

INSERCIÓN DEL *EXEMPLUM* MEDIEVAL EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

ANÍBAL A. BIGLIERI
University of Kentucky

Uno de los problemas más arduos y controvertidos en la crítica del *Libro de buen amor* consiste en determinar si en su composición se puede descubrir una verdadera unidad estructural o si se presenta como una colección más o menos desordenada de materiales heterogéneos. Este artículo no se propone resolver la cuestión, sobre la cual, por lo demás, no se ha pronunciado aún la última palabra, sino replantearla desde otra perspectiva, mucho menos amplia que la visión de conjunto trazada por tantos estudiosos del *Libro*, pero que aún requiere algunas precisiones y espera todavía un examen más pormenorizado de los textos: se trata de averiguar si los *exempla* quedan firmemente sometidos a las exigencias de la historia principal o si, por el contrario, tienden a independizarse de ésta y cobrar vida propia; en otras palabras, ¿la relación entre los primeros y la segunda carece de fisuras o, en cambio, se nota entre unos y otra una correspondencia laxa, que daría lugar a lo que Brownlee llama "misappropriated *exempla*"? (88-97).

Las definiciones del *exemplum* (Welter, 1; Bremond *et al.*, 37-38; Keller, 2) se muestran conformes en lo esencial: la forma, un relato más o menos breve; el contenido, una lección o exposición doctrinal; la función, persuadir y enseñar. En la definición de Keller se le atribuyen además otras dos propiedades, decisivas para comprender mejor la naturaleza del género: carencia de ambigüedad y moralización única. El deseo de evitar la primera e imponer la segunda se hace manifiesto en la otra gran colección de ejemplos del siglo XIV, *El conde Lucanor*¹; pero en el caso del Arcipreste la situa-

¹ De estos problemas nos hemos ocupado en nuestro libro *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre "El conde Lucanor"* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989), en el cual se estudian con más detenimiento algunas

ción ya no es tan clara: su "polisemia intencional", a que se refiere Brownlee y repetidamente notada por los comentaristas, que en esto forman legión, sería del todo incompatible con aquellas dos exigencias del relato ejemplar. Por consiguiente, cabría conjeturar que la inclusión de los ejemplos en el *Libro* estaría condenada de antemano al fracaso, y ello por tres razones, entre otras:

1. La polisemia deliberada que dominaría toda la composición del texto, con grave menoscabo de sus propósitos docentes, y que se debería, en definitiva, a una teoría de la lectura propuesta por el mismo Juan Ruiz en varios de sus pasajes más celebrados y comentados (estrofas 16-18, 46, 64-70, 909, 1.629, 1.631, etc.)².
2. La relación bastante débil entre los ejemplos y los diálogos que los encuadran, según el dictamen de Michael: "There is always one bridge between the tale and the outer narrative, in a few cases there are two or more, but it is rare for the events or situation in the tale to match exactly those in the outer narrative" (215).
3. La proliferación de elementos descriptivos en los cuentos, que parecerían corresponder así a modos de narrar más "modernos", manifestados en una mayor autonomía e independencia del relato, contado como un fin en sí mismo: Juan Ruiz "felt free on occasion to exploit the tale for its own sake" (Michael, 216). Brownlee cita también dicho parecer de Michael, para agregar a continuación que éste "gives several convincing examples of such misappropriated tales" (89). Pero para otras narraciones el mismo estudioso asiente que puede haber casos, como el del "enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima", en los cuales "the moral is firmly entrenched in the substance of the tale" (213).

Estos vaivenes, tan característicos de la crítica ruiziana, alertan al lector una vez más sobre la gran complejidad del *Libro* y le aconsejan una virtud no siempre practicada cuando del Arcipreste se trata: la moderación y la cautela ante la tentación de procurar soluciones demasiado generales. En efecto, en la larga y laboriosa controversia a que ha dado lugar la estructura

cuestiones que aquí sólo recibirán un tratamiento mucho más sumario: entre otras, la redundancia del discurso ejemplar, la lógica narrativa que lo rige y la función del marco.

