad para servir de herramientas aplicables al momento presente.⁹ Cada ejemplo surge a raíz de una inquietud o de un problema concreto que ocupa la mente de su Lucanor en un momento preciso. La aplicación exitosa del consejo que se encierra en lo narrado no se hace esperar, aun cuando de esta aplicación el lector recibe únicamente una confirmación carente de descripciones y limitada a una o dos frases. A modo de colofón, aparece entonces la explicación, que se repite también con muy pocas variaciones al final de todos los exemplos, acerca de cómo fue que éstos llegaron a formar parte

⁸ Esto es particularmente evidente en el último capítulo de la obra.

⁹ Observaciones muy semejantes a ésta aparecen con frecuencia a manera de preámbulo de los distintos relatos: "por que vos fagades en esto lo que me semeja que es vuestra pro, plazer me ya mucho que sopiesedes lo que contesçio a vn omne con otro quel conbido a comer" (Ex. XVII, 15-18).

del texto escrito que el lector tiene ante sí: merced al gesto aprobatorio y selectivo de don Johan, que les añade siempre, a modo de moraleja, unos versos cuya autoría se adjudica. Curiosamente, el contenido de esta moraleja no siempre coincide con la interpretación que hace Patronio del ejemplo en cuestión.

Si, como aquí se ha propuesto, el discurso ejemplar funciona en El conde Lucanor como una estrategia encubierta de ataque a las figuras que ocupaban el poder en tiempo de don Juan Manuel, la confirmación inmediata de la utilidad práctica de los ejemplos traía además un beneficio indirecto: que era el de servir como pretexto justificativo para explicar la presencia de ciertos temas que bien podían dar lugar a suspicacias, sobre todo entre aquellos lectores contemporáneos del autor que se sintieran aludidos de alguna forma. Para estos fines, bastaba con una breve mención a la utilidad recién probada de la enseñanza, y no era necesario ahondar en el asunto, ya que lo importante, es decir, la crítica al poder, ya estaba contenida en el ejemplo.¹⁰

El caso del Libro de buen amor es todavía más complejo, porque en él se combinan dos cosas distintas: el recurso ocasional a la mención de fuentes autorizadas que respaldan lo dicho, y una continua y detallada demostración de los efectos que tiene la aplicación de los consejos

¹⁰ El apoyo en la actualidad viene a aunarse a esa estrategia global encubridora que es el uso de material tradicional de carácter ejemplar, como herramienta de crítica, que estudiamos en el capítulo 2.

ejemplares recibidos al momento presente. La diferencia radical con respecto al texto de los Castigos es que aquí las autoridades librescas son usadas para descargar sobre ellas el peso de la responsabilidad por el contenido cuestionable de ciertos pasajes e ideas y para justificar ciertas conductas inmorales. Tal es el caso, mencionado en el capítulo 3, de la famosa cita a Aristóteles: "el mundo por dos cosas trabaja..." (71); o el otro, también muy conocido, de la observación del narrador al final del episodio de doña Endrina: "si villanía he dicho aya de vós perdón,/ que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón" (891cd).

Por otra parte, mientras que en el libro del Conde Lucanor el comentario en torno a la utilidad práctica del exemplo recién contado se reducía a una breve alusión, en el Libro de buen amor la demostración de lo que sucede cuando se aplican a la vida las enseñanzas ejemplares viene a ocupar una parte importante del texto. Después de escuchar los consejos que les dan sus "maestros", el arcipreste y el resto de los interlocutores que aparecen en la obra intentan, de una u otra forma, ponerlos en práctica.¹¹ Pero el problema es que las enseñanzas que imparten los personajes emisores no poseen, en este Libro esa infalibilidad característica de los castigos del rey narrador y de los enxiemplos de Patronio: muy al contrario, sus efectos de "ejemplares" suelen ser bastante desastrosos.

¹¹ Las pocas dueñas que se niegan a oír las palabras de Trotaconventos no pueden ser consideradas como verdaderas "interlocutoras."

Los dos síntomas más importantes de la pérdida de autoridad de los emisores de discurso ejemplar que aparecen en el Libro de buen amor son: en primer lugar, la continua posibilidad que tienen sus interlocutores de intervenir activamente en los diálogos no sólo para pedir consejo, como en el caso de Lucanor, sino también, y sobre todo, para poner en duda la validez de las enseñanzas recibidas Y, en segundo lugar, la inferioridad de status tanto de los emisores como de los receptores, en comparación con la situación privilegiada de don Sancho, de su hijo el príncipe y del conde Lucanor. El caso de Patronio es un poco distinto, porque no es presentado explícitamente como miembro de la aristocracia. Pero, aunque nada se dice con respecto a su grado de nobleza de sangre, su sabiduría (altamente valorada en este texto) lo sitúa incluso por encima del mismo conde. En cambio, en el Libro de buen amor, incluso las figuras que en otro contexto habrían debido inspirar respeto, como doña Venus y don Amor, aparecen humanizadas y presentadas en un tono alegórico-paródico que les resta bastante autoridad.

A la importancia que se le da al pasado en los Castigos e documentos, viene a sumarse además el lugar privilegiado que ocupan las imágenes y el tema de la escritura a lo largo de la obra. Ambos, pasado y escritura, se relacionan de distintos modos con el concepto de ejemplaridad característico de los Castigos: una ejemplaridad de tono "mesiánico" que se apoya ante todo en fuentes letradas, la más importante de las cuales es la

Biblia misma, glosada abundantemente en distintos capítulos del texto. La presentación de la escritura como vehículo de transmisión de todas las cosas dignas de recordar la convierte en otro elemento reivindicador. Merced a sus quehaceres de escritor, don Sancho mismo puede situarse como un eslabón más en la cadena de escritores que se remonta hasta los tiempos bíblicos, y puede también dar a su texto el calibre de instrumento de salvación, lo cual contribuye a reforzar su imagen mesiánica.

A diferencia del discurso de los Castigos, en donde la actividad del narrador se presenta en todo momento como un acto de escritura, en el Conde Lucanor las cosas se complican. Por un lado, tenemos las intervenciones del autor hechas en primera persona en los prólogos¹² y, en tercera persona, al final de cada uno de los exemplos de la primera parte, todas del tipo de la siguiente: "Et veyendo don Iohan que este era buen exiemplo, fizolo escriuir en este libro, e fezo estos viessos ... " (XXXII.130-133). Por otro lado, toda esta escritura que se reconoce abiertamente como tal, se explica también como la transcripción de una voz: la voz de un sabio cuyos exemplos —en el caso de la primera parte—, han ido pasando por el crisol de la experiencia. El encargado de probarlos es, en todos los casos, ese mismo interlocutor modelo que los escucha: un

¹² El general, el dedicado a este libro en concreto, y el que aparece al principio de su segunda parte.

aristócrata bienintencionado de cuya integridad moral no se deja transparentar la menor duda.

A partir de la segunda y hasta la quinta parte de El conde Lucanor, los ejemplos son reemplazados por sentencias (2a, 3a, y 4a) y, por último, por un discurso teológico (5a), y las intervenciones del conde se reducen un mínimo: una en la 3a parte y una en la 4a., sólo para manifestar su inagotable deseo de saber y de seguir escuchando los consejos de Patronio:

et por que se que de ninguno non lo puedo mejor saber que de vos, creed que, en quanto viua, nunca dexare de uos affincar que me amostredes lo mas que yo pudiere aprender de lo que vos sabedes. (3a. parte, 21-24)

Es como si una vez probada la efectividad de los consejos de Patronio (en cada uno de los ejemplos de la primera parte), cesara también la necesidad de explicaciones extensas (los relatos) y de pruebas que confirmen su utilidad, y bastara con acumular, en la mayor medida posible, esas breves cápsulas de sabiduría que son las sentencias.

Lo interesante de estas sentencias es que, aun cuando don Juan Manuel insiste en adjudicárselas a Patronio, él mismo –al principio de la 2a. parte–, se reconoce muy explícitamente como su autor, haciendo a un lado el papel de transcriptor que se limita a asumir a lo largo de la primera parte. Curiosamente, a partir de este momento, esa, que hasta entonces había sido presentada como la "voz" del sabio, transcrita por don Juan Manuel, se convierte también al nivel de la ficción en un texto escrito.

