

HACIA UNA REVISION DEL REALISMO MEDIEVAL

*El conde Lucanor*, ejemplo 46

Aníbal A. Biglieri

*Findlay College, Ohio*

En otro estudio tratamos de mostrar cómo el ejemplo 36 de *El conde Lucanor* está subordinado en todos sus aspectos a la *sententia* que le es anterior y a la cual amplifica y desarrolla<sup>1</sup>. En efecto, todas las inverosimilitudes allí observadas, y de las que no podían dar cuenta las interpretaciones *miméticas* y *expresivas* propuestas por varios estudiosos, se debían a la necesidad de adaptar las acciones y la conducta de los personajes a los fines didascálicos del relato, a expensas, incluso, del "realismo" más elemental.

Con una narración tan poco verosímil no resulta demasiado arduo probar cómo y hasta qué punto ella depende de una doctrina previa; más problemático será defender el mismo principio frente a un texto que, aparentemente, "refleja" lo real con mayor fidelidad. Es lo que hemos de intentar ahora con el examen del

---

1 "El Conde Lucanor, ejemplo 36: (el autor), (la realidad), el texto," que será publicado en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (1985—86).

ejemplo 46, "De lo que contesçió a un philósopho que por ocasión entró en una calle do moravan malas mujeres"<sup>2</sup>.

La noción de *realismo* se ha de entender aquí en el sentido de "conformidad con la realidad"<sup>3</sup>. Las dificultades surgen de inmediato: con relación a ésta última se sabe que existen innumerables modos de percibirla, concebirla y representarla, según los periodos históricos, las escuelas artísticas y filosóficas, los autores. La definición de *realismo* presenta un segundo obstáculo: el concepto ha llegado a ser tan amplio y relativo, tan vago en su intención y extensión, se ha aplicado a obras tan dispares, se ha dividido en tantas clases, que ha acabado o por tener un significado harto impreciso o, más sencillamente, por no querer decir nada<sup>4</sup>.

Como hipótesis iniciales de trabajo aceptaremos dos ideas más o menos generalizadas entre los historiadores de la literatura, sobre todo los de orientación positivista:

1. La realidad se reduce a lo inmediato, lo sensible, lo directamente aprehensible. Ello implica, por lo menos:

- 
- 2 Don Juan Manuel, **Libro del Conde Lucanor**, edición, estudio y notas de Reinaldo Ayerbe-Chaux (Madrid: Editorial Alhambra, S.A., 1983), pp. 414—23. Para las fuentes del ejemplo véase la nota 321 y Daniel Devoto. **Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor: una bibliografía** (Madrid: Editorial Castalia, 1972), p. 452.
  - 3 Tzvetan Todorov, "Introduction au vraisemblable," en **Poétique de la prose** (Paris: Seuil, 1971), p. 94; Jonathan Culler, **Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature** (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975), pp. 140—41.
  - 4 De la vasta bibliografía consagrada al tema véase René Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship," en **Concepts of Criticism** (New Haven and London: Yale University Press, 1963), pp. 222—55; Roman Jakobson, "Du réalisme artistique," en **Théorie de la littérature, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov** (Paris: Seuil, 1965), pp. 98—108; "Le discours de fiction," en Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage** (Paris: Seuil, 1972), pp. 333—37; Jeremy T. Medina, **Spanish Realism: The Theory and Practice of a Concept in the Nineteenth Century** (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1979), pp. 7—19; Fernando Lázaro Carreter, "El realismo como concepto crítico-literario," en **Estudios de poética (la obra en sí)** (Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1976), pp. 121—42.

- a. excluir la distinción entre *visibilia* e *invisibilia Dei* en que se apoya la concepción de lo real propia de la Edad Media<sup>5</sup>.
  - b. afirmar que el *realismo* "consiste en los referentes" y no, como sostiene Lázaro Carreter, en la "exactitud de los significados"<sup>6</sup>.
2. El concepto de *realismo* corresponde, principalmente, al que suele aplicarse a la narrativa del siglo XIX. Con dos corolarios:
- a. aceptar que *El Conde Lucanor*, obra del siglo XIV, es también realista, según se ha afirmado en más de una oportunidad:

Parece [Don Juan Manuel] haberse impuesto la obligación de dar verosimilitud a las acciones que describe y que adjudica a sus entes de ficción. Se ha sometido voluntariamente a aquello que Auerbach ha llamado *realismo mimético*. Realismo mimético en la descripción de los personajes, en la mayoría de los detalles de sus acciones y en

---

5 Para el *realismo medieval* véase Salvatore Battaglia, "L'esempio medievale," en *La coscienza letteraria del medioevo* (Napoli: Editore Liguori, 1965), pp. 467—70. "Il realismo è anzitutto fiducia verso la realtà: e il Medioevo non credeva affatto a una verità del reale: anzi la negava e ne rinnovava ad ogni occasione il ripudio. Una letteratura realistica si afferma veramente quando si dà valore all' esperienza e alla storia in atto. E, viceversa, la civiltà medievale considerava la vita e i fatti e gli accadimenti come immagini di rivelazioni extrareali e perfino extraterrene", p. 468; Hans Robert Jauss, "The Alterity and Modernity of Medieval Literature," *New Literary History*, 10 (1979), 194 y toda la sección VIII, "Allegorical Poetry as the Poetry of the Invisible," 202—08; D. W. Robertson, *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973), especialmente todo el capítulo II, "Some Principles of Medieval Aesthetics", 52—137, que concluye con las siguientes palabras: "To the more cultivated minds of the Middle Ages artistic works were things designed, through their 'numbers', through their figurative devices, or through their very workmanship, to lead the mind toward a beauty which transcends corporal modulations; such works were not merely attractive in themselves, but were intended to lead the mind toward something beyond."

6 Lázaro Carreter, p. 130.

la mayoría de los motivos que los impulsan a actuar como actúan<sup>7</sup>.

- b. estudiar el ejemplo según tales cánones estéticos, que Jakobson resume de la siguiente manera:

Qu'est-ce que le réalisme pour le théoricien de l'art? C'est un courant artistique qui s'est posé comme but de reproduire la réalité le plus fidèlement possible et qui aspire au maximum de vraisemblance. Nous déclarons réalistes les oeuvres qui nous paraissent vraisemblables, fidèles à la réalité<sup>8</sup>.

Con el fin de centrar el análisis del ejemplo 46, el artículo de Philippe Hamon "Un discours contraint"<sup>9</sup> es, de la abundante bibliografía existente, uno de los enfoques más apropiados, al menos para los objetivos de este trabajo. Si la pregunta "¿cómo la literatura copia la realidad?" (uno de los muchos falsos problemas tenazmente planteado, replanteado y nunca resuelto por la crítica literaria) se la reemplaza por esta otra: "¿cómo la literatura nos hace creer que copia la realidad?", habrá que buscar la respuesta en los recursos lingüísticos, retóricos y estilísticos con que se intenta crear dicha "ilusión de lo real"<sup>10</sup>. El objeto de estudio será

---

7 Reinaldo Ayerbe-Chaux, **El Conde Lucanor: Materia tradicional y originalidad creadora** (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1975), p. 31. Para una crítica de Auerbach véase, por ejemplo, Battaglia, p. 468 y su estudio "I tranelli della 'mimesi,'" pp. 129—44. Pedro L. Barcia, **Análisis de El Conde Lucanor** (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A., 1968), pp. 34—35: "Ello no quiere decir que no hay en él realismo y presentación directa de la realidad; al contrario, es libro cabalmente realista, pero no de un realismo epidérmico, cortical, sino profundo, que cala sin engaños hacia el retrato moral de los protagonistas. La fantasía creadora se mueve en todo el libro, pero no la irrealizadora."

8 Jakobson, p. 99.

9 Philippe Hamon, "Un discours contraint," **Poétique**, 16 (1973), 411—45. Para una redistribución del inventario de Hamon véase Christine Brooke-Rose, "The Evil Ring: Realism and the Marvelous," **Poetics Today**, 1 (1980), 67—90.

