



**HAL**  
open science

## El conde Lucanor o el vértigo de la analogía

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. El conde Lucanor o el vértigo de la analogía. *Voz y letra: Revista de literatura*, 2014, XXV, pp.153-161. hal-02955394

**HAL Id: hal-02955394**

**<https://hal.science/hal-02955394>**

Submitted on 1 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ***El conde Lucanor* o el vértigo de la analogía**

Et a esta semeiança, con la merçed de Dios,  
será fecho este libro...

El enfoque que he dado a los trabajos que he venido realizando sobre la literatura sapiencial me ha llevado siempre a considerar el exemplum bajo el prisma de la manipulación argumentativa, como una categoría enunciativa y ficcional eminentemente paradójica<sup>1</sup>. Autónomo pero subordinado, intemporal pero caduco, inalterable pero contingente y hasta las más veces reversible, muchas de las paradojas y contradicciones que encierra el relato didáctico son emanación del principio estructural por el que está regido su modelo argumentativo, que instaura una situación A como semblante de otra situación B y, a la vez, como paradigma de cuantas situaciones pueden asimilarse a ella por deducción, inducción o inferencia, siendo cada situación referible, trasponible e interpretable a la luz de lo que comúnmente se da en llamar ejemplo: la analogía despliega sus invisibles pero poderosas redes y acaba envolviendo cada acción en un sistema de ecos, correspondencias y analogías donde todo es reflejo de todo, todo está hecho a imagen y semejanza de otra cosa y todo puede manifestarse a otra escala, en otra situación o en otro contexto como la expresión específica de un caso general.

Más allá de su dimensión estética y literaria, el exemplum reviste implicaciones a la vez sintácticas, ideológicas y pragmáticas: sintácticas pues el exemplum es relato y en tanto que relato goza de una autonomía que pierde en tanto que ejemplo; ideológicas, ya que el género ejemplar no sólo supone una aptitud «pedagógica» por parte de quien cifra el saber, sino también una competencia «exegética» por parte de quien debe descifrarlo; pragmáticas, por ser el *exemplum* un arma de doble filo en tanto que instrumento didáctico, pero también, en tanto que instrumento de la manipulación. Enunciaré la idea central que desarrollaré en el tiempo que se me ha asignado diciendo que si el exemplum en *El conde Lucanor* constituye un espacio de subversión, el paratexto ofrece una poética aplicada de esa misma subversividad, de modo que encontramos, escenificada en el discurso argumentativo de los prólogos, las mismas estrategias y los mismos resortes estructurales que sustentan el discurso ficcional, y viveversa, lo que convierte analógicamente ambos espacios textuales en espejo uno de otro.

La primera paradoja la encontramos al comienzo del primer prólogo del *Conde Lucanor*<sup>2</sup>, lo que vale tanto como decir en el mismo íncipit del libro. Tras recordar quién lo compuso (“*Este libro fizo don Iohan...*”) y con qué fin (“*...deseando que los omnes*

---

<sup>1</sup> Federico Bravo, « Poétique de l'exemple. Notes sur le livre de *Calila e Dimna* », *Les langues néo-latines*, 296, 1996, p. 19-36; « El trípico del diablo. En torno al libro de *Sendebär* », *Bulletin Hispanique*, 99, num. 2, juillet-décembre 1997, p. 347-371; « Arte de enseñar, arte de contar. En torno al *exemplum* medieval », *X Semana de Estudios Medievales: La enseñanza en la Edad Media*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, p. 303-328.

<sup>2</sup> La edición de referencia es Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, (1969), [Edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá], Madrid, Castalia, 1979.