² Pero junto a las exhortaciones al lector para que "enmiende" el texto se hallan otras que le exigen entender los "proverbios antiguos" (165 c), los "dichos" (46 a), la "fabla" (407 d, 892 b), la "estoria" (909 a), el "romance" (904 a), el "libro" (64 d, 65 b, 986 cd) y la "razón" y el "seso" (= sentido) (68 c).

de la obra se ha intentado, con bastante frecuencia, proponer resultados válidos para todo el conjunto, como si se tratara de un texto completamente homogéneo; quizás lo más prudente, al menos como hipótesis inicial, sería aceptar una cierta heterogeneidad y deslindar luego varias clases de discurso, cada uno con sus propias exigencias y convenciones y con diferentes “pactos” o “contratos de lectura”: sermón, ejemplo, cuento popular, fábula esópica, *fabliaux*, serranilla, “novela” amorosa, relato alegórico, parodia, sátira, debate, exposición doctrinal, tratado de amor, poesía lírica, etc.

La integración de las narraciones en el marco se logra con éxito variable y por ello el *Libro de buen amor*, con toda probabilidad, pueda considerarse como la colección medieval más apropiada para verificar los diversos grados de digresión a que aquéllas puedan dar cabida y la mayor o menor fortuna con que se las engarza³. La obra del Arcipreste sería así la más adecuada para esbozar, a partir de ella, un método para el estudio de la inserción del *exemplum*. Como primer paso —tal es el objetivo del presente estudio— podría adoptarse como modelo aquellos pasajes en que ella se cumple sin brechas ni resquicios, para después, una vez determinada la manera en que marco y relato se corresponden mutuamente, poder describir, por comparación y contraste, cómo el segundo se aparta del primero y explicar satisfactoriamente de qué forma se produce tal desajuste cuando lo hubiere. En términos generales, el problema fue ya anticipado por Corominas:

Pero en cuanto a las fábulas, los cuentos ejemplares y algún trozo semejante, se tomó muy en serio la tarea de integrarlos dentro de su gran obra. Y, sin embargo, se advierte bien claras las suturas que las unen a esos conjuntos mayores (quizás hasta en alguna parte ideados inicialmente para darles cabida): la Historia de Doña Garoza, la Disputa con Don Amor, algunas de las teorizaciones didácticas. Dentro de ellas quieren pasar como armas o argumentos para convencer o rechazar a un contradictor, para probar una tesis. Y este engarce resulta natural y convincente en varios casos, como en la fábula del Hortelano y la Culebra, ... (53)⁴.

A partir de este último apólogo, con el que Doña Garoza recrimina duramente la ingratitud de Trotaconventos, se pueden ahora enumerar varias pruebas a que puede someterse el ejemplo medieval.

³ La “digresión” corresponde a la *digressio* estudiada por Walker y a la cual se volverá más tarde.

⁴ La inserción de los ejemplos es inseparable del problema de las dos redacciones del *Libro*: véanse las indicaciones bibliográficas de Deyermond en su prólogo a la reedición de *Recherches* de Lecoy (xii-xiii). Para otros problemas de técnica narrativa en el episodio de Doña Garoza, véanse Clarke, 409-10, Edwards, y Marmo, 141-50.

Motivación del ejemplo

La inserción del relato implica en primer lugar su motivación y la presencia de fórmulas introductorias que indiquen claramente la transición entre niveles textuales. En este caso, el cuento aparece motivado con toda naturalidad por la pugna entre la monja y la medianera, en la cual cada una ha de acudir a un *exemplum* para disuadir y persuadir a su rival. Y el personaje-narrador lo introducirá por medio de un cambio de voces narrativas:

Aquesta buena dueña avié seso bien sano,
era de buena vida, non de fecho liviano;
diz: "Así me contesçe con tu consejo vano
como con la culuebra contesçió al ortolano" (1347).