10 Hamon, 421—22. La noción de que **El Conde Lucanor** "copia" la realidad fue ya adelantada por Argote en su Introducción "Al curioso lector": "Y ciertamente que esta fue muy más eficazmente manera de enseñar que la Teórica de los consejos porque cuanto más poderosamente mueven las cosas que las palabras, tanto más fuerza tienen para persuadir los sucesos y hechos representados a lo vivo y como puestos delante de los ojos que

ahora el texto mismo y no la realidad extralingüística por él designada. Y para ello Hamon propondrá un inventario de varios procedimientos, algunos de los cuales pueden aplicarse al relato de Don Juan Manuel.

### *El argumento*

1. Hamon constata un acortamiento en la distancia entre las unidades narrativas (*funciones*)<sup>11</sup>; entre ellas no hay demoras, ni esperas, ni desviaciones, ni repetición de episodios:

I. a. el filósofo "tomó talante de se desenbargar", "entró en una calleja", "salió de aquél lugar".

b. "todas las gentes cuydaron que entrara en aquel logar por otro fecho que era muy desvariado de la vida que él solía et devía fazer."

c. "vinieron a él, sus discípulos...", "començaron a óezir...", "el philósofho [...] preguntóles...", "Ellos le dixieron..."

II. a. "el philóhopho [...] dixoles [...] que dende a ocho día les daría ende respuesta."

b. "Et metióse en su estudio..."

c. "et conpuso un librete pequenno et muy bueno et muy provechoso"<sup>12</sup>.

---

no los largos razonamientos y preceptos de filosofía, así que todas estas razones me movieron a publicarlo con brevedad...". *El Conde Lucanor*, edición facsímil (Barcelona: Puvill-Editor, 1978) de la publicada por Gonzalo de Argote y de Molina en Sevilla, 1575.

11 Hamon, Nº 13, 440—41.

12 Tal acortamiento de la distancia entre los incidentes de la fábula es típico de los relatos que Barthes llama "fortement fonctionnels", como los cuentos populares. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits," *Communications*, 8 (1966), 9; para la cuentística medieval, la *Disciplina clericalis*, por ejemplo, véase Ramón Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam* (Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 25: "La *Disciplina clericalis* adopta una narración esquemática, atenta sólo a la ingeniosa trabazón de sus incidentes, sin la menor dilación expositiva; le preocupa únicamente la estructura en su más breve y lógica esencialidad; todo lo que no hace falta, sobra." Sobre el "esquematismo" del ejemplo medieval téngase en cuenta la opinión de Battaglia, p. 478.

Cuando las acciones se detengan, ello será para situarlas en el tiempo y en el espacio o para referirse a los personajes, como en los pasajes que acaban de aducirse<sup>13</sup>, o como en la descripción de la enfermedad del filósofo o en la alusión a los móviles de la gente para difamarlo. Tales interrupciones, empero, no perturbaban el desenvolvimiento lineal de la intriga, que, al carecer de *anticipaciones* y *retrospecciones*, "reflejaría", en el plano del *discurso*, el orden cronológico de la *historia*<sup>14</sup>.

2. El discurso realista se caracteriza también por una alterancia en el desarrollo del argumento<sup>15</sup>: el ejemplo 46 podría dividirse en dos secuencias, descendente la primera, ascendente la segunda: I. a: *dégradation prévisible*; b: *processus de dégradation*; c: *dégradation produite*; II. a: *amélioration à obtenir*; b: *processus d'amélioration*; c: *amélioration obtenue*<sup>16</sup>.

### Los personajes

3. La narración realista, sostiene Hamon, siente una especie de "horror al vacío informativo"; realiza, por tanto, la suspensión y las *elipsis*<sup>17</sup> y tan pronto como se introduce un personaje se enumeran sus rasgos físicos y/o morales: "un muy grand philosoppho morava en una villa del rreyno de Marruecos; et aquel philosoppho avía una enfermedad..."; "et do tenía muchos discípulos, que aprendían dèl..."; "moravan ý las mugeres que públicamente biven en las villas faziendo danno de sus almas et desonrra de sus cuerpos." Con ello se ponen de manifiesto las motivaciones

13 Se trata, respectivamente, de las *informations* e *indices* de que habla Barthes, 10.

14 Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), pp. 78—89. De allí que el discurso realista parezca "reproducir" la realidad extratextual.

15 Hamon, Nº 14, 441.

16 Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs," *Communications*, 8 (1966), 62; Denise Paulme, "Morphologie du conte africain," *Cahiers d'études africaines*, 45 (1972), 135—36. Para los fines de este análisis quizás baste una secuencia de tres momentos; para un modelo más refinado, en cinco fases, véase Paul Larivaille, "L'analyse (morpho) logique du récit," *Poétique*, 19 (1974), 386—87 y Tzvetan Todorov, "Les deux principes du récit," en *Les genres du discours* (Paris: Seuil 1978), pp. 65—66.

17 La *ellipsis* puede definirse como la omisión en el *discurso* de un cierto período de tiempo transcurrido en la *historia*. Genette, pp. 139—41.

psicológicas que justifican *a posteriori* las acciones de los personajes<sup>18</sup>: la gente critica al filósofo porque es más común censurar a los virtuosos, por leves que sean sus yerros, que a quienes no lo son; los discípulos se apenan porque creen que el maestro los había engañado y porque era de público conocimiento lo ocurrido en la calleja; y el filósofo se pone a escribir su libro porque “ovo muy grand pesar”.

4. Los contenidos son redundantes y previsibles<sup>19</sup>: los personajes presuponen tanto la descripción del medio social y profesional a que pertenecen (el filósofo en un *estudio*, las prostitutas en una *calleja*) cuanto la mención de sus actividades: el primero tiene “muchos discípulos, que aprenden dél” y escribe tratados, las segundas “públicamente biven en las villas faziendo danno de sus almas et desonrra de sus cuerpos”.

Tales actos manifiestan determinadas funciones sociales (la transmisión del saber, la prostitución) y constituyen atributos más o menos permanentes de los personajes: lo típico de un maestro es tener alumnos y escribir, lo propio de tales mujeres es dañar el alma y deshorrar el cuerpo.

5. El personaje principal debe ser identificado con precisión por medio de varios procedimientos<sup>20</sup>: *cualitativos*, relacionados con sus atributos morales: “muy grand philósofho”, “mucho anciano”, “omne bueno o de grand guisa”, “tan onrrado et tan anciano”; *cuantitativos*: es el personaje que aparece con más frecuencia en la fábula; *funcionales*: ésta gira en torno de él, como se indica ya en el título mismo de la narración.

### *El ambiente*

6. La estética realista da por admitido que el mundo es accesible a la descripción<sup>21</sup>, de allí que aspire a la “reproducción” más o menos fidedigna de lo inmediato y contemporáneo. El ejem-

---

18 Hamon, Nº 2, 425.

19 Hamon, Nº 7, 432—34.

20 Hamon, Nº 10, 435—37.

21 Hamon, Nº 15, 441—44.

plo de 46 no contiene ningún pasaje propiamente descriptivo<sup>22</sup>, pero aun así las escasas referencias al ambiente en que actúan los personajes pueden estudiarse también según los criterios establecidos por Hamon. Tales alusiones ocupan lugares privilegiados en el discurso: la entrada en la *calleja*, primer momento de la primera secuencia, inicia el proceso de *degradación*; al retirarse a su *estudio* comienza el proceso ascendente que ha de culminar con su reivindicación. Las acciones, por su parte, encuadran las menciones a dichos sitios con *signos demarcativos específicos*, en este caso, con verbos de movimiento: *entró, salió, metióse*.

Finalmente, las descripciones se relacionan semánticamente con el resto del relato, ya que el medio en que se mueven los personajes conlleva ciertos juicios de valor. Así, la *calleja*, más que denotar la anchura o longitud del lugar, connota estimaciones social y moralmente negativas, como la prostitución ("faziendo danno de sus almas et desonrra de sus cuerpos") y el pecado ("aquel lugar quel era tan danoso para la alma et para el cuerpo et para la fama")<sup>23</sup>. En la *calle*, en cambio, moran los discípulos, ellos también consagrados al saber. El *estudio*, por su parte, connota actividades valiosas, como el recogimiento y la meditación (el filósofo permanece allí ocho días componiendo su tratado) y sus frutos, la sabiduría, compendiada en el "librete pequenno et muy bueno et muy provechoso."<sup>24</sup>

---

22 "La ville dont il est question fournit au narrateur des détails qui peuvent trouver place dans une ville marocaine comme dans une ville chrétienne péninsulaire médiévale...". Ramelin E. Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval (VIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)* (Paris: Librairie C. Klincksieck, 1974), p. 440.