*fiziessen en este mundo tales obras que les fuesen aprovechosas...*”), el prologuista ensalza la potencia explicativa y la diversidad de las semejanzas que se apresta a descubrir el lector, antes de advertirle de posibles erratas y gazapos, exclusivamente achacables al copista. La crítica ha insistido, y con razón, en la conciencia de autoría que mueve la escritura de Don Juan Manuel y en la moderna preocupación del autor por la recepción de su obra, pero una lectura literal medianamente atenta a la progresión argumentativa del texto y a la sucesión de las frases no deja de revelar una situación totalmente paradójica, por no decir contradictoria, pues nada más acometer la lectura del libro el lector debe obedecer sin pestañear a dos demandas contradictorias: fiarse de las apariencias (pues eso y no otra cosa se le pide al lector cuando se le insta a descubrir la semejanza que presentan entre sí dos situaciones aparentemente inconexas) y no fiarse de ellas (pues se le advierte de los peligros de la letra y de los *muchos yerros* que suelen cometer los copistas, cuestionando así la fidelidad del mismo texto que tiene entre manos el lector, quien deberá compulsar, si quisiera salir de dudas, con el original conservado en el monasterio de Peñafiel). Efectivamente, no bien se le ha explicado lo provechoso que resultará para sus “*onras [...] faziendas [...] et estados*” la lectura de los ejemplos reunidos en el libro, se le está exhortando ya a desconfiar de la letra del texto que está leyendo, lo cual no deja de ser un reto para el intelecto, que debe acatar simultáneamente dos imperativos antagónicos que bien merecen el calificativo de lo que los psicólogos han dado en llamar doble vínculo o doble constreñimiento: entregarse, por una parte, al razonamiento analógico, basado en la semejanza entre dos cosas distintas, y desconfiar, por otra, de lo que, por parecerse demasiado, se presta a confusión y que no hay que incurrir en el desacierto de identificar, como ocurre con las letras del alfabeto, cuya semejanza conduce no ya al saber y al conocimiento sino al yerro y a la equivocación, con lo cual se le están enviando al lector dos mensajes radicalmente opuestos, pues por una parte se le indica que la semejanza es fuente de sabiduría y por otra que es fuente de engaño. La *lectio difficilior* del íncipit por la que opto aquí viene dada por la sorprendente proximidad topográfica de las dos primeras apariciones del significante *semejanza/semejara* en el espacio textual, significante cuya relevancia no es necesario destacar en este contexto sapiencial. Entre las dos ocurrencias de la palabra “semejanza” median escasas palabras (apenas una línea), lo que no hace sino dar mayor relieve al contraste entre los dos empleos: “*Et sería maravilla si de qualquier cosa que acaezca a qualquier omne, non fallare en este libro su semejança que acaesçió a otro*”, explica el prologuista, donde la semejanza aparece como una vía de perfeccionamiento, antes de afirmar “*que en los libros contesçe muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras*”, donde la misma semejanza que antes aprovechaba al lector, aquí lo induce a error y lo aparta del camino de la recta comprensión.

Y es que, cognitivamente hablando, nada es tan reversible como el proceso expresado por el verbo *semejara*. La semejanza, esto es el símil, o si se prefiere, la comparación, establece una correspondencia entre dos términos que sin ser iguales se parecen y hace, en cierto modo, lo contrario de lo que hace la metáfora que, siendo estos distintos, los identifica totalmente. Dicho de otra manera, afirmar, como hará ritualmente Patronio más adelante, que A es como B es decir ciertamente que A es parecido y por tanto transferible a B, pero es también una forma de decir que A no es B. Entre ser completamente distintas dos cosas y ser completamente iguales, hay un nicho conceptual más o menos extenso y más o menos extensible que se abre a la semejanza y entre cuyos fluctuantes límites se mueve el exemplum. De ahí su movilidad referencial y