El mismo Patronio identifica "su obra" como "libro" y se refiere a su vez a sí mismo como autor: "Et assi, con los enxienplos et con los prouerbios, he vos puesto en este libro dozientos ..." observa dirigiéndose al conde (4a. parte, 14-16).

De modo que no resulta exagerado pensar en Patronio (y por extensión en el resto de los buenos privados que aparecen en los exemplos) como en una serie de alter egos totalmente intencionales del autor de este libro que ambos, Patronio y don Juan Manuel, parecen componer y concluir al unísono: "E pues assi es, en esto fago fin a este libro", observa el consejero, al final de la obra, a lo que inmediatamente se añade: "E acabolo don Iohan en Salmeron, lunes, XII dias de junio, era de mil et CCC et LXX et tres annos" (5a. parte, 685-687). Todo lo cual no viene sino reforzar lo dicho en el capítulo 2 de este trabajo: más que un proceso de legitimación de alguien que ya se encuentra en una situación de poder (como don Sancho) lo que tenemos en el Conde Lucanor es una "ejemplaridad" dedicada a condenar, en el plano de la ficción, los defectos morales de los poderosos, y que, por lo mismo, funciona también como una herramienta de lucha por el poder.

Como en los otros aspectos aquí estudiados, la relación entre las imágenes de la voz y las imágenes de la escritura llega a su máxima complejidad en el Libro de buen amor. Al igual que en los Castigos e documentos, el narrador se presenta aquí como autor del texto escrito. Pero

con su propia actuación, a la cabeza del elenco de personajes que aparecen en su relato, este narrador-protagonista poco fiable viene a poner en evidencia el carácter manipulativo del discurso ejemplar.

En Castigos, por ejemplo, cuando don Sancho emprende la tarea de explicar el porqué de su discurso, lo único que reconoce abiertamente es su intención de cumplir con sus deberes cristianos de buen padre, y su deseo de evitar que sus consejos caigan en manos de quienes pueden hacer mal uso de ellos. Lo cual redundará indirectamente en beneficio de su imagen de líder mesiánico en torno a la que se construye toda la obra.

En el Prólogo a la primera parte del libro de El conde Lucanor, las observaciones de don Juan Manuel en cuanto a su intención tienen que ver sobre todo con el deseo de que su discurso ejemplar sirva para instruir incluso a quienes no deseen ser instruidos. A partir de la segunda parte, con la excusa de querer complacer a su amigo don Jaime de Xérica, utiliza en cambio un estilo oscuro y "sotil", sabiendo que éste sólo podrá ser comprendido por unos cuantos lectores.

Ambos textos presentan por lo tanto un cierto grado de autoconciencia en cuanto a la conveniencia del discurso ejemplar, como medio para implantar determinadas ideas en la mente de sus receptores. En El conde Lucanor, Patronio llega incluso a sugerir el recurso a la actuación, como estrategia para asegurar la buena recepción del material ejemplar. Pero sólo en el Libro de buen amor ésta autoconciencia se vuelve

autocrítica. Al igual que don Sancho y que don Juan Manuel, el arcipreste expresa sus intenciones de edificar moralmente a sus receptores y manifiesta además sus preocupaciones ante la perspectiva de que se le malentienda y de que su texto puede llegar a ser mal usado. Sólo que no hay que ir muy lejos en la lectura de la obra para darse cuenta de que en este texto algo ha cambiado: y es que, desde el momento en que aparece por primera vez en el Libro de buen amor, la voz del arcipreste provoca un sentimiento de desconfianza que ni don Sancho ni Patronio suscitaban. Como cuesta creer en la sinceridad de su palabras, el lector inmediatamente se pregunta cuáles serán en el fondo sus verdaderas intenciones. Esto es algo que difícilmente sucede con las palabras de don Sancho, de don Juan Manuel y de Patronio, pues su imagen respetable hace que sus intenciones manifiestas resulten más verosímiles y aceptables. También ellos usan el saber ejemplar con fines ocultos, pero sólo en el Libro de buen amor la existencia de estos "fines ocultos", inherentes al saber ejemplar, se convierte en objeto de reflexión y de crítica.

El arcipreste ya no es una figura de autoridad cuya su sola presencia inspire credibilidad y respeto. Ya no escribe desde una posición de poder (como don Sancho y don Juan Manuel). Y, por si fuera poco, su lugar en el mundo no sólo no es un castillo, sino que ni siquiera es un punto estable en el espacio. Su existencia nómada, que lo sitúa más allá de

los centros de poder, despierta al mismo tiempo sentimientos ambiguos de deseo y de rechazo.

Educado en la sociedad letrada y orgulloso de su capacidad para mostrar por escrito su maestría en el arte de trovar, el narrador-protagonista del Libro de buen amor es, paradójicamente, una muestra viviente de las actitudes y comportamientos que dicha sociedad rechaza e intenta controlar.¹³ A esto viene a añadirse el hecho de que él mismo reconoce la posibilidad de que se le malentienda, y de que su obra termine convirtiéndose en un instrumento del mal. En diversas ocasiones se revela además como un sujeto que reelabora a su conveniencia las cosas que sabe, para justificar la "pertinencia" de su búsqueda de placeres carnales. Y otro tanto hacen el resto de los personajes de la obra que poseen algún tipo de saber: especialmente don Amor, doña Venus y, sobre todo, Trotaconventos.

En este sentido, puede decirse que el arcipreste es a la vez un "héroe" y un "infractor". Pues, como explica Zumthor, los personajes "nómadas" y la idealización del "nomadismo", tan frecuentes en los textos medievales, son el producto de un movimiento de resistencia a la

¹³ Como explica Zumthor: "El rechazo despectivo opuesto por los 'novelistas' de la primera generación, como Chrétien de Troyes, al arte de los 'recitadores' se encuentra en el mismo plano que las órdenes municipales en contra del vagabundeo, el rechazo de su nomadismo radical, que forma el lenguaje y realiza la imaginación poética. Contra el nomadismo social se constituyó, en lugares próximos y concretos, la primera feudalidad; luego, más abstractamente, y como de camino hacia lo universal, principados y reinos" (La letra y la voz 113).

mentalidad y a las costumbres letradas. Este movimiento surge en las sociedades predominantemente orales ante la difusión cada vez más generalizada de la escritura, en la que se apoyan todos los discursos relacionados con el poder: jurídico, político, religioso y profético.¹⁴ A esta idealización del "nomadismo" suele oponerse un movimiento de rechazo de todo aquello que implica cambios y novedades, que es a su vez el producto de un deseo de seguridad y de estabilidad, y de un temor al exilio permanente. Este deseo de seguridad, observa Zumthor, da lugar a una curiosidad e inclusive una pasión por la escritura.

De ahí las tendencias irreconciliables en la mente medieval a idealizar y a desconfiar, al mismo tiempo, de quienes por su profesión, por su raza o por su condición social, se dedican a moverse de un lugar a otro y a pasar la mayor parte del tiempo fuera de las ciudades. En esta categoría de "nómadas" admirados y temidos se encuentran los predicadores, los escolares errantes, y los juglares,¹⁵ con quienes, de una

¹⁴ "La escritura, sus pompas y sus obras, intentan afianzar cada vez más firmemente en la estabilidad una sociedad que, arrastrada por una imparable deriva vocal, escurre el bulto como si huyera" (La letra y la voz 108). De acuerdo con Zumthor, este "nomadismo," es el producto de "las tensiones que crea la persistencia de las comunidades vocales en un medio en el que una hegemonía de la escritura tiende a instalarse a largo plazo," y se manifiesta en la sociedad medieval de dos modos distintos: uno externo, que es la atracción por los espacios abiertos "por conquistar," fuera de las ciudades (relacionadas con el predominio de la escritura), y otro interno, impulsado por el temor al encierro (La letra y la voz 111).

¹⁵ Mientras que los textos escritos (la mayor parte en latín), se producían en espacios cerrados y controlados tales como los monasterios

u otra forma, se relaciona el el narrador protagonista del Libro de buen amor.