Economía de los incidentes

Para el análisis de la intriga se podría comenzar, como lo hace Walker para el *Libro del Caballero Zifar*, por los principios que las artes poéticas medievales establecían para la composición o *dispositio* (74-78). Walker incluye los ejemplos entre los casos de digresión pura o *digressio ad aliquid extra materiam*: desde el punto de vista narrativo, el relato de Doña Garoza, como todos los otros, trae consigo no sólo una interrupción de la *estoria* principal —sus trabajosas negociaciones con Trotaconventos—, sino también una verdadera ruptura en todos los planos: se introducen personajes de muy distinto carácter, se los sitúa en otras coordenadas espacio-temporales, se oye la voz de otro narrador, etc.⁵

De allí que el ejemplo se integrará con mayor facilidad en la medida en que se reduzca su argumento solamente a lo necesario: a) situación inicial: penuria de la culebra (1.348-1.349 b); b) protección del hortelano (1.349 c-1.351); c) ingratitud del animal (1.352-1.353). Es éste el famoso y tan incomprendido "esquematismo" de los ejemplarios, que responden al principio sentado por Menéndez Pidal a propósito de la *Disciplina clericalis*: "todo lo que no hace falta, sobra" (25). Cuanta menos digresión, mejor: no hay que distraer con detalles innecesarios ni al *narratario* (Trotaconventos) ni al lector, ni se les debe hacer perder nunca de vista la historia principal, ni el sentido del ejemplo, ni las correspondencias y analogías semánticas entre una y otro. El *exemplum* pertenece a la clase de relatos que Barthes llama

⁵ Para una distinción de niveles estructurales y de cuatro clases de temporalidad narrativa, véase Edwards, 266-67.

“fuertemente funcionales” (9): la trama se limita rigurosamente a sus *funciones* más indispensables (en el sentido de Propp) y la ausencia de acciones secundarias, que Barthes denomina *catálisis*, es prácticamente total. Y es que, si así pudiera afirmarse, la “catalización” del argumento lo prolongaría con hechos prescindibles para los fines docentes del ejemplo. Y por ello esa “pobreza” tan frecuentemente reprobada por la crítica tiene una razón de ser muy justificada y no cabe explicarla, según suele sostenerse con prejuicios estéticos anacrónicos, como resultado de un estadio primitivo y embrionario en el arte de narrar ⁶.

Función de los elementos descriptivos

Una y otra vez se ha elogiado en el Arcipreste su penetrante aptitud de observación del mundo circundante, su “capacidad de representación concreta” (Spitzer, 108). Al leer este relato hasta podrían visualizarse las escenas y, dando curso libre a la invención, imaginarse también de qué manera las habrían representado miniaturas como las de las *Cantigas*: seis compartimientos que corresponderían, aproximadamente, a las seis estrofas que componen el cuento: en plena nevada el hortelano repara en la culebra, se apiada de ella, la conduce a su casa, le proporciona abrigo y alimentos, hasta que el desagradecido animal comienza por envenenar la vivienda y termina por agredir a su protector.

Y estas descripciones tan bien sugeridas con sólo unos rápidos trazos, tanto del huerto y del peral azotados por los rigores del clima cuanto de aquella cocina con su hogar encendido —que recordarían en cierto modo a los paisajes e interiores que posteriormente abundarán en la pintura flamenca y holandesa— deben leerse junto con la representación del invierno en la tienda de Don Amor (1.271-1.277). Allí, aunque no falten alusiones a las inclemencias del tiempo, el Arcipreste ofrece otra perspectiva de la estación, con sus comidas y bebidas, indumentaria apropiada, ancianas junto al fuego contando sus “pastrañas”, labores agrícolas, vinícolas y ganaderas, etc. En uno y otro caso se asistiría —¿qué duda cabe?— al triunfo de la *mimesis* realista, es decir, de la contemplación de lo real por sí mismo, ya se trate de la naturaleza en su cíclico curso anual, ya de la existencia humana en su diario y afanoso vivir.

Ya se ha visto que una de las mejores pruebas para determinar si el cuento tiende a independizarse de su marco consiste en observar si en su argumento se da cabida o no a acciones prescindibles; con los elementos

⁶ Para una revalorización de esta supuesta técnica “pobre” y “esquemática” del ejemplo, véase Battaglia, 472-73 y 478.

descriptivos puede hacerse otro tanto, comprobándose ahora si éstos sortean, o no, dos escollos señalados por Ricardou: el “vértigo de lo exhaustivo”, es decir, la propensión a la descripción inacabable, y la proliferación de detalles inútiles, esto es, carentes de funcionalidad (125-27).