23 Para los diminutivos en *El Conde Lucanor* véase Emilio Nájuez Fernández, *El diminutivo: Historia y funciones en el español clásico y moderno* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 142-44. "El sufijo —ejo es elemento diferenciador que marca el desprecio, una cosa tenida en poco o pequeñez de la misma o el no aprecio con que se la distingue...", p. 143. Para los porcentajes véase p. 333 y para los acopios de diminutivos, p. 392, donde se omite *calleja*.

24 "En —ete tenemos librete [...] que posee parecido sentido al que tiene en Juan Ruiz: 'Que pueda de cantares un librete rimar' (I, pág. 14, 12c), 'e con tanto faré / Punto a mi librete...' (II, pág. 257, 1626d), es decir cosa a la que se le rebaja su verdadero interés aparentemente cuando en realidad lo que se hace es ponderarlo, sobre todo en el primer caso y en el último, y adquiere cierto tinte captativo en el segundo al rogar a Dios



7. Para hacer creer al lector que lo narrado es la "verdad" el relato realista recurre a personajes que autentifiquen el conocimiento transmitido:<sup>25</sup> *El Conde Lucanor* multiplica estas instancias: "don Johan tovo éste por muy buen exemplo"; Patronio es el consejero sabio y prudente a quien Lucanor escucha y obedece: "El conde tovo éste por buen exemplo". Dentro de éste, la fuente de información estará garantizada por la ocupación de los personajes: el *librete*, por el filósofo; la enfermedad y su diagnóstico, por la autoridad de los *físicos*: "Et porque esto le mandaron los físicos, fazielo et fallávase ende bien."

8. A crear esa "ilusión de lo real" contribuye el empleo de un vocabulario técnico:<sup>26</sup>

Et por esta enfermedad que avía mandávanle los físicos que cada quel tomasse talante de se desenbargar de aquellas cosas sobejanas, que lo provasse luego, et non lo tardasse; porque quanto aquella materia más se quemasse, más se desecarie et más enduresçerie, en guisa quel serie grand pena et grand danno para la salud del cuerpo.

El lenguaje técnico, afirma Hamon, tiende a la *monosemia*<sup>27</sup>

---

que pueda componer un librete de cantares.", Náñez Fernández, pp. 143—44. "En la mayoría de los casos, —afirma Coseriu— esos valores emocionales no se presentan fuera de un contexto: de por sí, *hombrecito* no es ni admirativo ni despectivo. Y, sobre todo, son enteramente heterogéneos: no hay una función afectiva determinada, sino, incluso, un mismo diminutivo muchas y muy diferentes, según los contextos: el mismo diminutivo expresa ora cariño o admiración y ora ironía, aversión y desprecio... Eugenio Coseriu, *Lecciones de lingüística general* (Madrid: Gredos, 1981). pp. 208—210. La cita corresponde a la p. 209. Que esos valores son contextuales se comprueba, precisamente, por la oposición que en el ejemplo 46 se establece entre *calle* y *calleja*: la primera implicaría una designación "objetiva", neutra, la segunda, una "aminoración subjetiva". El manuscrito *A* trae *callejuela*, el *G*, *callegüela*; el sufijo *—uelo* puede indicar, según Náñez Fernández, "ternura" o "afecto" o bien puede adquirir un "matiz peyorativo". pp. 142—43.

25 Hamon, Nº 6, 428—32.

26 Hamon, Nº 11, 437—38.

27 "El vocabulario técnico corresponde simplemente a una nomenclatura y como tal no está estructurado a partir de la lengua sino sobre la base de la realidad extralingüística, de los objetos de la disciplina correspon-

y a "recuperar una temática generalmente excluida",<sup>28</sup> como la del cuerpo, con sus implicaciones de vulgaridad, prosaísmo y obscenidad.<sup>29</sup>

Además de tales tecnicismos de la ciencia médica, se hallan, en el *librete*, los de la exposición filosófica. Allí se examinarán las ideas sobre la *buena* y la *mala ventura* en una prosa que tiende a la máxima claridad: la organización del discurso en varias partes y las subdivisiones de cada una de ellas; las distinciones, oposiciones y paralelismos morfológicos, sintácticos y semánticos; el encadenamiento lógico de los incisos y, en fin, la progresión del pensamiento desde las premisas iniciales hasta las conclusiones, todo ello aspira a explicar la doctrina con la mayor precisión y univocidad posibles.

---

diente." Horst Geckeler, *Semántica estructural y teoría del campo léxico* (Madrid: Gredos, 1976), p. 215. En el lenguaje técnico la **significación** (o los significados) coincide con la **designación**. Véase también Coseriu, pp. 291—93. Para **quemar** y su uso en la ciencia médica véase Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1981), IV, pp. 714—716. Para la familiaridad de Don Juan Manuel con la "nomenclatura científica de la época" véase el comentario de María Rosa Lida de Malkiel y los textos por ella aducidos ("Tres notas sobre Don Juan Manuel," en *Estudios de Literatura española y comparada* (Buenos Aires: EUDEBA, 1966), p. 126, nota 30), en particular la afirmación de que artes y ciencias "an palabras sennaladas por que muestran lo que quieren dezir" en el capítulo 31 del *Libro del cauallero et del escudero*, p. 59 de la edición de las *Obras completas* de Don Juan Manuel (Madrid: Gredos, 1982).

28 Hamon, 433.

29 "Jusqu'à présent, le réalisme s'est défini beaucoup plus par son contenu que par sa technique (sinon celle des 'petits carnets'); le réel a d'abord été le prosaïque, le trivial, le bas; puis plus largement l'infra-structure supposée de la société, déagée de ses sublimations et de ses alibis; on ne mettait pas en doute que la littérature ne copiât simplement quelque chose." selon le niveau de ce quelque chose, l'oeuvre était réaliste ou irréaliste." Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964), p. 163. Se ha querido explicar la ausencia de lo escatológico en las obras de Don Juan Manuel a partir de su psicología; para una crítica de tales interpretaciones **expresivas** y biográficas véase nuestro estudio sobre el ejemplo 36. Sobre la obscenidad en la literatura española medieval véase Keith Whinnom, *Spanish Literary Historiography: Three forms of distortion* (University of Exeter, 1967), pp. 19—24.

## II

Del análisis precedente se puede concluir que el relato de Patronio, al menos en lo que concierne a su argumento, personajes, ambiente y léxico, satisface ciertos principios estéticos del verosimilismo realista. La enseñanza, resumida en los versos finales, se deduciría del ejemplo, según una lógica narrativa que haga depender el *sentido* del texto de un *discurso* que, a su vez, "reproduciría" una *historia* ontológicamente "independiente" y temporalmente "anterior" a su actualización lingüística: *historia* → *discurso* → *sentido*.

De acuerdo con la lógica del género didáctico, el ejemplo y el *discurso* no se encaminan *hacia* sino, al contrario, se despliegan *desde* la doctrina que los condiciona y determina de antemano: *sentido* → *discurso* → *historia*.<sup>30</sup>

¿En qué consiste ese *sentido* y cómo se manifiesta textualmente? El conde plantea el problema de cómo "aver buena fama" y cómo proceder para "acrecentarla" y "llevarla adelante" y, al mismo tiempo, "guardarla" de los peligros que la acechan: "et por se guardar que ninguno non le pueda travar en ella."<sup>31</sup> Patro-

30 Para todos estos problemas véase también el análisis del ejemplo 36 y la bibliografía allí indicada.

31 Para el tema de la fama en Don Juan Manuel véase María Rosa Lida de Malkiel, *La Idea de la Fama en la Edad Media Castellana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), pp. 207—20; Luciana De Stéfano, *La sociedad estamental de la Baja Edad Media Española a la luz de la literatura de la época* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1966), pp. 99—106.

