LA FABULA DEL *ZORRO QUE SE HIZO EL MUERTO* EN JUAN RUIZ Y EN DON JUAN MANUEL

(ANALISIS LITERARIO)

> ...Percibimos perfectamente que no puede haber cosa más distinta que el estilo de dos escritores como don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, aunque los dos son del mismo país, los dos escriben en el mismo tiempo y los dos tratan a veces los mismos asuntos...[1]

Las palabras de Pidal escritas a propósito de otra fábula también perteneciente al *ciclo del zorro,* y también utilizada por los dos escritores nombrados, pueden servirnos de punto de partida, de tesis que suscribimos y, por lo mismo, acometemos el empeño de demostrar. Vamos a intentar, en efecto, lograr la caracterización estilística de don Juan Manuel y del Arcipreste en los momentos en que ambos manejan el legado común de una fábula oriental, para comprobar en qué medida o, más exactamente, en qué puntos difieren. Naturalmente, tan importante como señalar las diferencias será el apuntar por qué se producen; respuestas que intentaremos buscar en los distintos géneros que cultivan, el distinto público al que se dirigen, la distinta función que desempeña la fábula concreta dentro del contexto en que la introducen y, obviamente, la muy diversa finalidad doctrinal o moralizante que les guía.

---

[1] Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea,* 2.ª ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1973), pp. 150-51.

Para hacer posible cualquier comparación posterior a propósito de los puntos indicados (estilo y causas de las diferencias que podamos encontrar) es necesario partir de una base firme: el análisis particular y autónomo de cada uno de los momentos en que Juan Ruiz, en el *Libro de Buen Amor*, y don Juan Manuel, en *El Conde Lucanor*, han incorporado a su obra la fábula propuesta.

I. Don Juan Manuel. *Exemplo XXIX: De lo que contesçió a un raposo que se echó en la calle et se fizo muerto.*[2]

El exemplo XXIX del *Conde Lucanor*, al igual que los restantes capítulos del libro, se nos presenta como una unidad total. Pero esa unidad es realmente producto del ensamblaje de distintos componentes; producto, en concreto, de la forma en que un apólogo es ofrecido al lector como obra válida en sí misma, pero engarzada al tiempo en un marco narrativo general, cuyo encuadre sirve tanto a éste como al resto de los apólogos del libro.[3]

Evidentemente la parte central del capítulo, la que pretendemos analizar en sus valores estilísticos, es la fábula concreta que da razón de ser e individualidad al capítulo, bien que será de todo punto necesario tener en cuenta el resto, porque tan oportuno como aquilatar la técnica narrativa y los valores estilísticos del apólogo, será el comprobar por qué mecanismos y con qué propiedad se corresponden lo narrado

---

[2] Tomo el título, la numeración del capítulo y las citas que en adelante haga de: *Don Juan Manuel. El Conde Lucanor*, 2.ª ed., editado por J. M. Blecua (Madrid, Clásicos Castalia, 1971).

[3] Para ampliar datos sobre la composición del libro son de interés los estudios de Pedro L. Barcia: *Análisis del Conde Lucanor* (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968), y de Reinaldo Ayerbe-Chux: *El Conde Lucanor: materia tradicional y originalidad creadora* (Madrid, Porrúa Turanzas, 1975).

y las enseñanzas derivadas de ello con las causas, más o menos verosímiles, que motivaron tal narración.[4]

Para tener un completo y pormenorizado conocimiento de las diversas partes que componen el capítulo puede servir la mera descripción de su estructura externa; éstos serían los resultados:

1.ª parte:

A. Exposición por parte del Conde de un problema, adjudicado a un pariente suyo, y petición de consejo para transmitírselo al individuo afectado.

B. Oferta por parte de Patronio de ayudar a encontrar solución mediante la narración de una fábula.

2.ª parte: Narración de la fábula.

3.ª parte: Aplicación por parte de Patronio de las enseñanzas extraídas de esa fábula al caso que motivó su narración.