Una modalidad muy propia del Arcipreste es la tendencia, en otros casos mucho más claramente manifestada, a la digresión descriptiva y al pormenor in-significante, que, aunque superfluo, contribuya a crear la ilusión de la realidad. Un solo caso puede bastar para ilustrar este problema: “Tomóla en la falda e levóla a su casa, / pusóla cabe el fuego, çerca de buena brasa” (1350 ab). Podría argüirse que esta brasa sería una minucia añadida por Juan Ruiz, innecesaria para la comprensión de la moraleja, pero explicable por esa inclinación suya hacia una mayor autonomía de lo descriptivo que ya se ha señalado como característica de su estilo. Pero, al menos en este caso particular, puede notarse, al contrario, cómo un detalle que a primera vista sobraría, se “recupera” desde el sentido global del relato y cómo su pertinencia semántica se advierte en el contexto total de la anécdota, de la que forma parte no como un pormenor inútil que sirva sólo para “reproducir” la realidad o para denotar simplemente un objeto del mundo extralingüístico —cómo eran las cocinas de los labradores en el siglo XIV—, sino sobre todo con el fin de connotar la conmiseración del hortelano (= Doña Garoza), que no vacila en llevar a la culebra (= Trotaconventos) desde un extremo, la inmoderada crudeza del invierno, hasta el otro, el sitio más íntimo y hospitalario de la casa, siguiendo en esto dos técnicas muy propias de la narración didáctica, la polarización semántica y la redundancia de los contenidos: “nieve”, “viento”, “helada fría” frente a “fuego”, “buena brasa”.

Polarización semántica y redundancia de los contenidos

Pero ambas propiedades no sólo darían cuenta de este detalle y de la pertinencia semántica de la “buena brasa”, sino también de la elaboración del apólogo en su conjunto. En primer lugar, una segunda lectura, más atenta ahora a la organización interna del texto que a la designación de la realidad extralingüística, no podría dejar de percibir el elevado grado de redundancia de la narración. Y esta repetición de la misma información, estas invariantes temáticas actualizadas en el relato de modo diverso, lo afectan en todos sus niveles y le confieren un índice de coherencia semántica muy de acuerdo con la intención didáctica del mensaje⁷.

⁷ Para la relación entre “intención didáctica” y “repeticiones estructurales” en el *Libro*, véase Lida de Malkiel, *Juan Ruiz*, 248-50, y *Dos obras*, 36-37 y 49, nota 3.

En el esquema que sigue, la lectura "vertical", paradigmática, pone de manifiesto dichas redundancias, primero en las circunstancias en que se desenvuelve la intriga: invierno y verano, furia de los elementos exteriores, calor acogedor del hogar y del estío; segundo, en las acciones de ambos personajes: compasión y generosidad del hortelano, ingratitud y crueldad de la culebra; tercero, en los móviles de sus proceder: bondad y piedad del hombre, ira y saña del animal. Repárese también en que acciones y personajes, a su vez, son redundantes entre sí:

REDUN- DANCIAS	POLARIZACIÓN	
↓	←	→
	1. <i>Ambiente</i>	
	a. enero fuerte tenporal nief viento elada fría	c. estivo cabe el fuego çerca de buena brasa
	b. viento elada	d. siesta (= calor) afincada
	2. <i>Acciones</i>	
	a. dolióse mucho quisole dar la vida	e. començó de enpon- çoñar con venino la posada
	b. tomóla en la falda levóla a su casa	f. abraçólo tan fuerte que l'quería afogar
	c. pusóla cabe el fuego çerca de buena brasa	g. ya non avié miedo de viento nin de elada
	d. dávale cada día del pan e de la leche e de quanto él comía	
	3. <i>Personajes</i>	
	a. ortolano bien simple e sin mal omne piadoso omne bueno	d. sañuda irada fuése ensañar
	b. culuebra chica	e. creçió sierpe grande
	c. medio muerta medio amodorrída aterida	f. abivó grand viçio bien

4. *Moraleja*

miel	venino
piadat	engaño

Por su parte, una nueva relectura, esta vez “horizontal”, haría ver las oposiciones léxicas en que se articula todo el cuento (“enero” vs “estivo”, etc.), permitiendo observar la segunda técnica arriba notada, la polarización semántica, que procede a oponer en máxima tensión los contrastes hasta llegar a presentarlos como absolutamente incompatibles entre sí.