Los estudiosos discrepan en cuanto al problema principal del ejemplo 46 y, por tanto, al grupo a que pertenece. Para Ian Macpherson, que aconseja examinarlo en el contexto de toda la obra, el ejemplo, junto con el 40, 41, 49, 50 y 51, plantea, sobre todo, la cuestión de las buenas obras. "Dios y el mundo—the Didacticism of El Conde Lucanor," *Romance Philology*, 24 (1970), 31 y 34—36; según Barcia, p. 33, presenta, como el ejemplo 2, el problema de "atender a la opinión ajena"; "Los ejemplos XXXVI y XLVI —afirma Valbuena Prat— enseñan la moraleja —mediante ingeniosos y bien descritos casos— de que no debe fiarse de las apariencias." Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., octava edición), tomo I; p. 190; en opinión de Joseph V. Ricapito se trata del "'qué—dirán' como instrumento de negación y menosvaler.", como sucede también en el

PROBLEMA	LIBRETE	CONSEJOS	MORALEJA
<p>Patronio, vos sabedes que una de las cosas del mundo por que omne más deve trabajar es por aver buena fama et por se guardar que ninguno non le pueda travar en ella</p>	<p>que se guarde omne quanto pudiere de non fazer mal</p>	<p>que fagades muy buenas obras a plazer de Dios</p>	<p>Faz siempre bien</p>
<p>[...] rruégovos que me consejedes en quál manera podré mejor acresçentar et levar adelante</p>	<p>que se guarde omne quanto pudiere de non fazer mal</p>	<p>rogedes a Dios que vos enderesçe que fagades tales obras por que la vuestra buena fama se acresçiente et vaya adelante</p>	<p>Faz siempre bien</p>
<p>et guardar la mi fama</p>	<p>ésta es desabentura fallada et non buscada, ca él nunca fizo nin buscó cosa por quel deviesse venir aquella desaventura</p>	<p>ca muchas vezes faze omne buenas obras et por algunas malas semejanças que faze, las gentes toman tal sospecha, que enpeçe poco menos paral mundo et paral dicho de las gentes commo si fiziesse la mala obra</p>	<p>et guárdate de sospecha</p>
<p>et guardar la mi fama</p>	<p>nin meterse en sospecha nin en semejança por quel deva venir alguna desaventura o mala fama</p>	<p>que por fecho, nin por dicho, nin por semejanca, nunca fagades cosa por que las gentes puedan tomar sospecha</p>	<p>et guárdate de sospecha</p>

pedir merced et rrogar a Dios  
que, pues él se guarda quanto  
puede por quel non venga desa-  
ventura nin mala fama, quel  
guarde Dios que non le venga  
ninguna desventura

[rogedes a Dios] que vos  
guarde de fazer nin de dezir  
cosa por que la perdades

et sienpre  
será la tu  
fama derecha

---

nio, como es habitual, le aconseja cómo debe y no debe comportarse para mantener la "fama derecha": "que fagades muy buenas obras a plazer de Dios; esto guardado, después, en lo que pucierdes, a plazer de las gentes, et guardando vuestra onrra et vuestro estado"; "que por fecho, nin por dicho, nin por semejança, nunca fagades cosa por que las gentes puedan tomar sospecha...". Tal moralidad se enuncia y dilucida en cuatro momentos: el planteamiento del problema por el conde, el *librete* del filósofo, el dictamen del ayo y los versos de don Johan. El resumen siguiente ayudará, quizás, a apreciar mejor la estructura del texto manuelino y las correspondencias entre dichos niveles narrativos.

¿Hasta qué punto y de qué forma el ejemplo del filósofo depende de todos estos planteamientos y soluciones? Se ha sugerido la posibilidad de que el relato de Patronio no se ajuste a la moraleja.<sup>32</sup> Pero, en realidad, todo en él, episodios, caracteriza-

---

ejemplo 3. "El contorno picaresco de *El Conde Lucanor*," *Romanische Forschungen*, 84 (1972), 100—01; el tema es el de la honra (o fama), al igual que en los ejemplos 10, 13, 16, 23, 37 y 38. José Romera Castillo; *Estudios sobre "El Conde Lucanor"* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1980), p. 24; según otro parecer, en los ejemplos 2, 5, 13, 25, 26, 27, 28, 32, 36, 46 y 50 "el problema básico no es otro que el de conocer la realidad, imprescindible para un político de la talla de Juan Manuel." Julio Rodríguez-Puértolas, "Juan Manuel y la crisis castellana del siglo XIV," en *Literatura, Historia, Alienación* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1976), p. 55, y Carlos Blanco Aguinaga Julio Rodríguez-Puértolas e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española en lengua castellana* (Madrid: Editorial Castalia, 1978), tomo I, p. 105.

- 32 "Wenn man nicht annehmen will, Johann Emanuel habe, ohne es auszusprechen, mit diesem Beispiele die äusserste Vorischt in Bewahrung eines guten Namens anempfehlen wollen, da, wie dasselbe zeigt, dieser selbst ohne eigene Schuld verloren werden kann, so muss man allerdings Clarus, Spanische Literatur im Mittelalter, Bd. I, S. 385 beistimmen, dass dies Beispiel 'auf den vorliegenden Fall wenig passt', denn die Frage war: en qual manera podre yo mejor acrescentar et levar delante et guardar mi fama?." *El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, edición de Hermann Knust (Leipzig: Dr. Seele & Co., 1900), p. 408; "En el ejemplo XLVI, el Conde Lucanor exalta la fama y pide a su consejero guía para obtenerla; Patronio expone cómo su pérdida no depende del individuo y deja sin satisfacer el pedido del Conde." Lida de Malkiel, *La Idea*, p. 214; "Le récit lui-même constitue une réponse au Comte Lucanor qui demande a son conseiller comment il faut conserver et augmenter son bon renom: 'Ruégovos que me consejedes en cual ma-

ción, circunstancias espacio-temporales, no obstante la "transparencia" de su aparente "realismo", dependerá de la tesis que se desea transmitir y que es anterior a su manifestación poética: el ejemplo, en efecto, será una amplificación del dístico final.

Según la *sententia*, para mantener la "fama derecha" no es suficiente conducirse bien ("Faz siempre bien"), hay que evitar, simultáneamente, las apariencias del mal ("et guárdate de sospecha"), por bien intencionados que fueren los propósitos en el obrar. Y ello porque si bien a Dios le bastan las acciones y las intenciones ("mas quanto para Dios et paral alma non aprovecha nin enpeçe sinon las obras que el omne faze a quál entençión son fechas."), en la opinión del prójimo, depositario, en definitiva, de la fama mundana<sup>33</sup> no siempre coinciden las estimaciones con

---

nera podrá mejor acrescentar et levar adelante et guardar la mi fama.:" [...] "La moralité, enfermée dans le distique final, répond, certes, au souci du Comte Lucanor, lorsqu'il interrogeait Patronio; mais non à l'histoire du philosophe qui, par son ignorance totale des circonstances, ne pouvait éviter la condamnation qui devait frapper son in conduite apparente." Marsan, pp. 440—41. En todos estos pareceres se pasa por alto que al conde no sólo le interesa obtener y acrecentar su fama sino también protegerla de los peligros que la amenazan: "Patronio, vos sabedes que una de las cosas del mundo por que omne más deve trabajar es por aver buena fama ET POR SE GUARDAR QUE NINGUNO NON LE PUEDA TRAVAR EN ELLA. [...] rruégovos que me consejedes en quál manera podrá mejor acrescentar et levar adelant EL GUARDAR la mi fama." El relato de Patronio resolverá ambos problemas: para "aver", "mejor acrescentar" y "levar adelante" la buena fama es preciso obrar bien ("Faz siempre bien", dice la moraleja) y para "guardarla" habrá que cuidarse de las sospechas ("et guárdate de sospecha"). Para otra opinión sobre el ejemplo véase H. Tracy Sturcken, *Don Juan Manuel* (New York: Twayne Publishers, Inc., 1974), pp. 95—96: "The story itself is unimpressive and does not really interest Don Juan; he is eager to elucidate the moral point of this unit."