4.ª parte:

A. Aquiescencia del Conde a la moraleja propuesta.

B. Aquiescencia del propio don Juan Manuel y plasmación en verso de la misma.

---

[4] Es bastante frecuente encontrar usados sin precisión algunos de los nombres con que se designan los distintos tipos de narraciones breves en la Edad Media. *Apólogo* parece el término más genérico para referirse a cualquier manifestación narrativa breve del período. Daniel Devoto en su fundamental estudio sobre don Juan Manuel: *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor* (Madrid, Castalia, 1972), pp. 78-80, recoge de Stith Thompson: *The Folktale*, 2.ª ed. (Nueva York, 1951), pp. 7-10, «los nombres técnicos de los géneros narrativos que contribuyen en distinto grado a la constitución del apólogo medieval». De la completa presentación y definición que hace de todos ellos se deduce con seguridad que *fábula* es la denominación inequívoca del tipo de narración a que nos enfrentamos. Su definición: «la fábula es el cuento de animales provisto de un propósito moral definido, lleve o no la moraleja final obligada de las fábulas literarias». Del libro de Thompson hay traducción española: *El cuento folklórico* (Caracas, Ediciones de la Biblioteca, 1962).

Ya he indicado mi intención de centrar el análisis estilístico en el auténtico meollo del capítulo, señalado como segunda parte en esta presentación puramente informativa de los distintos componentes; pero no estará de más llamar la atención sobre algunas habilidades narrativas del autor atingentes a la totalidad de esta estructura. Destaquemos en concreto cómo hay una correspondencia sutil, pero cierta, entre el desdoblamiento de protagonismo con que se inicia el capítulo y la dúplice presencia del autor en el cierre. Don Juan Manuel, en efecto, se introduce sin disfraz en el final para dar su visto bueno a cuanto se ha dicho; pocas líneas antes ha sido el Conde quien mostrara idéntico beneplácito. A esa doble intervención del autor (como tal y tras el disfraz nobiliario con que habitualmente se introduce), corresponde en los comienzos un artificio semejante: habla el Conde abriendo el capítulo, pero atribuye a un pariente el problema que va a plantear...

El autor, pues, mantiene en el arranque el marco de ficción común a toda la parte narrativa del libro, velándose tras el Conde Lucanor, trasunto suyo; un segundo paso es allí el proponer como nuevo sujeto de la ficción al citado pariente. No habrá ciertamente absoluta correspondencia entre las formas concretas en que cuajan las duplicidades del comienzo y del cierre, pero sí hay, y convenía indicarlo al reseñar la estructura total del capítulo, un auténtico paralelismo en la ideación de las partes que ocupan los extremos, ambas integradas por los procesos antitéticamente encaminados a dar mayor complejidad y a desmontar el encuadre de ficción que enmarca la fábula; el primero, en efecto, busca el ahondamiento en la figuración (al grado habitual que ya supone el camuflaje de don Juan Manuel tras el Conde, se suma la atribución del protagonismo concreto a un pariente de Lucanor); el segundo desmonta ese andamiaje (tras la intervención aprobatoria del Conde-narrador comparece, ya en plano de estricto realismo, el autor-don Juan Manuel).

Hecha, casi al paso, esta primera valoración sobre un aspecto de la construcción del total del capítulo, entremos en el análisis de su parte central con el propósito de ajustarnos

a los siguientes pasos: 1.°: la fábula; su estructura, su técnica estilística. 2.°: oportunidad de la fábula para contribuir válidamente a resolver el problema que motivó su narración. 3.°: visión de algunos valores ideológicos del siglo XIV reflejados en este capítulo del *Conde Lucanor*.