La lógica del discurso didáctico

Cabe ahora interrogarse por la función que, en la economía del ejemplo, desempeñan esta polarización y aquellas “cadenas” de redundancias semánticas, para lo cual habrá que detenerse en otra modalidad muy típica del discurso didáctico. Esta oposición “hortelano” vs “culebra”, y de la que derivan todas las restantes, no se propone otra cosa que ilustrar y desarrollar en forma narrativa la conducta que la monja se atribuye a sí misma y la que, paralelamente y en agudo contraste con la suya, le imputa a Trotaconventos: “The tale —sostiene Michael— is used by Doña Garoça to illustrate her argument that in helping Trotaconventos when she was poor she was nurturing a viper in her bosom” (208)⁸.

⁸ “E seguramente tal es el que faze amistad con su enemigo commo el que lyeva la culebra en su seno, que non sabe quando se le ensañará e le mate” (*Calila e Digna*, 172). Para las fuentes y relatos paralelos, véanse Castro Guisasola, 74, y Lecoy, 132 y 144-45. Hart propone una interpretación alegórica de este relato: la culebra = Trotaconventos equivale al demonio, y todo el episodio evoca la Caída (106-10). Guzmán acepta la posibilidad de esta segunda lectura (81), Álvarez recuerda el carácter simbólico de la culebra (= diablo) (109) y Beltrán insiste en la correlación Trotaconventos = culebra = demonio: “La monja, recordemos, comenzó la serie de cuentos y la monja la cierra; y si, lo que no deja de ser significativo, al principio comparó a la tercera con una culebra, ahora la identifica con el demonio” (338). Para una crítica de Hart, véanse Parker y Lida de Malkiel, *Juan Ruiz*, 341-44. En esta reseña se distinguen tres interpretaciones: la realista: el Arcipreste se habría propuesto retratar animales; la alegórica, defendida por Hart; la didáctica: la fábula persigue un fin docente. Lida de Malkiel rechaza las dos primeras: el *Libro* no se limita a “reflejar” el mundo y los elementos descriptivos apuntan, como se ha visto, a un sentido que se encuentra más allá de la *mimesis* realista; por otra parte, y dado “lo arbitrario y subjetivo del método alegórico”, el texto mismo debería exponer la interpretación: es ésta una de las varias funciones que le caben al marco en la narrativa medieval. Lida de Malkiel, en fin, se inclina por la tercera posibilidad, aquí también aceptada: el cuento quiere “dar una lección de moral práctica” (342).

Se trata, no hay que olvidarlo, de un diálogo, más aún, de un verdadero enfrentamiento y pugna de voluntades, debate en el que una y otra intentarán convencerse y refutarse recíprocamente, para lo cual no vacilarán en recurrir a cuanto recurso retórico quede a su alcance. Este apólogo, además, es el primero de la disputa: de entrada, pues, al repudiar los consejos de la mensajera, Doña Garoza desplegará su habilidad dialéctica para distanciarse de aquélla todo lo posible, distanciamiento que se trasladará hasta los pormenores más nimios:

1. redundancia: la monja insistirá tenazmente, por un lado, en la bondad del hombre = la suya (2. a-d; 3. a) y, por otro, en el desagradecimiento de la culebra = el de la medianera (2. e-g; 3. d);
2. polarización: para subrayar el abismo que, en su opinión, las separa, las conductas de ambos personajes del ejemplo se presentarán como diametralmente opuestas y mutuamente irreductibles (2. a-d vs 2. e-g; 3. a vs 3. d).