su reversibilidad argumentativa: lo que vale aquí, no valdrá en otro lugar o en otro contexto y eso sirve tanto para las historias narradas como para las palabras de que se vale quien las narra. Así, si seguimos rastreando en la obra de Don Juan Manuel las sucesivas apariciones del paradigma *semejar-semejante-semejanza* (actualizado un total de 30 veces en el libro), no podemos pasar por alto, por insignificante que parezca el fenómeno, la sorprendente manipulación semántica a que será sometido acto seguido el verbo *semejar* que, empleado en su acepción de “ser parecido” en el ante-prólogo, pasa a significar en el prólogo “ser idéntico”, lo que lo convierte en un monstruo etimológico capaz de expresar a la vez lo que significa y lo contrario de lo que significa: “entre muchas cosas extrañas y maravillosas que nuestro Señor Dios hizo –explica el prologuista–, tovo por bien de fazer una muy maravillosa; ésta es [que] de quantos [omnes] en el mundo son, non ha uno que semeje a otro en la cara [= no hay dos hombres idénticos] ca como quier que todos los omnes an essas mismas cosas en la cara [...] las caras en sí mismas no semejan las unas a las otras [= las caras no son idénticas unas a otras]”. Y tenemos aquí el primer espejismo lingüístico del libro, que confirma el viejo aserto de Wittgenstein según el cual “las palabras no tienen sentido, sólo tienen empleos”. Y así es, pues vemos claramente que, en este contexto, la palabra “semejar” desarrolla un sentido acomodaticio diametralmente opuesto a su valor original, de modo que la misma palabra que allí significaba ‘ser diferente’ ha pasado a significar aquí ‘ser idéntico’, emulando así los famosos autoantónimos de la tradición gramatical árabe, fenómeno que los lingüistas llaman enantiosemia y que los gramáticos árabes han estudiado con denodado tesón desde el siglo IX bajo el nombre de *addâd*, voz que ilustra por sí misma el fenómeno que designa, pues en árabe clásico la palabra significa a la vez ‘igual’ y ‘contrario’, un poco al modo como el adjetivo latino *altus* significa ‘elevado’ y ‘profundo’. Si me extiende aquí en el comentario de un fenómeno aparentemente tan nimio (y “nimio” es también un caso singular de enantiosemia, pues designa por igual la escasez y la abundancia) es porque ilustra, a nivel de la palabra, lo que hace el narrador a nivel de la ficción: moldear el sentido de cada relato, igual que ha troquelado el sentido de la palabra “semejar”, según el objetivo didáctico que se ha propuesto ejemplificar. No me parece necesario insistir aquí, por obvia y por tantas veces enunciada, en la importancia de la contextualización del ejemplo: el mismo caso puede servir para demostrar tesis encontradas por poco que el relato marco oriente su interpretación en una u otra dirección. Y es que, a imagen de las palabras, los cuentos tampoco significan nada, sólo tienen empleos contextuales que los semantizan y los vuelven interpretables y moralizables. Por mi parte, veo en esta versatilidad del signo la manifestación, a escala reducida o, si se prefiere, en miniatura, de la versatilidad del ejemplo, en tanto que sistema discursivo semánticamente maleable y reinterpretable, capaz de soportar, sin contradicción ni merma de su eficacia persuasiva, la tensión que media entre la universalidad del precepto que pretende encarnar y la particularidad del caso a partir del cual lo ejemplifica, versatilidad estructural de la que también da cuenta a su manera el versátil narrador del *Conde Lucanor* desdiciéndose de un prólogo a otro y afirmando aquí su voluntad de ser entendido de todos, y allí su intención de complicar su prosa con retruécanos enrevesados y oscuros proverbios, y afirmando al comienzo del libro no ser muy letrado ni muy *sabidor*, para acabar escribiendo, en la última sección, todo un tratado doctrinal.

A partir de aquí, el lector del *Conde Lucanor* va a ver desplegarse ante sus ojos todo un dispositivo conceptual hecho de paradojas, claroscuros y contradicciones, empezando por la ritual proclamación del principio didáctico *prodesse delectando*,

“disfrutar aprovechando”, para cuya enunciación recurrirá de nuevo el prologuista a la noción de semejanza, equiparando la moraleja inyectada en la ficción a la medicina disimulada en un dulce y evocando así la asimilación sin esfuerzo por parte del lector del contenido sapiencial del libro, *fecho a esta semejança* según explica el prologuista. Más allá de la imagen estereotipada a que recurre aquí el prologuista, si seguimos al pie de la letra y hasta sus últimas consecuencias el razonamiento analógico, no queda más remedio que ver en esta declaración, por convencional que sea, la proclamación del funcionamiento artefactual del ejemplo, que no es en puridad otra cosa que un engaño, como lo es el ardid que consiste en dar dulces por medicinas, que no es sino una forma, virtuosa eso sí, de dar gato por liebre. ¿Qué confianza cabe depositar en un género que, proclamando su dualidad estructural, autoproclama su doblez intencional? ¿Cómo prevenirse, por ejemplo, de los engaños del mundo (y la palabra “engaño” aparece 57 veces en el *Conde Lucanor*) leyendo un libro que, aunque sea por una buena causa, se presenta como un engaño? El arte del exemplum es el arte de enunciar una verdad a través de una fábula, que por definición es una mentira, y de hacer pasar por paradigmático y por moral lo que las más veces no es ni lo uno ni lo otro. Los edificantes relatos reunidos en este como en otros ejemplarios medievales no enseñan a hacer el bien, ni tan siquiera a distinguir el bien del mal, sino, de manera general, a salirse siempre con la suya, a expensas, a veces, de la moralidad más sospechosa<sup>3</sup>, gracias a la improvisación de efímeras leyes que de universal no tienen más que el giro aforístico con que se enuncian. Y si no, que se lo digan al privado del primer ejemplo que nos cuenta cómo para escapar de un engaño urde otro engaño por el que demuestra que no ha engañado a nadie, lo que vale tanto como decir que prueba su sinceridad mintiendo. Quien lea este primer episodio del *Conde Lucanor* se quedará con un extraño sabor de boca, pues se lea como se lea, el primer apólogo del libro, que cuenta recursivamente la historia de un sabio (Petronio) que cuenta la historia de otro sabio (el privado del rey) que consulta a otro sabio (el filósofo cautivo), es en última instancia el relato de un embuste recompensado. La moralidad de este como de otros muchos relatos queda tan en entredicho como la verosimilitud de la situación que plantea y de los personajes que la protagonizan. Como explica acertadamente Claude Brémont, los personajes de los exempla son simples “funcionarios de la intriga<sup>4</sup>” y los preceptos morales que ejemplifican sus acciones sólo valen el tiempo que dura su enunciación. Por más que aspire a ser universal, el principio que es válido aquí y ahora puede dejar de serlo en una fracción de segundo, como demuestran, entre otros, los ejemplos 12, 22 y 28, todos ellos narrados para demostrar que no hay que fiarse de los rumores, en total contradicción con lo que preconizaba el apólogo de la “golondrina con las otras aves cuando vio sembrar el lino” (ejemplo número 6) que promulgaba con fuerza de ley la necesidad de dar siempre pábulo a los rumores, singular retorsión argumentativa que sólo se resuelve si se admite, una vez más, el estatuto paradójico del exemplum<sup>5</sup>. Como explica Julius Evola refiriéndose a la tradición india a la que se remontan todas estas colecciones, las