Un personaje como el arcipreste, que se mueve sin cesar de un lugar a otro y que se muestra incapaz de mantener relaciones estables, no puede menos que suscitar en sus lectores y oidores un sentimiento ~~ambiguo~~ de simpatía y desconfianza. Esto lo separa radicalmente de alguien como don Sancho que se precia de la reconquista de una ciudad (índice de su capacidad para restaurar el orden "anterior al exilio" ocasionado por el pecado), y que se preocupa por dejar escrita con letras de oro su imagen en la Historia, o como don Juan Manuel y Patronio, su narrador, cuyos esfuerzos están orientados hacia la conservación de un status quo tanto material como espiritual.

La representación de los intercambios vocales en el marco de los cuales los personajes emisores que aparecen en el Libro de buen amor recurren a los enxienplos para usarlos como estrategias de convencimiento, pone todavía más evidencia el carácter manipulativo inherente a toda transmisión de saber ejemplar. El resultado es una ejemplaridad que apunta hacia la develación de los peligros que encierra invariablemente el contacto con el saber ejemplar, ya que el receptor nunca puede tener una seguridad absoluta en cuanto a las intenciones del emisor.

y las ciudades, hasta ya muy entrada la Edad Media, señala Zumthor, "la palabra poética en lenguas maternas se formaba únicamente en los labios de los nómadas" (La letra y la voz 113).

Irónicamente, al alcanzar este alto grado de autoconciencia, el discurso ejemplar termina volviéndose contra sí mismo, y contra las estrategias textuales que le son propias. Esto explica quizás el deterioro de la calidad moral de los personajes que funcionan como emisores en el texto, especialmente del narrador, que ya no es ni un rey, ni un consejero de un conde, sino un arcipreste cínico y mujeriego bastante poco digno de confianza. La vieja Trotaconventos es el caso más evidente de este proceso de degradación que sufren los emisores de saber ejemplar en el Libro de buen amor, de ahí quizás el hecho de que hacia el final del libro termina siendo identificada figurativamente con el mismo diablo: un diablo trotero que se dedica a correr por el mundo en busca de víctimas.¹⁶

De ahí la dificultad y las dudas con que se ven enfrentados no sólo los personajes que desempeñan el papel de receptores en el relato, sino también los lectores del texto, cuando son puestos ante la alternativa de aceptar o rechazar los consejos del arcipreste. Es probable que la elección de este tipo de personajes "nómadas", a despecho de otros que podían suscitar más respeto, haya tenido como fin el evitar precisamente un sentimiento de respeto. Para propósitos de crítica, lo que se necesitaba era encontrar emisores moralmente inaceptables, cuyos discursos carecieran del

¹⁶ Esta imagen diabólica aplicada por Garoça a la vieja alcahueta termina afectando también los otros "troteros" que aparecen en el texto: don Amor, doña Venus y el propio arcipreste, que también corren incesantemente detrás de sus presas.

tono de autoridad propio de las palabras de los poderosos. Esto facilitaba su presentación como estrategias de la manipulación verbal.

El discurso ejemplar se desarrolló en el marco de la predicación religiosa, la cual a su vez respondía a una instancia de control por parte de la Iglesia. Entre 1170 y 1250, como explica Zumthor, la elocuencia pastoral fue sistematizada, en términos de retórica, en las jóvenes universidades donde se constituyeron las Artes praedicandi. A partir de entonces la popularidad de los exempla dio lugar a la proliferación de colecciones destinadas originalmente al uso de los predicadores (La letra y la voz 93). Luego, con el tiempo, el uso de los exempla se extendió a otros dominios de la escritura, relacionados también con el ejercicio del poder: los Castigos e documentos del rey don Sancho y el libro del Conde Lucanor son buena muestra de ello.¹⁷ Esto explica por qué una presentación paródica de ese discurso ejemplar (que estaba al servicio de las instituciones de poder) podía resultar a la vez atrayente y amenazante: atrayente en la medida en que presentaba una postura crítica hacia una estrategia discursiva de control social y amenazante por el hecho de que al hacerlo convertía al lector en una especie de "infractor".

La necesidad de revelar los mecanismos propios del discurso ejemplar es quizás la que explica también el uso de tantas imágenes

¹⁷ Para una excelente explicación de lo que fue el uso del exemplum para fines políticos más allá del discurso homilético ver Scanlon (81-134).

relacionadas con el intercambio vocal. Este discurso, tan relacionado con el ejercicio del poder, llegaba a la mayor parte de la población en forma oral, presentado con las palabras más atractivas de que podían echar mano sus transmisores letrados, educados en el arte de la retórica. Por eso, no resulta extraño que el arcipreste describa su relato, al que presenta como un discurso ejemplar, en términos de un "hablar fermoso":

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

Don Juan Manuel también hace pasar la primera parte de su texto como una transcripción de las voces de Patronio y del conde. Además, los privados que aparecen en sus exemplos imponen su saber por medio de actuaciones en las que la voz desempeña un papel esencial. Sin embargo, la presencia de estas voces "educadoras" en El conde Lucanor sirve siempre para reforzar y no para disminuir la autoridad de lo dicho. En cambio, en el Libro de buen amor, la representación de la voz se convierte prácticamente en lo contrario: en una estrategia textual para desenmascarar los mecanismos inherentes a ese "hablar fermoso" que es el discurso ejemplar: atrayente en la superficie, pero que, dada su calidad de instrumento de manipulación, puede también tener un muy "feo meollo". La doble naturaleza de este discurso —que se "autoriza" y se "embellece" con el apoyo del saber tradicional, pero que es en realidad una creación de la cultura letrada, al servicio del poder (religioso, jurídico y político)— es

la que lo convierte al mismo tiempo en un objeto de atracción y obediencia, de repulsión y rebeldía.

La existencia misma de este "hablar hermoso" trae consigo una serie de problemas que constituyen una cadena sin fin, ya que para poder servirse del discurso ejemplar primero es necesario aprenderlo, desempeñando el papel de discípulo receptor y sujetándose por lo tanto a los mecanismos manipuladores que le son inherentes. Este es uno de los asuntos más recreados a lo largo del Libro de buen amor en donde muchos de los personajes desempeñan alternativamente los papeles de emisores y receptores de este tipo de discurso.

No hay escapatoria, ya que si por una parte los receptores están expuestos aun sin saberlo, a un proceso de manipulación, por la otra, los emisores, una vez terminadas sus "fablas", tienen muy poco control sobre la manera como éstas serán reproducidas y utilizadas. En tanto que "instrumento", este saber ejemplar está entonces al servicio de todo aquél que se anime a "tocarlo", y no hay modo de garantizar las cualidades morales del uso que se le dé. No basta con tratar de evitar, como aconseja don Sancho, que los buenos castigos lleguen a oídos de personas viles, ni con encaminar al lector a la versión revisada de la propia obra, como hace don Juan Manuel,¹⁸ puesto que incluso los lectores morales harán uso del

¹⁸ Esta indicación aparece en el llamado Prólogo general: "Et por que don Iohan vio et sabe que en los libros contese muchos yerros en los trasladar ... ruega a los que leyeren qual quier libro que fuere trasladado

material aprendido según les convenga... cuanti más los malos lectores que, como los emisores de discurso ejemplar que aparecen en el Libro de buen amor, reformularán el saber que reciban y lo utilizarán con todo descaro para manipular a sus receptores.¹⁹

Tanto don Sancho como don Juan Manuel aceptan la posibilidad de que sus consejos lleguen a ser malentendidos, pero ambos la explican como un accidente evitable y la limitan a los "malos" lectores ("malos" en un sentido más ético que lingüístico). En sus exemplos, Don Juan Manuel llega incluso a interpretar la incomprensión como un síntoma de vileza moral, y a utilizar la oscuridad estilística como recurso para limitar la comprensión de sus sentencias sólo a sus "mejores" lectores (cuyo modelo es don Jaime de Xérica). Pero el Libro de buen amor lleva el problema aún más lejos, poniendo en entredicho las posibilidades de una "buena lectura", a fuerza de mostrar cómo detrás de cada "fabla fermosa" —que es a su vez el producto de una interpretación—, hay siempre una intención oculta que por fuerza la vuelve "mintrosa".

del que el conpuso, o de los libros que el fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a el, fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra" (10-20).