1.° La fábula del zorro que para escapar de la muerte se hace el muerto, en el tratamiento que de ella hace don Juan Manuel, se nos presenta estructurada de la siguiente manera:

Introducción:	Presentación del zorro protagonista e informe sobre la apurada situación en que se encuentra; causas que la han provocado y modo en que decide afrontarla.
Primera parte:	Prueba primera o dificultades menores; modo de superarlas.
Segunda parte:	Prueba segunda o dificultades mayores; modo de superarlas.
Tercera parte:	Prueba tercera o dificultad máxima (peligro de muerte).
Desenlace feliz.	

Naturalmente esta forma de entender la estructura de lo narrado, esta descripción de sus partes, por subjetiva, puede ser discutible y, desde luego, la lectura meramente analítica de cuanto ha de padecer el zorro antes de lanzarse a la arriesgada huida que lo ponga a salvo, parece contradecir esta reducción a tres fases, aquí propuesta; espero que, tras desmenuzar y valorar el contenido de sus aventuras, la descripción sintetizadora que he adelantado, obtendrá el beneplácito del lector.

Procedamos a esa presentación o glosa más pormenorizada. El párrafo inicial de la fábula contiene, como es lógico, la información introductoria, los datos necesarios para situar-

nos en el punto de partida de la historia: un zorro que depreda gallinas en un corral, cegado de gula, una noche alarga tanto su festín que, cuando decide marcharse, las circunstancias le son del todo desfavorables: *«era ya de día et las gentes andavan ya todos por las calles»*. Comprobada tal adversidad y habiendo de renunciar a esconderse en lugar seguro *(«vio que non se podía asconder»)*, decide poner en juego su astucia, al parecer tan avalada por fuentes de la literatura universal como por informes científicos,[5] echando mano de un arriesgado recurso: *«salió escondidamente a la calle, et tendióse assí como si fuesse muerto»*.

Tenemos ya perfectamente construída ante nuestros ojos la situación con que arranca la historia, sin que falte ni el informe sobre las causas que han llevado al zorro a tan peligroso estado, haciendo así creíble la insensata actuación de tan astuto animal, ni la justa ponderación de las circunstancias extremadamente negativas en que se encuentra: era ya *de día* y los vecinos andaban *todos* por las calles.

Al zorro tendido en la vía pública se lo encuentran distintos transeúntes que, basados en la creencia popular («similes similibus curantur»), se dedican a arrancarle aquellas partes de su cuerpo que consideran dotadas de virtudes curativas. Asistimos a partir de este momento a una serie de expolios que el zorro consentirá, dando por necesario perder partes no vitales por conservar la vida. ¿De qué le despojan? En estricto orden de ejecución, de los *«cabellos de la frente»*, de los *«cabellos del lomo»* y *«las yjadas»*, y así *«fasta que* lo transquilaron todo». A continuación, de la *«uña del polgar»* y *«del diente»*. Está por último el intento, ya no consentido, del que *«metió mano a un cochiello para sacarle el coraçón»*.

La valoración de estos sucesivos expolios, más allá de su simple enumeración, autoriza desde luego a entender que estamos ante un proceso de dificultades para el protagonista,

---

[5] Ver p. 418 del citado libro de Daniel Devoto, donde recoge datos tomados del estudio de W. A. Hudson: *A naturalist in La Plata.*

dispuestas por el narrador de acuerdo con la habitual tendencia folklórica de la *triplicación*.[6] Tres son, en efecto, los grados de dificultad en que se agrupan los distintos y episódicos despojos que encontramos.

En la primera parte, o prueba primera, tramada a base de dificultades menores, al zorro le están despojando de partes realmente superfluas, o al menos no vitales: los «cabellos» de uno u otro lado y, en definitiva, de todo el cuerpo. Al zorro no le resulta difícil superar esta prueba; consiente «*porque entendía que aquellos cabellos non le fazían daño en los perder*». Usando, pues, la astucia que ha dictado su decisión de hacerse el muerto, acepta este mal menor para evitar la desgracia última, la pérdida de la vida.