33 Para el carácter social de la fama véase Lida de Malkiel, *La idea*, pp. 211, 214 y 236, respectivamente: "No sorprende, pues, la frecuencia con que Don Juan Manuel aduce como móvil de conducta la honra no entendida precisamente como gloria caballeresca o cortesana, sino como opinión pública, como juicio valorativo de la sociedad."; la fama "está sujeta a la opinión falible del vulgo, independientemente de la verdad, sólo conocida de Dios" y "no deriva exclusivamente del mérito o demérito del individuo; está puesta en mayor medida en la mirada, el rumor, el aplauso de los circunstantes...". El ejemplo 46 constituye un caso muy ilustrativo del "perspectivismo de la opinión" estudiado por Mariano

la verdad: "Et devezes saber que en las cosas que tannen a la fama, que tanto aprovecha o enpeçe lo que las gentes dizen commo lo que es verdat en sí." Tal la tragedia del anciano filósofo: no basta ser virtuoso y honrado, hay que parecerlo también a los ojos de los demás.

Para hacer más efectiva la enseñanza Don Juan Manuel empleará la técnica, muy común en la literatura didáctica, y de la que se aprovecha también en el ejemplo 36, de extremar los conflictos, polarizando al máximo la oposición entre los planos del *ser* y del *parecer*: en el ejemplo del mercader, la castidad y amor de la mujer frente a la historia de infidelidad y adulterio imaginada por el marido; en el del filósofo, su vida virtuosa, pero aquejada, como la de todos los mortales, por las inexcusables necesidades de la enfermedad, frente a su aparente visita a "aquel lugar quel era tan dannoso paral alma et paral cuerpo et para la fama". El relato ha de contraponer, en máxima tensión, la inocencia y honraçez del maestro con las desafortunadas circunstancias que hacen posible las sospechas de la villa.<sup>34</sup> En otras palabras, se multiplicarán las *semejanças* para hacer ver mejor la precariedad de la fama terrena y los peligros que la amenazan y para mostrar, al mismo tiempo, cuán necesario es permanecer alerta para que no sea mancillada ni siquiera cuando las acciones sean absolutamente irreprochables. Todo tendrá, por consiguiente, que justificar las hablaturías de la gente. Si la difamación sólo fuera fruto de la simple maledicencia, o de la envidia, la situación, aunque sería, no sería del todo irreparable y, en todo caso, cabría la posibilidad de que, tarde o temprano, se descubriese la maldad de los acusadores y la falta de culpabilidad de la víctima. Lo

---

Baquero Goyanes, "Perspectivismo en *El Conde Lucanor*," en *Don Juan Manuel: VII Centenario* (Murcia: Universidad de Murcia—Academia Alfonso el Sabio, 1982), pp. 46—47.

- 34 "Pureza" del filósofo, víctima de "sospechas maliciosas", e "inocencia" e "ignorancia" de los hechos que originan el reproche de los alumnos, todo esto fue ya subrayado por Diego Marín, "El elemento oriental en *Don Juan Manuel*: síntesis y revaluación," *Comparative Literature*, 7 (1955), 12 y por Marsan, p. 440. Se trata, justamente, de mostrar que nada de ello basta ("Faz sienpre bien") para mantener la "fama derecha": hay que estar prevenido todo el tiempo contra la calumnia y la deshonra ("et guárdate de sospecha"), incluso en las circunstancias más in-significantes de la vida cotidiana, como la satisfacción de las necesidades fisiológicas.

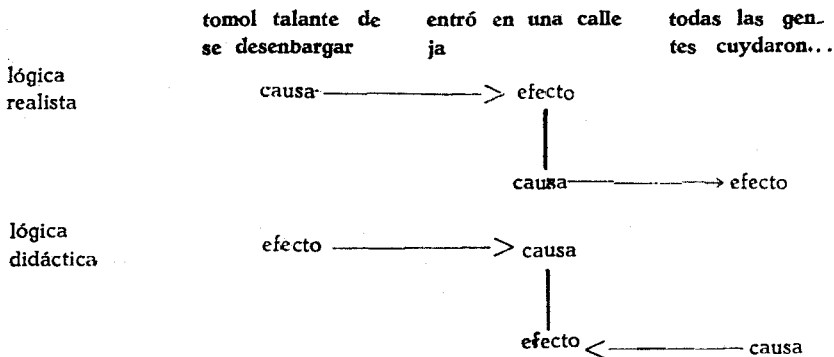


verdaderamente grave, en cambio, es la ruina de la honra como resultado de lo que todas las *semejanças* fueren inevitablemente a creer.

### El argumento

1. En un texto realista las unidades narrativas se sucederían unas en pos de otras, según una relación de causalidad. Si, por el contrario, se aceptaran los principios de la *arbitrariedad del relato* y de la *lógica del discurso didáctico*, en los que descansa la literatura ejemplar, y según los cuales los fines determinan los medios,<sup>35</sup> los "efectos" se convertirán en "causas" de las que, aparentemente, serían las "verdaderas" causas de la acción. Así, por ejemplo, el filósofo "non lo podía fazer sinon con muy grant dolor et con muy grand pena" no *porque* "avía una enfermedat", sino a la inversa: *para* hacerlo de esa manera (lo cual, a su vez, cumplirá una función ulterior en la economía del relato) es preciso tener tal dolencia y con tales síntomas.

Para citar aun otro caso, y según la lógica del realismo, el filósofo entra en la *calleja porque* le "tomó talante de se desenbargar", cuando en realidad se trata de todo lo opuesto: *para* entrar en ese sitio, y no en otro, y *para* crear las apariencias que alimenten la imaginación y la censura públicas y, con ellas, el menoscabo de su honra:



35 Véase en particular Gérard Genette "Vraisemblable et motivation," *Communications*, 11 (1968), 18 y Jonthan Culler, "Story and Discourse in the Analysis of Narrative," en *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), pp. 169—87 y la discusión de estos principios en nuestro trabajo sobre el ejemplo 36.

La relación entre los términos se invierte y lo mismo cabría hacerse con los demás incidentes. Se comprobaría así de qué manera se van creando inexorablemente todas las condiciones que refuercen y prueben el *sentido* que subyace y precede a la fábula: obrar bien no es suficiente, las críticas pueden justificarse en situaciones aparentemente "objetivas", es menester guardarse constantemente de la mala sospecha.

2. La alternancia de secuencias ascendentes y descendentes responde no tanto a un encañamiento causal de las acciones en una realidad extralingüística designada por el texto sino más bien a la doctrina que antecede el relato. Típico de la literatura didáctica es el castigo de los malhechores y la retribución de los buenos, en este último caso, la reivindicación del filósofo anciano y honrado, en la segunda secuencia, acusado injustamente por un yerro no cometido, en la primera. Tales recompensas (y castigos) implican el restablecimiento de un orden social y moral transitoriamente perturbado por el mal, el pecado, la ignorancia o el error.<sup>36</sup>

### Los personajes

3. Dado ese "horror al vacío" de que habla Hamon, la mención de los rasgos físicos y morales de los personajes se debería al deseo de contribuir a crear esa "ilusión de la realidad" y a motivar psicológicamente sus acciones. La caracterización, sin embargo, obedece no tanto a *motivaciones realistas* (psicológicas y, aquí también, fisiológicas) cuanto a imperativos *composicionales*<sup>37</sup>. En primer lugar, todas las características de la enfermedad fuerzan al filósofo a conducirse de tal manera que las sospechas

---

36 Para un modelo formal de "toute espèce de récit régi par une exigence moralisatrice forte", como dice Claude Bremond, véase su estudio "Les bons récompensés et les méchants punis: morphologie du conte merveilleux français," en Claude Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle* (Paris: Librairie Larousse, 1973), pp. 96—121. La matriz inicial del modelo se compone de tres secuencias: *dégradation* —> *amélioration*, *mérite* —> *récompense*, *démérite* —> *châtiment*.

37 La distinción de varias clases de *motivaciones* y la terminología son de B. Tomachevski, "Thématique," en *Théorie de la littérature*, pp. 282—92. Las *motivaciones realistas* obedecen a las exigencias de la verosimilitud, las *composicionales*, a los imperativos internos de la fábula, el desenlace, por ejemplo.

no carezcan de fundamento: debe tardar "muy grand tiempo ante que pudiese seer desenbargado" para inducir a la gente a suponer que ha estado con las prostitutas; lo hace "con muy grant dolor et con muy grand pena" para acusar en su rostro el esfuerzo que, a tal edad, exigiría el trato íntimo con dichas mujeres<sup>38</sup>; la materia le causa "grand pena et grand danno para la salud del cuerpo" para obligarlo a *desenbargarse* sin demora ("que lo provasse luego, et non lo tardasse") y, por tanto, para hacerlo entrar, con prisa y sin poder detenerse en averiguaciones, en el primer lugar a su alcance, precisamente en *esa calleja* donde vivía *tal conpanna*.