¹⁹ No resulta extraño el que, en un texto dedicado a revelar los peligros que encierra el saber ejemplar, sea precisamente este segundo tipo, el de los malos interlocutores-emisores, el que toma preeminencia, y el que inclusive los interlocutores aparentemente bienintencionados (como doña Endrina, la "niña de pocos días" y doña Garoça) terminen cayendo en las redes de su "fablar fermoso."

Como explica Battaglia, el discurso ejemplar sólo es posible en el marco de una concepción "idealista" —y por lo tanto inmutable— de lo real, que considera la existencia terrena como "una via o tramite per conseguire una più alta esfera espiritual, di cui rappresentava l'opaco riflesso" (21-22). Desde esta perspectiva, el valor de los exempla radica en su calidad de "pruebas" concretas de un conjunto limitado de leyes inmutables.

Lo que cambia, de un discurso ejemplar a otro, no es entonces el reconocimiento de la existencia omnipresente de esta esfera espiritual —que es la que hace posible hablar de una cierta "ejemplaridad"—, sino el modo como se le usa para apoyar un determinado conjunto de ideas.

Como vimos en el capítulo 1, esta esfera espiritual es la que permite a don Sancho dar a su discurso una dimensión "mesiánica" que lo reivindica como dueño legítimo del poder terrenal. Esto se logra estableciendo una correspondencia entre el evento histórico de la toma de Tárfifa, y la expulsión mítica del Paraíso con la que se supone que dio comienzo el exilio espiritual de los hombres. Al insistir en su calidad de "vasallo" de ese Dios cristiano que es para él único y omnipotente, el rey narrador puede además justificar su ejercicio del poder terrenal, explicándolo como producto de una intención divina e inapelable.

Una de las facetas de este ejercicio del poder terrenal es el deber de emitir castigos ejemplares, de los cuales depende no sólo la salvación de su hijo (y por extensión también de sus súbditos) sino también la suya

propia. Pues, como él mismo explica, una de las obligaciones de un buen padre (y sobre todo de un padre-monarca) es la de señalar a sus hijos y súbditos el buen camino. Vistos de este modo, como una manera de cumplir con una tarea impuesta desde lo alto, los quehaceres textuales de don Sancho no pueden sino contribuir a enaltecerlo aún más ante los ojos de sus lectores.

A lo largo de los Castigos pueden verse varias muestras de la intervención divina en los asuntos humanos, por ejemplo, en el relato sobre lo que le ocurrió a don Juan Corualan por haber pecado con la monja Marziella, en el de la monja y el crucifijo y en otros exemplos en que de manera más breve se explica cómo es que Dios condena y premia a los hombres según lo merecen. Sin embargo, las intervenciones divinas descritas por el rey narrador no sólo recrean la idea de un proceso de enseñanza y aprendizaje (que según don Sancho es una tarea que Dios a delegado en sus representantes terrenales), sino que apuntan además enfáticamente hacia la demostración de los alcances del poder de Dios. Este poder divino, a imagen y semejanza del cual está hecho el de los gobernantes de la tierra, no sólo sirve para legitimar el ejercicio del poder terrenal de don Sancho, sino que lo convierte además en un "deber sagrado".

Mientras que don Sancho utiliza ante todo la esfera espiritual para legitimar y sacralizar su postura en el poder, don Juan Manuel en cambio

se sirve de ella para dignificar su tarea de consejero y autor de un texto exemplar. Al igual que don Sancho, el autor del Conde Lucanor insiste una y otra vez en el carácter salvador de los consejos que pone en la voz y en la pluma de Patronio. Pero, en su caso, a estas promesas de salvación que habrán de hacerse realidad para quienes sigan sus consejos, viene a sumarse además un repetido interés por demostrar, cómo es que en esa dimensión espiritual se resuelven con una justicia absoluta todos los conflictos humanos: ya que el saber de Dios, a diferencia del saber de los hombres, es total e ilimitado.

El exemplo XL "de las razones por que perdió el alma vn siniscal de Carcassona", es uno de los relatos que mejor ilustran este afán de probar cómo es que Dios puede conocer y castigar incluso aquellos hechos de que los hombres no llegan a enterarse: los frailes predicadores creen que su benefactor el Senescal se ha ganado el cielo gracias a su generosidad, pero un día una endemoniada se encarga de desengañarlos al respecto, explicándoles que éste en realidad se ha ido al infierno porque, a pesar de que les dejó todos sus bienes, no lo hizo con buena intención. Pues poniendo su muerte como condición se aseguró astutamente de que sus propiedades sólo pasaran a manos de la Iglesia cuando él ya no pudiera disfrutarlas, con la esperanza de que esta donación póstuma, que en nada lo perjudicaría ya, acrecentara su fama en el mundo. El truco pasa

desapercibido incluso para los frailes versados en teología, pero no para Dios, que se encarga de darle su merecido.

Patronio lo cuenta en la primera parte para explicar al conde "comme se deue fazer lo que omne faze por su alma et a qual entencion" (11-12), pero la importancia que tiene este exemplo como soporte argumentativo del discurso ejemplar de El conde Lucanor, se hace aún más clara cuando, en el curso de la quinta y última parte del texto, Patronio lo trae nuevamente a colación para contrastarlo con un exemplo de buena intención: el del caballero que, para cumplir su promesa de lealtad, tuvo que matar a su padre en defensa de su señor:²⁰ "Et desde que los reyes et los otros sennores sopieron como acaesçiera el fecho, todos tovieron que como quier que el fuera muy mal ocasionado, que non fiziera cosa por que meresçiesse auer ninguna pena", observa el narrador, a manera de conclusión (5a.P., 403-406).

El tema de la intención está estrechamente relacionado con la preocupación por demostrar la existencia de una sabiduría divina que conoce y regula justamente todos los actos de los hombres. A veces, esta

²⁰ En esta línea está también el caso del logrero ambicioso (exemplo XIV) a quien Dios no le concede la posibilidad de confesarse (y salvarse) antes de morir. La prueba material de que su condenación eterna ha sido obra expresa de Dios, la proporciona al día siguiente Santo Domingo: "— Amigos, por que beades que la palabra del Euangelio es verdadera, fazet catar el coraçon a este omne et yo vos digo que non lo fallaran en el cuerpo suyo et fallar lo an en el arca que tenia el su tesoro" (44-47), el subrayado es mío.

sabiduría divina no sólo interviene para castigar a sus criaturas, sino que también las premia con sus bondades, e incluso las ayuda a salvar su vida y su alma cuando cree que se lo merecen: tal es el caso, en el ejemplo XVIII, de don Pero Melendes de Valdes, un justo a quien Dios salva de ser ejecutado, haciendo que se rompa una pierna en el momento más conveniente. Y también el caso, en el ejemplo III, del rey Richalte, a quien por su devoción Dios le proporciona la oportunidad de salvarse (a pesar de sus pecados) por medio de una hazaña militar en una guerra contra los moros.

Todos estos ejemplos ponen de relieve el hecho de que a don Juan Manuel no sólo le interesa mostrar los alcances del poder divino (como en los Castigos), sino probar además que el orden del universo se debe a la existencia de una sabiduría divina para la que no existen secretos ni engaños: a semejanza de la cual está hecha la sabiduría de los buenos consejeros (entre los que se encuentra por su puesto él mismo). Esta sabiduría divina, tal y como la presenta don Juan Manuel, no sólo se encarga de administrar premios y castigos. La parte importante de su papel regulador tiene que ver con la idea de la instrucción ejemplar, como puede verse entre otros, en ese mismo ejemplo III (del rey Richalte),²¹ donde se cuenta la historia de un hermitaño a quien Dios le asegura que irá al

²¹ Y también, por supuesto, en el ejemplo LI que estudiamos en el capítulo II.