---

<sup>3</sup> Véase Anne-Marie Capdeboscq, « *Calila e Dimna* ou la morale introuvable », *Les langues néo-latines*, num. 295, 1995, p. 155-176.

<sup>4</sup> “La monotonie des situations et des ressorts a pour corollaire la stéréotypie des personnage. Ceux-ci sont avant tout des *fonctionnaires de l'intrigue*” (Claude Brémont, “Le Meccano du conte”, *Magazine littéraire*, num. 150, juillet-août 1979, p. 15).

<sup>5</sup> Cf. Gaëlle Le Gal-Grasset, “L’argumentation captieuse de Patronio : enjeux et stratégies du récit exemplaire dans *El conde Lucanor* de don Juan Manuel”, *L’argument d’autorité*, [Federico Bravo dir.], Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2014, p. 279-304.

normas morales “son como la balsa que se construye para atravesar un río, pero que se abandona en la otra orilla nada más cruzarlo<sup>6</sup>”.

Esto es exactamente lo que declara, tras el vértigo autorreferencial del primer apólogo, la primera sentencia de la segunda parte del libro, sentencia a la que cabe igualmente asignar una función metatextual, pues afirma, desde el íncipit una vez más, la ambigüedad estructural del libro que, so capa de enunciar verdades generales, no hace sino enunciar casos individuales y perderse por los senderos pantanosos de la casuística: “*En las cosas que ha muchas sentencias* – reza el primer proverbio del segundo libro–, *non se puede dar regla general*”. Se decreta así que no se puede decretar nada pues la regla es que no hay regla, lo que no impide seguir promulgando leyes y aboliéndolas con la misma facilidad con que se han improvisado, contingencia que no hace sino poner aún más de manifiesto si cabe el poder legitimador y legitimante del ejemplo, su ambigüedad estructural y su reversibilidad argumentativa. Igualmente aleccionadora a este respecto es la primera sentencia de la tercera parte del libro, que proclama la reversibilidad de los dos términos de la misma escala pragmática de que se vale –lo caro y lo barato–, sugiriendo así la reversibilidad de todos los valores antagónicos que se les pudieran asociar por analogía: “*Lo caro es caro, cuesta caro, guárdase caro, acábalo caro; lo rehez es rehez, cuesta rehez, gánase rehez, acábalo rehez; lo caro es rehez, lo rehez es caro*”. Si el argumento es irrefutable es porque el enunciado asume y hasta ostenta su propia contradicción. Si lo que digo no es lo que es entonces es que es otra cosa, o lo que es lo mismo: donde digo digo digo Diego... Y, puestos a pasar revista a todos los comienzos del libro, ¿qué decir de la primera sentencia de la cuarta parte del *Conde Lucanor*, que enuncia mediante una sintaxis combinatoria, tectónica y resueltamente modular, verdades diferentes y hasta contradictorias según se reordenen de una u otra manera los descoyuntados miembros de la descuartizada oración? No puede ser más significativo efectivamente que, para iniciar la última serie de proverbios, el autor haya elegido una frase tan ambigua y tan reversible como “*En el presente muchas cosas grandes son tiempo grandes et non parescen, et omne nada en l’passado las tiene*”, pues si bien es cierto que, siguiendo la lección – comúnmente aceptada – de Carolina Michaelis<sup>7</sup>, el proverbio vendría a decir “*En el tiempo pasado muchas cosas parecen grandes y en el presente no son grandes, y el hombre en nada las tiene*”, nada impide proceder a otro reordenamiento para obtener la frase “*En el tiempo pasado muchas cosas no son grandes y el hombre en nada las tiene, y en el presente parecen grandes*”, que declara todo lo contrario...<sup>8</sup>