Si se examinan las motivaciones psicológicas las conclusiones serán las mismas: a pesar de su edad y de haber pasado, probablemente, gran parte de la vida, si no toda, en esa villa, con una fama bien establecida y numerosos alumnos (circunstancias ambas que normalmente requieren un tiempo más o menos prolongado), el filósofo ignora la presencia de tales mujeres, lo que quizá pueda sorprender desde la perspectiva del verosimilismo realista, pero que, sin embargo, es indispensable para la composición de la fábula: de haberlo sabido (suponiendo, claro está, como se supone en las explicaciones *miméticas*, que el personaje es una persona) o bien hubiera tomado alguna medida de precaución o bien hubiera evitado tal sitio, con lo cual la *historia* y el *discurso* que la "reflejaría" habrían seguido un rumbo incompatible con la tesis previa, el *sentido*, que se quería demostrar.<sup>39</sup>

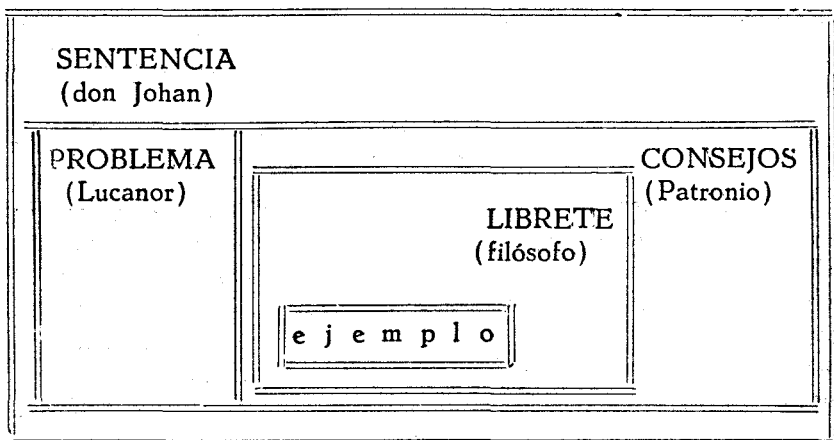
La reacción de los pobladores y de los discípulos debe satisfacer también las exigencias del argumento: todas las *semejanças* harán inevitable que el filósofo sea "muy tenido a mal" y esta repulsa pública, a la que se sumará la pena e irritación de los alumnos, ha de cumplir con otra finalidad composicional, a saber, que el maestro experimente "muy grand pesar" y se decida a escribir un tratado sobre la *buena ventura* y la *desabentura*. De

---

38 Sturcken, p. 96: "After a long and strenuous hour in the alley that has nothing at all to do with the area's principal commercial activity, the aged professor makes his way rather weakly back onto the main thoroughfare; he does not appear to be in very good shape."

39 De acuerdo con el principio de *supervivencia del relato*, propuesto por Barthes, "Action Sequences," en Joseph Strelka, *Patterns of Literary Style* (University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1971), especialmente pp. 7—8, y S/Z (Paris: Seuil, 1970); pp. 141—42. Véase también nuestro artículo sobre el ejemplo 36.

esta manera, sin fisuras y sin solución de continuidad, el ejemplo quedará integrado dentro de la materia del *librete*,<sup>40</sup> éste en los consejos de Patronio, en su respuesta a la pregunta formulada por el conde, y todo ello, finalmente, en la totalidad de la narración:



4. A la técnica de polarización ya señalada pueden atribuirse las ocupaciones de los personajes: por un lado el filósofo, sabio, virtuoso, amado y respetado por sus muchos discípulos, dedicado a la reflexión en su *estudio*; por otro, las mujeres pecadoras, dañando sus almas y deshonorando sus cuerpos en la *calleja*.

5. Los rasgos morales del filósofo, en fin, están allí para hacer más evidente su aparente caída y subrayar, de paso, la fragilidad de la fama. Del *sentido*, y no de una imitación de la realidad, depende que sea "muy grand philósopho" (y no un mercader o un labrador, por ejemplo), "mucho añçiano", "tan

40 Nótese que el *librete* concluye, justamente, con el recuerdo de lo acaecido en la calleja: "...la otra, es pedir merçed et rrogar a Dios que, pues él se guarda quanto puede por quel non venga desaventura nin mala fama, quel guarde Dios que non le venga ninguna desaventura commo vino a mí el otro día que entré en una calleja por fazer lo que non podía escusar para la salud de mi cuerpo et que era sin pecado et sin ninguna mala fama, et por mi desaventura moravan y tales conpannas, por que maguer yo era sin culpa, finqué mal enfamado." Siguen inmediatamente los consejos del ayo: "Et vos, sennor conde Lucanor..."

añiano" (y no un joven presto a sucumbir a las tentaciones de la carne), "de grand guisa",<sup>41</sup> (y no de humilde procedencia) y "tan onrrado" (y no un pecador entregado a los vicios del mundo). Recuérdese que la *sententia* dictamina que no basta obrar bien porque, siendo la fama tan precaria, nadie está a salvo de la vituperación pública, ni siquiera quienes, como el filósofo, quedarían al abrigo de toda sospecha en razón de su ocupación, edad, estamento y virtudes.

### *El ambiente*

6. La determinación espacio-temporal de las acciones se ajusta a los mismos imperativos del *sentido*: provocar las sospechas de la gente, el pesar de los discípulos y la destrucción de la fama. Cuando al filósofo le sobrevenga la necesidad de *desenbargarse* ello le sucederá precisamente en ese lugar y en ese momento, para crear de esa forma las *semejanças* de un proceder pecaminoso.

La relación entre las descripciones y los valores semánticos por ellas connotados sigue la técnica ya aludida de la polarización, que satisface, como también se indicó, fines más composicionales que miméticos. En el plano de la *designación*, *calleja* y *estudio*, ciertamente, pueden denotar referentes existentes en la realidad extralingüística (una villa en el reino de Marruecos); en el plano de la *significación* (el texto en su estructuración interna) la oposición entre ambos dependerá ahora del *sentido*: una y otro ocupan, en cuanto a sus connotaciones, los puntos extremos, si así puede decirse, de un *continuum* semántico.<sup>42</sup> En

41 *guisa* = rango, edición de Ayerbe-Chaux, p. 140, nota 124; *condición clase, rango, calidad*, Félix Huerta Tejadas, *Vocabulario de las obras de Don Juan Manuel* (Madrid: Real Academia Española, 1956), p. 91.

42 Coseriu se ha ocupado en varias ocasiones de esta distinción. Véase, por ejemplo, *Lecciones*, pp. 283—84: "La *designación* es la referencia a la 'realidad', o sea, la relación en cada caso determinada entre una expresión lingüística y un 'estado de cosas' 'real', entre signo y 'cosa' denotada."; "El *significado* es el contenido de un signo en cuanto dado en una lengua determinada y exclusivamente por medio de la lengua misma."; "El *sentido* es el contenido propio de un texto, es decir, lo que el texto expresa más allá (y a través) de la designación y del significado." Consúltense también *Gramática, semántica, universales: Estudios de lingüística funcional* (Madrid: Gredos, 1978), pp. 135—36 y para una fundamentación filosófica, sus estudios "El hombre y su lenguaje" y "El

efecto, la primera apunta a valoraciones absolutamente negativas (¿puede haber algo más bajo en la ética de *El Conde Lucanor* que la deshonra del cuerpo y el daño del alma?) y el segundo, por el contrario, evoca lo que hay de más elevado en el ser humano, el ejercicio de la virtud, la inteligencia y la sabiduría.<sup>43</sup> Se establece así una correlación semántica entre el sitio, el personaje y sus actividades *calleja* — prostitutas — perdición de cuerpo y alma / *estudio* — filósofo — sabiduría), correlación que remite, precisamente, al *sentido* último del ejemplo: las ocupaciones más valiosas y las conductas más virtuosas no garantizan por sí solas la incorruptibilidad de la fama, porque unas y otras están constantemente amenazadas por toda suerte de peligros, sea el azaroso juego de las circunstancias, que pueden poner la merecida y justa honra de alguien, inadvertidamente y a pesar suyo, a merced de seres más viles,<sup>44</sup> sean las apariencias que in-

---

lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual", recogidos en *El hombre y su lenguaje: Estudios de teoría y metodología lingüística* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 13—65, especialmente pp. 37—45 y 53—54. Desde el punto de vista lexemático podría afirmarse que *calleja* y *estudio* constituyen una *oposición gradual*. Coseriu, *Principios de semántica estructural* (Madrid: Gredos, 1977) pp. 41 y 215.