Paraíso. Luego, para satisfacer la curiosidad que manifiesta por saber quién será su compañero en el Paraíso, Dios le manda a un ángel mensajero para contestarle que este compañero será el rey Richalte de Inglaterra y para explicarle cuáles son las razones por las que alguien tan ajeno a la vida religiosa, también se ha hecho merecedor de la salvación. El objetivo de la lección divina impartida por el ángel mensajero es mostrar al hermitaño que, dada su posición social, el rey ha servido a Dios tanto o más que él. Una vez recibida la lección, el hermitaño queda satisfecho.

Aun cuando el problema de la autoría del ejemplo LI está todavía por resolverse, su relación con el ejemplo III (en lo que respecta a la naturaleza divina del mensajero) y, en general, su calidad de "síntesis" de todos los asuntos que tienen que ver con el manejo del concepto de ejemplaridad característico del texto, lo convierten en una especie de "epílogo" ideal para la primera parte del Conde Lucanor: tanto si fue obra de don Juan Manuel, como si fue el producto de una lectura muy cuidadosa, detallada y penetrante del texto.²²

Vuelven a aparecer aquí —en este ejemplo LI—, las figuras del poderoso inmoral y del mensajero cuya tarea es dar una lección al infractor, valiéndose de una "ficción". Todo esto a la luz de esa sabiduría divina que da su razón de ser al discurso ejemplar de don Juan Manuel:

²² En el capítulo 2 de este trabajo puede encontrarse una discusión más amplia en torno al significado y la relevancia del ejemplo LI, en relación con el problema de la ejemplaridad.

porque de ese saber, que un "buen consejero" puede transmitir, parecen depender tanto la recuperación y la conservación del poder como la redención espiritual del receptor.

La referencia a una sabiduría absoluta es la que permite a Patronio (y en última instancia a don Juan Manuel), condenar y premiar, en sus distintos ejemplos, las buenas y las malas conductas de los personajes: especialmente de aquellos que ocupan una posición de poder, con la excusa de que sus juicios se basan en una serie de valores inmutables que no son invención suya, sino de ese Dios omnipotente y omnisciente, que todo lo ve y que todo lo juzga.

También a este respecto el Libro de buen amor presenta el caso más complejo, ya que aquí la dimensión espiritual en lugar de servir a los personajes como fuente de autoridad incuestionable, para justificar sus afirmaciones, es reducida al mismo nivel de degradación que sufren el resto de los elementos que normalmente confieren autoridad al saber ejemplar. El Dios del arcipreste ya no es el Dios todopoderoso y vengativo de los Castigos, ni el Dios justo y sabio de El conde Lucanor, sino un Dios prácticamente mudo y pasivo, que ya no parece ejercer ningún poder extraordinario sobre los hombres, ni desempeña un papel activo en la organización y en el gobierno del mundo. Su aparición textual queda prácticamente reducida al nivel de motivo: un motivo más al que se recurre con el fin de respaldar un discurso que quiere hacerse pasar como

ejemplar, para conducir a sus receptores por un camino que no es precisamente el de la bienaventuranza espiritual. El epitafio de la sepultura de Urraca es buena muestra de ello:

El que aquí llegare, ¡sí Dios le bendiga
e sí.l dé Dios buen amor e plazer de amiga!,
que por mí, pecador, un paternóster diga;
si dezir non lo quisiere, a muerta non maldiga. (1578a-d)

Y, por supuesto, lo mismo puede decirse de la utilización que se hace del lenguaje religioso como recurso para confundir y convencer al receptor: el término "buen amor" es la mejor muestra de ello.²³ Pero esta manipulación de los elementos religiosos es tan obvia que no puede sino tratarse en el fondo de una estrategia más del autor del texto, para poner en evidencia el hecho de que detrás de todo saber ejemplar hay siempre una intención oculta y un deseo de sembrar secretamente ciertas ideas en la mente del interlocutor.

Hasta los poemas a la Virgen, colocados en los lugares más convenientes (al principio del texto, después del episodio de las serranas -cuyo contenido moral es bastante censurable-, y al final del texto) pueden ser vistos como estrategias de persuasión, para hacer más aceptable y digerible el engañoso discurso ejemplar del arcipreste. Los "accesos" de devoción que le sobrevienen de vez en cuando a este narrador poco fiable son más bien como paréntesis ocasionales que no parecen influir

²³ A este respecto puede verse el estudio de Brian Dutton: "Buen Amor': Its meaning and Uses in Some Medieval Texts."

demasiado en el resto del desarrollo de la acción, ni provocar en el emisor ningún tipo de mejora moral. Su aparición esporádica sirve ante todo para suavizar una posible reacción de censura y para asegurarse la buena voluntad del lector: ese ser humano, pecador también, que necesita a su vez darse de tanto en tanto sus baños de pureza, para sentirse bien con su conciencia, y que, por eso mismo, tenderá a simpatizar con esta faceta devota del narrador.

En los Castigos e documentos la idea de la salvación sirve además de respaldo ideológico para explicar el problema del exilio y la necesidad de recuperar los territorios perdidos ante los moros. Para don Sancho, el exilio material es básicamente un castigo divino que Dios envía a quienes no cumplen con sus mandatos. Por lo tanto, los hombres castigados con este exilio son los mismos que al morir merecerán también la condenación eterna. La repatriación, por el contrario, es presentada como un síntoma inequívoco del favor divino, que obviamente habrá de culminar, más allá de este mundo, con el premio de la salvación. Todo lo cual no puede menos que acrecentar la importancia del rey narrador, que pone su texto bajo el signo de la reconquista de Tarifa, y que al hacerlo se propone —muy sutilmente— a sus súbditos lectores como una figura mesiánica.

De acuerdo con don Sancho, los hombres sobre los que se ciernen las perspectivas más seguras de condenación son los árabes, los judíos y las personas que se relacionen con ellos. Los árabes, obviamente, porque

fueron los causantes materiales del exilio territorial de los cristianos y porque, poco a poco, gracias a las labores de reconquista, están destinados al exilio. Y los judíos, por su relación con la muerte de Jesucristo (el mesías bajo cuya sombra benéfica se coloca el rey narrador), a causa de la cual fueron eventualmente castigados con el exilio.

En este contexto, la muerte física sólo es una tragedia para quienes se han atrevido a romper de algún modo las reglas morales y no tienen tiempo de arrepentirse y de "saldar las cuentas" con Dios antes de ir a su encuentro. Para los otros, los bienaventurados, el fin de la vida trae consigo el retorno feliz a la situación paradisíaca anterior a la caída de los primeros padres.

También para Patronio (y por extensión para don Juan Manuel) la salvación del alma es el fin último hacia el que se encaminan todos los quehaceres terrenos. Pero en El conde Lucanor se subraya además con mucha insistencia el hecho de que Dios utiliza la muerte, o la salvación material de alguien amenazado de muerte, como recurso pedagógico para instruir a los hombres (ejemplo de esto son los relatos III, XIV, XVIII, XL). Esta idea está totalmente en consonancia con la imagen del "Dios fabulador" que sirve al autor para dar a su tarea una dimensión trascendental.

Mientras que en los Castigos e documentos a veces aparecen hombres justos a los que Dios les envía sufrimientos por los que sólo los

recompensa en la otra vida, en la primera parte de El conde Lucanor, los premios y los castigos casi siempre se otorgan y se aplican en esta vida. A los personajes justos y a los que aprenden de sus errores suele irles bien y los inmorales tarde o temprano terminan recibiendo su merecido.²⁴

Por último, también en este caso El libro de buen amor presenta los problemas de más difícil solución, porque en él mueren tanto los "buenos" como los "malos" sin una muy clara explicación. Esto se debe quizás a que los personajes emisores evitan estratégicamente dar un sentido trascendental a las muertes de los personajes de las historias que cuentan, ya que el hacerlo iría en detrimento del poder de convencimiento de su discurso manipulador.