Como vemos, la rigidez estructural del discurso ejemplar es inversamente proporcional a su potencial interpretativo, constantemente problematizado en los prólogos que encabezan los libros, donde la voz autoral incurre en nuevas paradojas y contradicciones a medida que trata de solventarlas. ¿A quién sorprenderá así que el mismo enunciador que empezaba el libro afirmando ser lego y querer escribir para legos acabe escribiendo frases tan herméticas como las que leemos el final de la obra? El

---

<sup>6</sup> Citado por Anne-Marie Capdebosc en el artículo mencionado (p. 159): la traducción es nuestra.

<sup>7</sup> “La segunda parte del *Conde Lucanor* y el concepto de oscuridad en la Edad Media”, *Anuario de estudios filológicos*, vol. 6, 1983, p. 7-20.

<sup>8</sup> Si tuviéramos que arriesgar una hipótesis totalmente anacrónica sobre el estatuto genotextual de la figura de Jaime de Jérica en el proceso de construcción (y de obstrucción) del discurso en tanto que coartada textual, no dudaría en afirmar que esta sintaxis modular es a la poética del retruécano lo que *Xérica* podría ser, etimológicamente hablando, a *Jerga* o a *Jerigonza*.

rápido repaso que hemos hecho de los incipits del libro no hace sino mostrar el estatuto liminar del primer exemplum y de la primera sentencia de cada libro, que prolonga ejemplificándolo, por vía positiva o negativa, el debate teórico que se plantea en los prólogos. *El Conde Lucanor* ofrece a la contemplación del lector una escritura en la que se enfrentan dos memorias, una memoria estructural, que se esfuerza por hilvanar, mal que bien, relatos y proverbios en realidad tan variopintos como inconexos, y una memoria inmediata totalmente deficiente, donde vemos sucederse y anularse unos a otros en el presente de su enunciación ejemplos y apotegmas cuya validez solo dura lo que dura su lectura. Concluyo ya, sin olvidar el tema de este encuentro: *El Conde Lucanor* ofrece al lector el espectáculo sorprendente de una prosa en permanente trance de reevaluación, una prosa que, impulsada por el arte de la *variatio*, dice y se desdice, se escribe y reescribe, revisando constantemente los presupuestos desde los que está escrita. Leídos así, los prólogos no hacen más que contar cómo se van a contar los cuentos de que hará acopio el autor en cada una de las secciones: aquí contaré 50 ejemplos fáciles de entender, allí 100 proverbios, algunos oscuros otros “*asaz declarados*”, ahora otros 50 proverbios, pero esta vez más oscuros que los de las secciones anteriores, luego 200 proverbios más... Es esta obsesión aritmética, exhibida por el prologuista en pos de coherencia estructural, una de las constantes del libro: el arte del cuento se convierte en el arte del recuento, lo que convierte asimismo las cuatro primeras secciones del libro en teatro de una espectacular figura etimológica: frente a la *abbreviatio* de que echa mano el autor para oscurecer su prosa, la *amplificatio*<sup>9</sup> por la que, a nivel superior del discurso, ficcionaliza el étimo del verbo “contar”, en que se dan la mano las acciones de ‘contar’ y ‘computar’. Lo infinitamente pequeño se junta con lo infinitamente grande. Todo está en todo y recíprocamente o, como dice Don Juan Manuel, esta vez sin miedo a equivocarse, “*Todas las cosas paresçen bien et son buenas, et paresçen mal et son malas, et paresçen bien et son malas, et paresçen malas et son buenas*”. Se podrá ser más imaginativo pero no más prudente : a ver quién se atreve a decir lo contrario.

Federico Bravo  
GRIAL Groupe Interdisciplinaire d’Analyse Littérale  
Université Bordeaux Montaigne

---

<sup>9</sup> Cf. el excelente y ya clásico estudio de Guillermo Serés, “Procedimientos retóricos de las partes II-IV de *El Conde Lucanor*”, *Revista de literatura medieval*, núm. 6, 1994, p. 147-170.