Al concluir, Doña Garoza comienza por derivar una norma general de comportamiento: “The moral is clearly stated at the end of the tale: ‘alégrase el malo en dar por miel venino’ (1.354a) ... The moral that Juan Ruiz stresses is the ingratitude of evil people” (Michael, 208), norma que luego aplicará al caso particular de su visitante. A primera lectura nada más claro: se cuenta una fábula y después “se extrae” la moraleja; en otros términos, la *historia* precede a su *sentido*, parecer en el cual concurre, con muy pocas voces discrepantes, la mayoría de los estudiosos del relato didascálico; más específicamente, al *discurso* (*discourse*, *récit*) se le confía una *historia* (*story*, *histoire*), cuyo *sentido* (*meaning*, *sens*) se revelaría sólo al término del proceso narrativo, cuando el narrador —Doña Garoza en este caso, Patronio en *El conde Lucanor*— lo haga explícito en sus reflexiones finales.

Pero ese *sentido*, si bien se lee, no viene “después”, al concluir el apólogo e impuesto o superpuesto a él como algo accesorio y optativo que no le pertenecería necesariamente, sino que empieza en realidad a actualizarse desde el momento mismo en que comienza el cuento: “Era un ortolano bien simple e sin mal”; mejor dicho, ese *sentido* lo antecede, siguiendo ahora otros dos principios metodológicos muy fecundos para comprender la naturaleza, composición y función del *exemplum* medieval: el de la arbitrariedad del relato (*arbitraire du récit*) de Genette y el de las dos lógicas del relato de Culler.

En resumen, y sin hacer justicia a la complejidad de ambos postulados ni desarrollar aquí todas sus implicaciones, podría afirmarse que acciones, personajes y circunstancias no son temporalmente “anteriores” ni ontológi-

camente “independientes” de la narración, sino que, al revés, se acomodan y ajustan a las exigencias y restricciones que ese *sentido* previo le impone al *discurso* y éste a la *historia*: “event is a product of discursive forces rather than a given reported by discourse” (Culler, 175).

Y de allí ese particular empeño con que, verso tras verso, la religiosa acumulará sus vituperios a la culebra = Trotaconventos y sus elogios al hortelano = ella misma, esa insistencia en la penuria y desamparo inicial de la sierpe —como el de la medianera (1.355 ab)— y el regalo con que vivirá después (3. c vs 3. f); ese subrayarse el frío de muerte del invierno y el calor reanimador de la posada (1. a-b vs 1. c).

Este cuento del *Libro de buen amor* se muestra conforme con un postulado cardinal de la poética del *exemplum*: “en el principio la *sentencia*”, según el cual los significados se van estructurando por medio de oposiciones y correlaciones semánticas que trascienden los *denotata* (hechos, personajes, ambiente) y remiten en última instancia a una lección prevista de antemano por el narrador, bien que en su actualización lingüística más explícita se encuentre al final. Nótese, finalmente, que todas esas oposiciones léxicas proceden, en definitiva, de una sola estrofa: “piedad” frente a “engaño”, “miel” frente a “veneno”; y por aquí se anudan firmemente anécdota y lección: veneno literal de la serpiente (1.352 d), veneno figurado de Trotaconventos⁹.

La función del marco

Ya Michael sostuvo que el cuento popular “although it often has an implicit moral lesson, need not possess a lesson at all and, indeed, may frequently be capable of imparting quite different lessons” (181). Esta “apertura” o indeterminación de los contenidos presentaba al predicador —según Lecoy este apólogo se halla en varios ejemplarios (132)— y a Juan Ruiz con una de sus mayores dificultades: al texto hay que “cerrarlo”, impidiéndole, si así pudiera decirse, que “se deconstruya” a sí mismo, centrándolo en torno de una enseñanza (la moralización única a que se refiere Keller) y proponiéndole al *narratario* (Trotaconventos) y al lector una sola interpretación correcta. Para ello estará el marco, en este caso el diálogo entre la monja y la mensajera¹⁰. La función del marco, sin embargo, no se ha comprendido siempre de una manera adecuada y ello porque se piensa, como Bremond (113) y también por más de un estudioso de la narrativa medieval

⁹ Para la “fusión textual” de ambos planos, narrativo y didáctico, véanse Marmo, 145-47, y Edwards, 271.