Pero, aun cuando se le soslaye convenientemente, el hecho es que la muerte y los sufrimientos de los personajes "malos" que aparecen en los enxienplos sí tienen una relación directa, de causa y efecto, con alguna falta o un defecto moral.²⁵ Inclusive la muerte y las tragedias de las

²⁴ En El conde Lucanor, la muerte misma (y no sólo la condenación eterna, como en los Castigos) es presentada como consecuencia o castigo por un defecto o una falla de orden moral. Casos de este tipo, en los que la muerte o la cercanía de la muerte se dan en los exemplos: VI, VIII, XII, XVII, XIX, XXII, XXVII (primera parte), XXXIII, XXXIV, XXXVIII y XLV. Esto explica el que varios de los exemplos de Patronio contengan recomendaciones que sirven de una u otra forma para poder evitarla.

²⁵ Tal es el caso de la abutarda del enxienplo que cuenta Trotaconventos a doña Endrina, que muere por no escuchar los consejos de la golondrina; y el del enxienplo del ladrón, el último que cuenta Garoça a Trotaconventos.

mujeres que parecen "buenas" e inocentes (como la dueña de pocos días y doña Garoça) se deben a un error que puede considerarse de orden moral, que es el de haber caído en la tentación de escuchar las "fablas" atractivas de los emisores que los engañan. Esta reiterada relación que se establece entre la muerte inesperada y el acto de escuchar viene a reforzar la dura crítica al discurso ejemplar y a sus emisores, que se presenta de distintos modos a lo largo del Libro de buen amor.

Como puede verse, en el curso de estas comparaciones, los tres textos estudiados tienen una gran cantidad de rasgos en común. Todos justifican su existencia utilizando como punto de referencia un tema fundamental de orden ético-religioso, que es la preocupación por la salvación espiritual y por lo que sucede con el alma humana cuando deja este mundo. Todos están escritos además teniendo en mente la relación entre un interlocutor y un emisor, pero ésta toma formas muy distintas en cada caso. En todos aparecen representadas de un modo u otro la voz y la escritura, y estas representaciones se relacionan a su vez con una determinada percepción del pasado y del papel que este debe desempeñar en el presente de los personajes.

Sin embargo, cuando se les observa de cerca, a la luz de una comparación, las diferencias que hay de un discurso a otro son mucho más grandes de lo que a primera vista puede parecer. Pues tratamiento que se

da en cada texto todos esos asuntos depende del tipo de ejemplaridad que maneja cada uno de sus autores.

Un análisis comparativo como el que aquí se presenta permite poner de relieve estas diferencias y destacar así lo que tiene de específico cada discurso ejemplar. De hecho, lo que permitió aclarar y enriquecer los análisis de los tres primeros Capítulos de esta tesis fue la posibilidad de ir alternativamente de uno a otro texto, observando lo que tenían en común y lo que los hacía al mismo tiempo tan distintos.

Aún en los textos que parecen más convencionales y "pastorales" el uso del discurso ejemplar es mucho más complejo y proteico de lo que a primera vista puede pensarse. Y tal complejidad le viene precisamente de esa misma función "pastoral" que fue la que le dio su razón de ser, en tanto que estrategia discursiva relacionada con el ejercicio del poder.

El punto de partida para empezar a descifrar los secretos de la ejemplaridad de un texto específico puede ser, por lo tanto, cualquier indicio que sirva para aclarar la relación que su autor (o sus autores) establecen con ese poder: en el caso de los Castigos, ese indicio fue la alusión a la reconquista de Tarifa, bajo cuyo signo se pone el proceso de escritura de la obra. En el caso del Conde Lucanor, fueron las semejanzas en la naturaleza de la relación que se establece entre los sabios y los poderosos en varios de los exemplos narrados por Patronio. En el caso del Libro de buen amor, fue la figura del diablo trotador, que aparece en el

último enxiemplo contado por Garoça, justo antes de su aceptación de las "fablas" del arcipreste. Pero la relevancia de estos puntos de partida sólo puede entenderse a la luz de un análisis más amplio, que tome en cuenta todos los asuntos arriba mencionados, es decir: el tratamiento que se da al problema de la recepción, al asunto de la salvación del alma, las formas que asume la representación de la voz y de la escritura, y el uso que se le da al pasado y a sus tradiciones en la conformación en la interpretación del momento presente.

Pero esto es sólo el principio, ya que las lecturas aquí presentadas no son sino una muestra de lo que se puede buscar en otras obras: del tipo de preguntas que pueden hacerse para iluminar el estudio de su ejemplaridad, del tipo de respuestas que podrían encontrarse y de las interpretaciones que es posible dar a tales respuestas.

OBRAS CITADAS

- Aarne, A. y S. Thompson. The Types of the Folktales. FFC 184. Helsinki, 1964.
Actas= El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita. 1972. Barcelona: SERESA, 1973.
- Alfonso X. Cantigas de Santa María. Ed. Walter Mettmann. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1959-1972.
- Alfonso, Pedro. Disciplina clericalis. Eds. y trads. María Jesús Lacarra Ducay y Esperanza Ducay. Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses 3. Zaragoza: Guara, 1980.
- Alvarez, Nicolás Emilio. "'Loco amor,' goliardismo, amor cortés y 'buen amor': el desenlace amoroso del episodio de doña Garoça en el Libro de buen amor." Journal of Hispanic Philology 7.2 (1983): 107-119.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo. 'El conde Lucanor': materia tradicional y originalidad creadora. Madrid: Porrúa Turanzas, 1975.
- . Textos y concordancias de la obra completa de Juan Manuel. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- Bandera, Cesáreo. "De la apertura del Libro de Juan Ruiz a Derrida y viceversa." Dispositio 2 (1977): 54-66.
- Barlaam e Josafat. Eds. John Esten Keller, Robert W. Linker y Olga Tudorica Impey. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.
- Battaglia, S. "L'esempio medievale. 1. L'esempio nella retorica antica." Filología Romanza 6 (1959): 45-82.
- Battaglia, S. "Dall'esempio alla novela." Filologia Romanza 7 (1960): 21-84.
- Beltrán, Luis. Razones de buen amor. Valencia: Fundación March/Castalia, 1977.

- Biglieri, Aníbal A. Inserción del exemplum medieval en el Libro de buen amor. Revista de filología española 70 (1990): 119-132.
- Blecua, Alberto. La transmisión textual de El Conde Lucanor. Bellaterra: Univ. Autònoma de Barcelona (PSLMH), 1980.
- Bocados de oro: kritische ausgabe des altspanischen Textes. Ed. Mechthild Crombach. Romanistische Versuche und Vorarbeiten 37. Bonn: Romanisches Seminar der Univ., 1971.
- Boggs, Ralph Steele. Index of Spanish Folktales. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1930.
- Bremond, C., J. LeGoff y J.C. Schmitt. L'Exemplum. Lovaina: Typologie des sources du moyen âge occidental, fasc.40, 1982.
- Brownlee, Marina Scordilis. The Status of the Reading Subject in the Libro de buen amor. University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 224. Chapel Hill: U of North Carolina Dept. of Romance Langs., 1985.
- . "Genre As Meaning in the Libro de buen amor." Poetics of Love in the Middle Ages. Texts and Contexts. Eds. Moshe Lazar y Norris Lacy. Fairfax, Virginia: George Mason UP, 1989.
- Burke, James F. "Counterfeit and the Curses of Mediacy in the Libro de buen amor and the Conde Lucanor." Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature. Ed. Kevin Brownlee y Walter Stephens. Hanover, NH: UP of New England, 1989. 203-215.
- . "Frame and Structure in the Conde Lucanor." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 8 (1983-1984): 263-274.
- Caldera, Ermanno. "Retorica, narrativa e didattica nel Conde Lucanor." Miscellanea di Studi Ispanici 14 (1966-67): 5-120.
- Cantarino, Vicente. "La lógica falaz de don Juan Ruiz." Thesaurus 29 (1974): 435-456.
- Castro, Américo. España en su historia: Cristianos, moros y judíos. Buenos Aires: Losada, 1948. (Cap. 12). Refundido más tarde en La realidad histórica de España. México: Porrúa, 1954. Este mismo texto, con muy pocos cambios apareció también en "El Libro de buen amor del Arcipreste de Hita." Comparative Literature 4 (1952): 193-213.