- 43 Desde los comienzos mismos de su carrera literaria Don Juan Manuel ha manifestado su alta estima por el saber. Así, por ejemplo, en los prólogos a la *Crónica abreviada*, editada por Raymond L. Grismer y Mildred B. Grismer (Minneapolis: Burgess Publishing Company, 1958), pp. 37—39 y al *Libro enfenido* en *Obras completas*, pp. 145—47, "la más completa exposición de la doctrina medieval del saber que tal vez se encuentre en nuestras letras", según José Antonio Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español* (serie primera: Edad Media) (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1973), pp. 268—69. Un pasaje de este prólogo podría aplicarse a la situación del filósofo del ejemplo 46: "Et avn a el saber otra mejoria: que beemos muchas vezes que si vn omne que a grant saber le ayuda la ventura, tanto subra con el su saber, que avn que la ventura se buelua, que sienpre fincara el muy bien andante; et avn que la ventura sea contraria, con .el su saber se sabra mantener fasta que. la ventura se mude.", p. 146.
- 44 Como ya lo advirtió Sturcken, p. 96: "Major points stressed by Don Juan are that the philosopher's respected position in society, earned during a lifetime of dedicated service, made him a prime subject for malicious gossip, because people are such that they prefer to hear bad things about good people; that what mattered was who he was, not what they thought he did; and the helplessness of the individual and the irrevocable public destruction of his name, once the scandalmongers eagerly plied their vicious trade"

duzcan a creer que el obrar obedece a razones no sólo distintas sino aun opuestas a las verdaderas intenciones.

### *El léxico*

7. En una obra realista, sostiene Hamon, se intenta persuadir al lector de la "verdad" de lo relatado. Ello es aun más necesario en una obra didáctica, cuya *sententia* debe quedar fuera del alcance de las dudas, las controversias o las refutaciones. Una manera de lograrlo consiste en legitimar la doctrina con la autoridad del narrador que la expone y de los personajes que la encarnan en diferentes planos en el ejemplo 46 don Johan, que garantiza el valor del ejemplo, y Patronio, que lo desarrolla, y el conde, que verifica la enseñanza en su propio obrar, y el filósofo, que la reitera en su tratado. La proliferación de unos y otros representa una modalidad típica, y hasta cierto punto indispensable, de este género literario. La función de todos ellos es la de explicitar el *sentido* de una manera clara y unívoca.

8. Para que la enseñanza sea más efectiva y se transmita con el mínimo posible de ambigüedad el texto recurrirá en ocasiones al empleo de un vocabulario *monosémico*, preciso, técnico. Con relación a la dolencia del filósofo puede afirmarse que la presencia de elementos vulgares, y hasta obscenos, nada tiene que ver con un afán "realista" de describir la naturaleza humana "tal como es". Ni tampoco la enfermedad y los términos con que se la designa constituyen un naturalismo *avant la lettre* sino un procedimiento, como tantos otros de que se vale la literatura didáctica medieval, de ilustrar más eficazmente un problema moral.<sup>45</sup>

Desde el punto de vista léxico, sin embargo, es más importante el *librete* con que el anciano maestro se reivindica. Las siguientes afirmaciones de María Rosa Lida de Malkiel, escritas a propósito de las palabras del rey Don Sancho en la tercera parte del *Libro de las armas*, pueden también aplicarse al tratado redactado por el filósofo:

---

45 Robertson, p. 20: "Medieval artists did not hesitate to use what we should call 'obscenity' to illustrate a moral point. And what is true of medieval artists is, in this instance, equally true of medieval writers." Véase la nota 29.

En contraste con la prosa del siglo XV, prendada del adorno latino, la de don Juan Manuel, prolija a puro deseo de resultar absolutamente inequívoca —didáctica, en suma, y no estética— parece haber tomado como modelo el latín escolástico, todo claridad y sin pretensión de belleza, de la *Suma Theologica*, por ejemplo.<sup>46</sup>

Todas las “premisas, distingos y consecuencias” a que se refiere la autora, y que se encuentran igualmente en el *librete*, no tienen otro fin que el de reducir la pluralidad del *sentido* y asegurar la cohesión semántica y doctrinal del texto. Y es que la literatura didáctica se fundamenta, en suma, en una *poética de la obra cerrada*.<sup>47</sup>

### III

A partir de la distinción entre *designación*, *significación*, y *sentido* se podría replantear sobre nuevas bases el problema del *realismo medieval*. Inútil sería volver ahora sobre la complejidad del problema: en ello coinciden todos los críticos. Pero sí convendría anticipar el carácter parcial, y hasta provisorio, de las siguientes conclusiones, que no aspiran, ni mucho menos, a resolverlo.

Los partidarios del *realismo mimético*, implícita o explícitamente, suelen concebir el vínculo entre lenguaje y realidad, sobre todo, o solamente, en términos de *designación*, es decir, tienen en cuenta únicamente la relación “palabra”—“cosa” y, en consecuencia, tienden a descuidar los otros dos planos textuales y a identificar, o confundir, el significado del signo lingüístico con su referente<sup>48</sup>.

46 Lida de Malkiel, “Tres notas,” p. 126, nota 30; Romera Castillo, pp. 37; 44 y 51; Francisco Abad, “Lugar de Don Juan Manuel en la historia de la lengua,” en *Don Juan Manuel: VII Centenario*, pp. 10—12.

47 Para esta problemática véase Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1979) y Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre* (New York: Columbia University Press, 1983), pp. 149—97.

48 Véase Roland Barthes, “L’Effet de Réel,” *Communications*, 11 (1968), 84—89. “Las relaciones de ‘significación’ —sostiene Coseriu— son las relaciones entre los significados de los signos lingüísticos; las relaciones de ‘designación’ son las relaciones entre los signos lingüísticos y los ‘ob-



En una crítica de tales presupuestos podría apoyarse un examen de las dos hipótesis (y sus corolarios) indicadas al principio de este artículo. Con respecto a la primera, que reduce la relación lenguaje-realidad a la denotación de seres y procesos directamente perceptibles, debe notarse la exclusión de un orden inteligible, más allá del mundo fenoménico, con lo cual se pierde igualmente de vista uno de los caracteres más esenciales de la literatura medieval, la *poesía de lo invisible* de que se ha ocupado Jauss.<sup>49</sup> En cuanto a la descripción y explicación de los textos, no se presta la debida atención al plano de la connotación, en que se manifiesta, justamente, la doctrina o —como afirma Barthes— la *ideología*.<sup>50</sup> En ayuda de estas consideraciones podría aducirse también la tesis de Lázaro Carreter de que el realismo no consiste en los referentes, tesis que, cualesquiera que fueren sus méritos, posee la ventaja de replantear el problema en otro nivel, el de la *dignificación*.

A riesgo de incurrir en repeticiones ociosas, hay que insistir en que el lenguaje no “refleja” el mundo, antes bien, lo somete a un proceso de estructuración en el que las palabras (o los signos lingüísticos) ni se limitan a designar sus referentes ni, menos aun, a sustituirlos.<sup>51</sup> De allí que, en realidad, debiera empezarse por indagar las relaciones entre los significados del texto, en otras palabras, la organización de su léxico. No es éste el momento más oportuno para emprender un estudio exhaustivo del vocabulario del ejemplo 46; baste indicar, muy sumariamente, que el relato de Patronio se funda en un principio de oposiciones y correlaciones binarias,<sup>52</sup> y ello en todos los planos, como lo muestra el siguiente resumen:

---

jetos' (la 'realidad' a la que se refieren y a la que 'representan' en el discurso). Principios, p. 130. En las interpretaciones *miméticas* se atiende mucho más a estas últimas relaciones.