¹⁰ Para la estructura de este marco, véanse Lida de Malkiel, *Juan Ruiz*, 258-59, y Michael, 180-83.

española, que la anécdota corresponde al “núcleo central”, relegándose a la “periferia” el texto normativo que la introduce y la concluye y expone la doctrina. Y, claro es, de lo marginal es muy fácil desentenderse.

Por otra parte, esa anécdota, que de por sí puede ser equívoca y ambigua, según notó Michael, requiere, en virtud precisamente de ello, un contexto que “fije” su *sentido* y la ponga a salvo, en la medida de lo posible, de los riesgos a que da lugar lo que Hamon denomina el carácter “diferido” y “defectivo” de la comunicación literaria, por definición no reversible, ambigua y descontextualizada, o sea encrucijada de ausencias y malentendidos (264-65).

Todo esto se relaciona con otra de las técnicas estudiadas por Walker para el *Libro del Caballero Zifar*. Entre las formas de la *amplificatio* el ejemplo correspondería a la *interpretatio*, o sea, decir lo mismo de manera diferente. Prescíndase ahora de la ardua cuestión, tan controvertida por los semanticistas, de si es posible o no afirmar exactamente “lo mismo” de dos o más formas distintas, y repárese en que a través de esta técnica paralelística lo que podría parecer pura digresión —el ejemplo— se adapta, en cambio, a la *estoria* principal, integrándose en ella sin transiciones demasiado bruscas, reforzando las similitudes estructurales y temáticas y realzando, más que menoscabando, la unidad del conjunto; las digresiones lo son sólo en apariencia: si bien se mira cumplen con una función composicional y son pertinentes para las acciones y el asunto de la trama central. Todos estos principios enumerados por Walker para el *Zifar* se respetan y aplican asimismo en el ejemplo aquí considerado. Su inserción está condicionada por la acción contrapuesta de las fuerzas centrífugas de la digresión y las centrípetas del paralelismo, y la tendencia a la autosuficiencia del relato en lo que concierne a su argumento, personajes y descripciones sólo podrá ser contrarrestada y anulada en la medida en que los paralelos entre marco y cuento pongan en evidencia la subordinación de este último. Y ello es de particular importancia para el caso del sermón, popular y universitario, el cual, según Walker, contribuye junto con la *digressio* y la *interpretatio* a explicar la compleja estructura de las obras medievales: éstas, al igual que aquél, se componen muchas veces de una alternancia entre narración y homilía. Característica también del sermón y del *exemplum* por igual son las constantes repeticiones, y esta redundancia de la información se debe a la necesidad de hacer explícita la moraleja única con toda claridad y con un mínimo de ambigüedad, según se notó al principio de este artículo. De allí que la prueba más decisiva de todas para la inserción del ejemplo consista en precisar hasta qué punto éste desarrolla, confirma e ilustra la *sentencia* que el narrador desea impartir a su interlocutor: el marco, y no la fábula por él encuadrada, es en realidad el vehículo por excelencia del sentido. Pero en vez del conde

Lucanor, dócil y obediente a las recomendaciones de su consejero, Doña Garoza tendrá frente a sí a Trotaconventos, no menos hábil y consumada en el arte de contar, quien pasará inmediatamente a la ofensiva, acusando a la monja de análoga ingratitud: para ello nada mejor que referirle otro ejemplo, el “del galgo e del señor”.

Del análisis precedente se pueden extraer varias conclusiones, algunas implícitas, otras más claramente sugeridas en las páginas anteriores. Una de ellas atañe específicamente al Arcipreste: contra lo que suele afirmarse, su *Libro* no obedecería siempre al principio de la “obra abierta”, que constantemente exigiría del lector una activa participación: “Qualquier omne que l’oya, si bien trobar sopiere, / puede más añedir e emendar, si quisiere” (1.629 ab); mucho se ha escrito sobre esta “polisemia intencional”, pero bastante menos sobre otro aspecto de su poética, no menos importante e inseparable, además, de su finalidad didáctica, a saber, la modalidad contraria, en varias de sus secciones al menos, con que se conduce al lector a una determinada interpretación, regida por lo que podría llamarse ahora “monosemia intencional” (véase la nota 2).