- Catalán, Diego. "'Aunque omne non goste pera del peral...' Sobre la "sentencia" de Juan Ruiz y la de su buen amor." Hispanic Review 38 (1970): 56-96.
- Cherchi, Paolo. "Brevedad, oscuridad, synchysis in El Conde Lucanor (Parts II-IV)." Medioevo Romano 9 (1984): 361-374.
- Covarrubias, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana o española. 1611. México: Ediciones Turner, 1984.
- Criado de Val, Manuel. Historia de Hita y su arcipreste. Vida y muerte de una villa mozárabe. Madrid: Editora Nacional, 1976.
- Dagenais, John. The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the Libro de buen amor. Princeton NJ: Princeton UP, 1994.
- Devoto, Daniel. "Cuatro notas sobre la materia tradicional en don Juan Manuel." Bulletin Hispanique 68 (1966): 187-215.
- . Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de 'El conde Lucanor': una bibliografía. Madrid: Castalia, 1972.
- Deyermond, Alan. "The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the Libro de buen amor." Romance Notes 5 (1963): 88-91.
- . "The Sermon and Its Uses in Medieval Castilian Literature." La Corónica 8.2 (1980): 127-145.
- . "Some Aspects of Parody in the Libro de buen amor." Libro de buen amor Studies 53-78.
- Diz, Marta Ana. Patronio y Lucanor: la lectura inteligente 'en el tiempo que es turbio'. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1984.
- Don Juan Manuel: VII Centenario. Murcia: Universidad y Academia Alfonso X el Sabio, 1982.
- Dunn, Peter. "The Structures of Didacticism: Private Myths and Public Fictions." Juan Manuel Studies 53-67.
- . "Don Juan Manuel: The World As Text." Modern Language Notes 106.2 (1991): 223-240.
- Dutton, Brian. "Buen amor. Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts." Libro de buen amor Studies. 95-121.

- England, John. "Exemplo 51 of El conde Lucanor: the problem of authorship." Bulletin of Hispanic Studies 51 (1974): 16-27.
- Ferraresi, Alicia C. de. De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz. Mexico: El Colegio de México, 1976.
- Flory, David A. "A Suggested Emendation of El conde Lucanor, Parts I and III." Juan Manuel Studies. 87-99.
- Foucault, Michel. La arqueología del saber. Trad. Aurelio Garzón del Camino. París, 1969. México: Siglo XXI, 1983.
- Foulché-Delbosc, R. "Les Castigos e documentos de Sanche IV." Revue Hispanique 15 (1906): 340-371.
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes. Historia del reinado de Sancho IV de Castilla. Madrid: 1922-1928. 3 tomos.
- . Tarifa y la política de Sancho IV de Castilla. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet-Real Academia de la Historia, 1919.
- Gerli, M. "'Recta voluntas est bonus amor': St. Augustine and the Didactic Structure of the Libro de buen amor." Romance Philology 35 (1981-1982): 500-508.
- Giménez Soler, Andrés. Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico. Zaragoza: Academia Española, 1932.
- González Palencia, Angel. Historia de la literatura árabe-española. 1928. Madrid: Ed. Labor, 1945.
- Goyri Menéndez Pidal, Maria. Reseña a la edición de Knust de El libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio. Romania 29 (1900): 600-602.
- Groussac, Paul. "Le livre des Castigos e Documentos attribué au Roi D. Sanche IV." Revue Hispanique 15 (1906): 212-339.
- Gubern Garriga-Nogués, Santiago. Sobre los orígenes de El conde Lucanor de don Juan Manuel. México: Instituto de Estudios Iberoamericanos, 1972.
- Gybbon-Monypenny, G. B. "Autobiography in the Libro de buen amor in the Light of Some Literary Comparisons." Bulletin of Hispanic Studies 34 (1957): 63-78.

- . "'Dixe la por te dar ensiempro': Juan Ruiz's Adaptation of the Pamphilus." Libro de buen amor Studies. 123-47.
- . "The Two Versions of the Libro de buen amor: The Extent and Nature of the Author's Revisions." Bulletin of Hispanic Studies 39 (1962): 205-21.
- Hart, Thomas R. La alegoría en el Libro de buen amor. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- Hernández, Francisco J. "Juan Ruiz y otros arciprestes de Hita y aldeaños." La Corónica 16.2: 1-31.
- Juan Manuel, don. Cinco tratados: Libro del cavallero et del escudero; Libro de las tres razones; Libro enferido; Tractado de la asunción de la Virgen; Libro de la caça. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- . Crónica abreviada. Eds. Grismer, Raymond L. y Mildred B. Minneapolis: Burgess, 1958.
- . El libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio. Ed. Hermann Knust. Leipzig: Seele, 1900.
- . Libro de los estados. Eds. R. B. Tate e I. R. Macpherson. Oxford: Clarendon, 1974.
- . Obras Completas. Ed. José Manuel Blecua. 2 vols. Madrid: Gredos, 1982-1983.
- Juan Manuel Studies. Macpherson, Ian, ed. Londres: Tamesis, 1977.
- Keller, J. E. Motif-index of Mediaeval Spanish Exempla. Knoxville: U of Tennessee P, 1949.
- Kelly, Henry Ansgar. "Archpriests, Apostles, and Episcopal Epistles." La Corónica 14 (1985-86): 1-5.
- Kinkade, Richard P., ed. Los 'Lucidarios' españoles. Madrid: Gredos, 1968.
- . "El reinado de Sancho IV: puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel." Publications of the Modern Language Association 87 (1972): 1039-1051.
- Lacarra Ducay, María Jesús. Cuentística medieval en España: los orígenes. Publicaciones del Departamento de Literatura Española 1. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.

- . Cuentos de la Edad Media. Odres Nuevos. Madrid: Castalia, 1986.
- Lawrance, Jeremy N. H. "The Audience of the Libro de buen amor." Comparative Literature 36 (1984): 220-37.
- Lázaro, Fernando. "Los amores de don Melón y doña Endrina. Notas sobre el arte de Juan Ruiz." Arbor 18 (1951): 210-236.
- Lecoy, Felix. Recherches sur le Libro de buen amor. Prol., bibl. e índice A. D. Deyermund. 1938. Repr. Farnborough: Gregg, 1974.
- Libro de buen amor Studies. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. Londres: Tamesis, 1970.
- The "Libro de los buenos proverbios". Ed. H. Sturm. Lexington: UP of Kentucky, 1971.
- Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad (ca. 1237). Ed. John K. Walsh. Anejo 29 al Boletín. Madrid: BRAE, 1975.
- Libro del caballero de Zifar. Ed. Cristina González. Madrid 1983. México: Red Editorial Iberoamericana, 1990.
- Lida de Malkiel, M. R. La idea de la fama en la Edad Media castellana. 1952. México: F.C.E., 1983.
- . "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del Libro de buen amor." Revista de filología hispánica 2 (1940): 105-50.
- . "Nuevas notas para la interpretación del Libro de buen amor." Nueva revista de filología hispánica 13 (1959): 17-82.
- . "Tres notas sobre Don Juan Manuel." Romance Philology 4 (1950-1951): 155-194.
- . Two Spanish Masterpieces: the Book of Good Love and The Celestina. Illinois Studies in Language and Literature 49. Urbana: U of Illinois P, 1961.
- López Estrada, F. "Prosa narrativa de ficción." Grundriss Der Romanischen Literaturen des Mittelalters 9.1.4 (1985): 15-53.
- Macpherson, Ian. "'Dios y el mundo': the Didacticism of El conde Lucanor." Romance Philology 24 (1970-1971): 26-38.