49 *Poesía de lo invisible* “which might well constitute the most unique characteristic of the alterity of the Middle Ages”, según Jauss, “The Alterity”, 194. Véase la nota 5.

50 Más precisamente: “l'ideologie serait en somme la *forme* (au sens hjelmslevien) des signifiés de connotation, cependant que la *rhétorique* serait la *forme* des connotateurs.” Roland Barthes, “Eléments de sémiologie,” *Communications*, 4 (1954), 130—32. La cita corresponde a la página 131.

51 Hamon, 415—17.

52 En rigor no se trata de términos, fuerzas o valores opuestos, pero situa-

**PLANO**

**TERMINOS DE LAS OPOSICIONES**

ontológico	ser	parecer
moral	virtud fama derecha buena ventura verdaderas intenciones recompensa	vicio sospecha desventura falsas intenciones castigo
narrativo		
argumento	secuencia ascendente	secuencia descendente
personajes	filósofo, discípulos	prostitutas, pobladores
localización	estudio, calle	calleja

Pero también el planteamiento del problema por el conde, el *librete* del filósofo (y para ello téngase en cuenta lo dicho por Lida de Malkiel sobre la prosa manuelina) y los consejos de Patronio articulan la *significación* en una serie de oposiciones, con lo cual, cicho sea de pasada, se corrobora una vez más la íntima trabazón que une todo el texto, tanto en la coherencia interna de sus partes cuanto en las relaciones entre ellas:

problema	aver, acrescentar et levar adelante la fama	guardar que ninguno non le pueda trazar en ella
librete	buena ventura fallada fallada fazer bien bien, pro  aver bien obras buenas buena fama sin culpa	desventura buscada non buscada fazer mal mal, danno  aver mal obras malas mala fama mal enfamado

---

dos "en nu mismo nivel", sino de componentes de una jerarquía, en relación de "superior" e "inferior" (ubicados, respectivamente, en las columnas izquierda y derecha del texto). Para una crítica del "dualismo medieval" y de la concepción de contrarios cuya interacción se resolvería en una "síntesis", véase Robertson, "Introduction: Medieval and Modern Art", pp. 3—51.

consejos

a plazer de Dios

a plazer de las  
gentes

buena fama que ayades  
buenas obras  
buenas obras  
fizieron bien un tiempo

mala fama postrimera  
las contrarias  
malas semejanças  
después non lo  
levaron adelante

que la buena fama  
se acresçiente  
et vaya sienpre  
adelante  
aprovecha  
lo que es verdat  
en sí

que [non] la per-  
dades  
enpece  
lo que las gentes  
dizen

Con respecto a la segunda hipótesis, superfluo sería enumerar los peligros que entrañaría el erigir el realismo del siglo pasado en norma artística más o menos universal.<sup>53</sup> U no sólo por lo que tiene de abusivo y anacrónico y por los errores metodológicos a que conduce, sino también porque ello implicaría considerar a la literatura medieval como un estadio embrionario (y a los autores, como "precursores") de una estética que, en virtud de un ilusorio e inexistente "progreso", no habría de producir sus frutos más maduros hasta el siglo XIX.<sup>54</sup>

53 Jakobson, p. 99; Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), p. 199, y en *Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), p. 39.

54 Sobre la "modernidad" de *El Conde Lucanor* véase Ayerbe-Chaux, pp. 82 y 86; p. 94: "Pero es que él en su ficción se siente rey y señor y es ésta la actitud que se destaca a medida que se analizan sus cuentos revelando ya en germen modos y maneras que cristalizarán en joyas de plenitud en el Renacimiento."; p. 160: "Existe en sus narraciones cierta conciencia del desarrollo dramático que revela en el escritor una rica sensibilidad hacia nuevas formas y géneros que llegarían a florecer en los siglos siguientes." Romera Castillo, p. 32: "Don Juan Manuel, por otra parte no utiliza la técnica del *exemplum* químicamente pura; por lo que podemos afirmar que nuestro autor usa una forma narrativa de transición hacia la ficción en libertad, característica del cuento culto; que encontraría su máximo representante en Boccaccio y Cervantes luego."; todo el artículo de Ignacio R.M. Galbis, "Gérmenes novelísticos en los cuentos de Don Jun Manuel," *Explicación de textos literarios*, 7 (1978).

La noción de *realismo*, tal como se la ha entendido para *El Conde Lucanor*, exigiría una profunda revisión, en vista del análisis del ejemplo 36 (y de otros que también podrían estudiarse con el mismo enfoque)<sup>55</sup> y, sobre todo, de los resultados del presente estudio. En efecto, después de haberle concedido prácticamente todo a las explicaciones *miméticas* (la definición de *realismo*, la concepción de la realidad, los procedimientos narrativos y lingüísticos con que se la "imitaria") y de haber estudiado el ejemplo 46 a la luz de los rasgos propios de la narrativa del siglo XIX, indicados por Hamon y aceptados, más o menos explícitamente,

---

5—12, estará consagrado a probar tales presupuestos: "Si bien es cierto que la novela en España, tal como se la considera hoy día, no aparece hasta principios del Renacimiento, es evidente que en la narrativa del príncipe (sic) Don Juan Manuel —primer escritor castellano que se preocupa de que su obra tenga características literarias individuales, o sea, donde existe ya una 'voluntad de estilo'— se encuentran lo que podríamos llamar las primicias de la novelística moderna", p. 5; Kenneth R. Scholberg, "Jun Manuel, personaje y autocrítico," *Hispania*, 44 (1961); 460: "Tanto en el *Libro de los estados* como en el final del *Conde Lucanor* se perciben atisbos de nuevas técnicas en el arte de narrar. [...] Desde luego, estas tentativas son primitivas, pero indican técnicas que volverán a aparecer siglos más tarde." Para una crítica de estas opiniones habría que partir de las siguientes observaciones de Hamon, 419: "Le danger, cependant est de tomber dans une vision finaliste et évolutionniste d'un courant littéraire conquérant petit à petit des traits définitoires qui ont en réalité implicitement conditionné l'analyse elle-même, et dont l'archétype coïncidera quasi-fatalement avec l'école réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle; cette vision, fondée sur le concept discutable de progrès, risque alors de déboucher sur une attitude normative et cyclique." El error de la crítica manuelina consiste en considerar *El Conde Lucanor* no por lo que "fue" sino por que la literatura ejemplar "llegó a ser", una vez aceptada la premisa de una "evolución" del género hacia formas "más desarrolladas". En realidad, y la afirmación es paradójica sólo en apariencia, se podrá entender mucho mejor el arte de Don Juan Manuel y, en general, toda la cultura medieval, cuando se la examine en su (muchas veces radical) alteridad y no en su supuesta "modernidad".

55 Así, por ejemplo, el 29, "De lo que contesçio a un rraposo que se fizo el muerto", cuyas inverosimilitudes, sobre las que ya Lecoy había llamado la atención, están condicionadas por la moraleja y por la necesidad, según lo probó Ayerbe-Chaux, pp. 66—69, de "insistir a cada viraje de la anécdota en la lección que se va a sacar." A esa necesidad obedecían también las inverosimilitudes del ejemplo 36 y, creemos, las "verosimilitudes" del 46.

por muchos medievalistas,<sup>56</sup> forzoso es llegar a las mismas conclusiones impuestas por el análisis de un ejemplo tan verosímil como el del "mercadero que fue a comprar sesos". El del "philosopho que por ocasión entró en una calle do moravan malas mugeres" se estructura según un principio de oposiciones y correlaciones semánticas que no sólo trascienden los *denotata* (acciones, personajes, ambiente) sino también los significados mismos y remiten, en última instancia, a un *sentido* que los precede. Se suele pensar que la realidad extralingüística, por así decirse, "está (o viene) primero" y que el proceso de creación artística comenzaría por un acto de *designación*. Todo lo contrario: la literatura didáctica parte de un *sentido*, que la *sententia* abrevia, y del que han de depender la estructuración de la *significación* en el *discurso* y la presentación y tratamiento de los hechos, personajes y ambientes de la *historia*.

---

56 Véanse, por citar un solo caso, los estudios dedicados a la literatura medieval francesa recogidos en *L'Esprit Créateur*, 5, Nº 4 (1965), "Realism in the Literature of the Twelfth Century".