Juan Ruiz suscita, asimismo, ciertas cuestiones de poética general, que los límites de este artículo impiden desarrollar en amplitud. En lo esencial, se plantea una vez más el problema del sentido en los textos medievales: cómo se impone y desde dónde: el marco; con qué técnicas narrativas y descriptivas se va construyendo durante la progresión de la lectura: polarización y redundancia de los contenidos, predominio de la *interpretatio* sobre la *digressio*; y en qué lógica se fundamenta: la del discurso ejemplar, y no la del “realismo mimético”, que espera del arte una ingenua “reproducción” de la realidad y, desentendiéndose a menudo de la organización y distribución interna de los significados, en definitiva no comprende cabalmente la naturaleza del lenguaje y su función modeladora del mundo.

EDICIONES

Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Jacques Joret, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1974.

El libro de Calila e Digna, ed. John E. Keller y Robert White Linker, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.

OBRAS CITADAS

Nicolás Emilio Álvarez, “‘Loco amor’, goliardismo, amor cortés y ‘buen amor’: el desenlace amoroso del episodio de Doña Garoza en el *Libro de buen amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), págs. 107-19.

- Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8 (1966), págs. 1-27.
- Salvatore Battaglia, "L'esempio medievale", *La coscienza letteraria del medioevo*, Napoli, Editore Liguori, 1965, págs. 447-85.
- Luis Beltrán, *Razones de buen amor: Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Castalia, 1977.
- Claude Bremond *et al.*, *L'"exemplum"*, Turnhout-Belgium, Brepols, 1982.
- Marina Scordilis Brownlee, *The Status of the Reading Subject in the "Libro de buen amor"*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1985.
- Florentino Castro Guisasaola, reseña de "Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV", por José María Aguado, *Revista de Filología Española*, 16 (1929), páginas 68-74.
- Dorothy Clotelle Clarke, "Juan Ruiz and Andreas Capellanus", *Hispanic Review*, 40 (1972), págs. 390-411.
- Joan Corominas, ed., *Libro de buen amor*, Madrid, Editorial Gredos, 1967.
- Jonathan Culler, "Story and Discourse in the Analysis of Narrative", *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981, págs. 169-87.
- Robert Edwards, "Narrative Technique in Juan Ruiz, History of Doña Garoza", *Modern Language Notes*, 89 (1974), págs. 265-73.
- Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation", *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1979, págs. 71-99.
- Jorge Guzmán, *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor*, México, D. F., State University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, 1963.
- Philippe Hamon, "Texte littéraire et métalangage", *Poétique*, 31 (1977), págs. 261-84.
- Thomas R. Hart, *La Alegoría en el "Libro de buen amor"*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- John E. Keller, "Another look at Exemplo 48 in «El Conde Lucanor»: De lo que aconteció a uno que provava sus amigos", *La Corónica*, 13 (1984), págs. 1-9.
- Félix Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz*, Gregg International, 1974.
- María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras españolas: "El Libro de buen amor" y "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966.
- , *Juan Ruiz. Selección del "Libro de buen amor" y estudios críticos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- Vittorio Marmo, *Dalle fonti alle forme: Studi sul "Libro de buen amor"*, Napoli, Liguori Editore, 1983.
- Ramón Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1968.
- Ian Michael, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*", *"Libro de buen amor" Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Books Limited, 1970, págs. 177-218.
- Alexander A. Parker, reseña de "La Alegoría en el *Libro de buen amor*", por Thomas R. Hart, *Modern Language Notes*, 77 (1962), págs. 558-59.

Jean Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

Leo Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, págs. 87-134.

Roger M. Walker, *Tradition and Technique in "El Libro del Cavallero Zifar"*, London, Tamesis Books Limited, 1974.

Jean Thiébaud Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, Paris, E.-H. Guitard, Librairie-Editeur, 1927.