- . "Don Juan Manuel: the Literary Process." Studies in Philology 70 (1973): 1-18.
- Maravall, José Antonio. "La sociedad estamental castellana y la obra de don Juan Manuel." Vol. 1 de Estudios de historia del pensamiento español. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1967. 451-472.
- Marín, Diego. "El elemento oriental en D. Juan Manuel. Síntesis y revaluación." Comparative literature 7 (1955): 1-14.
- Márquez Villanueva, Francisco. Relecciones de literatura medieval. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977.
- Menéndez Pelayo, M. Orígenes de la novela. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Menéndez-Pidal, Ramón. Vol. 1 de Romancero Hispánico. Teoría e historia. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. 2 vols.
- Michael, Ian. "The Function of the Popular Tale in the Libro de buen amor." Libro de buen amor Studies. 177-218.
- Michalski, A. "La parodia hagiográfica y el dualismo eros-thanatos en el Libro de buen amor." en Actas 57-77.
- Morel-Fatio, A. "L'Isopo castillan." Romania 23 (1894): 561-575.
- Muza II, rey de Tremecén. Collar de perlas. Ed. Mariano Gaspar. Zaragoza: Tipografía de Comas hermanos, 1899.
- Nepaulsingh, Colbert. "The Structure of the Libro de buen amor." Neophilologus 61 (1977): 58-73. Incluido después en su Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain. Toronto: U of Toronto P, 1986.
- Ong, Walter. Oralidad y escritura. 1982. México: F.C.E., 1987.
- Orduña, Germán. "La autobiografía literaria de don Juan Manuel." Don Juan Manuel: VII Centenario. 245-258.
- . "'Fablar complido' y 'fablar breve et oscuro': procedencia oriental de esta disyuntiva en la obra literaria de don Juan Manuel." Homenaje a Fernando Antonio Martínez: estudios de lingüística, filología, literatura e historia cultural. Publicaciones del Instituto 48. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1979. 135-146.
- Paredes Núñez, Formas narrativa breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología. Granada: Universidad de Granada, 1986.

- Poridat de las poridades. Ed. Lloyd Kasten. Madrid: Seminario de Estudios Medievales de la Universidad de Wisconsin, 1957.
- Read, M. K. "Man against Language: A Linguistic Perspective on the Theme of Alienation in the Libro de buen amor." Modern Language Notes 96 (1981): 237-260.
- Rey, Ramona. "El Libro de Patronio como guía de vida" Estudios sobre Juan Manuel. Santiago, Chile: Universidad de Chile, 1957. (este artículo es una reimpresión del que apareció en Del Cristianismo y la Edad Media).
- Rico, Francisco. "'Por aver mantenenencia': El aristotelismo heterodoxo en el Libro de buen amor." Homenaje a José Antonio Maravall. Vol. 3. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985. 3 vols. 271-297.
- Ríos, José Amador de los. Historia crítica de la literatura española. Vol. 4. Madrid: 1861-1865. 7 vols.
- Romera Castillo, José. Estudios sobre el Conde Lucanor. Madrid: Depto. de Filología Hispánica, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1980.
- Rotunda, Peter Dominic. Motif-index of the Italian novella in prose. 1942. New York: Haskell House Publishers, 1973.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). Libro de Buen Amor. Ed. A. Blecua. Madrid: Cátedra, 1992.
- Sancho IV. Castigos e documentos del rey don Sancho. BAE. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo LI, 87-228. (ver si al final está la colección de proverbios que aparece en el Manuscrito A de Castigos).
- Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV. Ed. A. Rey. Bloomington: Indiana UP, 1952.
- Savoye de Ferreras, Jacqueline. "Forma dialogada y visión del mundo en el Libro de los estados de don Juan Manuel." Criticón 28 (1984): 97-118.
- Scanlon, Larry. Narrative, Authority, and Power. The Medieval Exemplum and the Chaucerian Tradition. Cambridge, GB: Cambridge UP, 1994.
- Schmitt, J. C. "Recueils franciscaines d' exempla et perfectionnement des techniques intellectuelles du XIII au XIV siècle." Bibliothèque de l'École des Chartes 135 (1977): 5-21.

- Seidenspinner-Nuñez, Dayle. The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the Libro de buen amor. U of California Publications in Modern Philology 112. Berkeley: U of California P, 1981.
- . "On 'Dios y el mundo': Author and Reader Response in Juan Ruiz and Juan Manuel." Romance Philology 42 (1988-1989): 251-266.
- . "Readers, Response, and Repertoires: Rezeptionstheorie and the Archpriest's Text." La Corónica 19 (1990-91): 96-111.
- Spitzer, Leo. "En torno al arte del Arcipreste de Hita." Lingüística e historia literaria. Madrid: Gredos, 1955. 103-60.
- Stefano, Luciana de, "Don Juan Manuel y el pensamiento medieval." Don Juan Manuel: VII Centenario. 337-351.
- Sturcken, H. Tracy. Don Juan Manuel. Twayne's World Authors Series 303. New York: Twayne, 1974.
- Sturm, Harlan. "The Conde Lucanor the First Ejemplo." Modern Language Notes 84 (1969): 286-292.
- Sturm, Sara. "The Greeks and the Romans: The Archpriest's Warning to His Reader." Romance Notes 10 (1969): 404-412.
- Tate, R. B. "Don Juan Manuel and his sources: Ejemplos 48, 28, 1," en Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa. Vol 1. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1972. 549-561.
- Taylor, Barry. "Don Jaime de Jérica y el público de El Conde Lucanor." Revista de Filología Española 66 (1986): 39-58.
- Thompson, S. Motif-Index of Folk Literature. Bloomington-London: Indiana UP, 1966.
- Tubach, F. Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales. Helsinki: Akademia Scientiarum Fennica, 1969.
- Varvaro, A. "La cornice del Conde Lucanor," en Studi di letteratura spagnuola. Ed. Carmelo Samonà. Roma: Università-Società Filologica Romana, 1964. 187-195.
- Vasvari, Louise O. "Vegetal-Genital Onomastics in the Libro de buen amor." Romance Philology 42 (1988-89): 1-29.

- Vorágine, Santiago de la. Leyenda dorada. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 2 vols.
- Walker, Roger, M. "Con miedo a la muerte la miel no es sabrosa': Love, Sin and Death in the Libro de buen amor." Libro de buen amor Studies. 231-252.
- . "Towards an Interpretation of the Libro de buen amor." Bulletin of Hispanic Studies 43 (1966): 1-10.
- Wallhead Munuera, Celia. "Three Tales from El conde Lucanor and their Arabic Counterparts." Juan Manuel Studies 101-117.
- Walsh, John K. "Juan Ruiz and the mester de clerezía; Lost Context and Lost Parody in the Libro de buen amor." Romance Philology 33 (1979-80): 62-86.
- . Reseña de The Status of the Reading Subject de Marina Brownlee. La Corónica (1986): 321-326.
- Weaver, B. R. "The Date of Castigos e documentos para bien vivir," en Studies in Honour of Lloyd A. Kasten. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975. 289-300.
- Welter, J. Th. L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age. Paris y Toulouse: Occitania, 1927.
- Williams, Lynn. "The Burden of Responsibility in the Libro de buen amor." Modern Language Review 85 (1990): 57-64.
- Zafer, Ibn. Sulwan Al-Muta. Trad. Michele Amari. Ed. Paolo Minganti. Palermo: Flaccovio Editore, 1973.
- Zahareas, Anthony N. The Art of Juan Ruiz Archpriest of Hita. Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965.
- . "Structure and Ideology in the Libro de buen amor." La Corónica 7 (1978-1979): 92-104.
- Zumthor, Paul. Essai de poétique médiévale. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- . La letra y la voz. De la 'literatura' medieval. Trad. Julián Presa. Paris, 1987. Madrid: Cátedra, 1989.

INDICE

INTRODUCCION:	1
Capítulo 1: 'PARA MIENTES EN LA ESTORIA': RECONQUISTA, MESIANISMO Y ESCRITURA EN LOS <u>CASTIGOS E DOCUMENTOS DEL REY DON SANCHO IV</u>.....	29
Capítulo 2: 'ET AVN QUE ELLOS NON LO DESEEN...': VOZ, SABER Y PODER EN EL LIBRO DE <u>EL CONDE LUCANOR</u>.....	65
Capítulo 3: 'POR MUCHOS MALES E DAÑOS': 'COPLAS PINTADAS', SABER Y SEDUCCION EN EL <u>LIBRO DE BUEN AMOR</u>.....	119
Capítulo 4: COMPARACIONES Y CONCLUSIONES.....	118
OBRAS CITADAS.....	226