En la segunda parte, o prueba basada en dificultades mayores, el expolio afecta ya a partes dolorosas: al zorro le es arrancada una uña, luego un diente... Y el animal aguanta sin descubrir el engaño que le está permitiendo conservar la vida, aun a riesgo de consentir estas sí dolorosas pérdidas. Astutamente tolera daños menores, dolores parciales; precio duro, pero pagable por conservar la vida.

Ultima parte, tercera prueba, la del riesgo definitivo: el intento de arrancarle el corazón, la certeza por parte del zorro de que «*si gelo sacassen, non era cosa que se pudiesse cobrar, et que la vida era perdida*». La astucia, el servicio de su instinto de conservación, esa astucia que hasta el momento le ha llevado a consentir males menores por salvar el don mayor, dicta ahora una conducta que, en contradicción con el método hasta aquí planteado, asegura idéntico logro, conservar la vida; ya no valen concesiones calculadas, ahora hay que hacer frente sin trucos a la amenaza de peligro mortal: «*tovo que*

---

[6] Uso el término empleado por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, 2.ª ed. (Madrid, Fundamentos, 1974), por ejemplo en la p. 113, a sabiendas de que el formalista ruso estudia allí estrictamente el cuento *maravilloso*, pero con la certeza de que el sistema de triplicación es técnica habitual en las narraciones populares, al margen de su entidad temática.

era meior de se aventurar a quequier quel pudiesse venir, que soffrir cosa porque se perdiesse todo»; ya no consiente, arriesga; ante la certeza del seguro final negativo, opta por la inseguridad de la aventura esperanzadora.

Tras los angustiosos razonamientos, el feliz desenlace, escueta y brillantemente informado: *«Et aventuróse et puñó en guaresçer et escapó muy bien».*

Tal es la materialidad de lo narrado, aquí expuesto conforme a nuestra manera personal de entender su estructura. Demos un paso más preguntándonos por los valores estilísticos, por la técnica de narración que ha puesto en uso don Juan Manuel.

* * *

Si el análisis de la estructura revelaba la existencia de diversas partes claramente diferenciadas, la valoración de sus recursos narrativos nos permitirá probar que en absoluto hay uniformidad o monotonía estilística a lo largo de la fábula, sino por el contrario una variada riqueza de técnicas acordes con el carácter de cada parte, que queda así realzada en su específica significación.

La introducción cumple acertadamente su objetivo al situarnos en el conocimiento justo de los hechos. Hay incisiva brevedad para informarnos de las circunstancias previas, pero junto a esa sobria directez, junto a esa depurada economía en la selección de datos precisos, una intencionada puesta de relieve de los más significativos. Así la repetición de un mismo adverbio temporal contribuye a reforzar la amenaza contenida en el amanecer que ha sorprendido al zorro: «era *ya* de día et las gentes andavan *ya* todos por las calles»; la presencia de una paronomasia consigue el mismo efecto —plasticidad y realce— respecto a la suprema cautela del zorro al tenderse como muerto: «desque él vio que non se podía *asconder,* salió *escondidamente* a la calle».

A partir de aquí empiezan los sufrimientos del zorro, las tres graduadas pruebas a que es sometido; son hechos similares los que don Juan Manuel va a contar —distintos expo-

lios—, pero su hábil pluma sabrá individualizar la muy distinta personalidad de cada suceso.

En la narración de la primera prueba el estilo se demora y avanza con lentitud, como obedeciendo al intento de exponer detalladamente la magnitud de los peligros que se ciernen sobre el animal. Se nos habla de los que eligen y cortan «*cabellos*» de distintas partes del zorro; se especifican tres, para globalizar a continuación *(fasta que lo trasquilaron todo)*. Y acto seguido se nos da con idéntica parsimonia noticia de la reacción del zorro *(et por todo esto nunca se movió el raposo)*, descendiendo además a largo informe del porqué de tal quietud: «*porque entendía que aquellos cabellos non le fazían daño en los perder*».

La segunda prueba —uña y diente— parece quedar subrayada en su esencial unicidad de prueba mayor, mediante la exposición absolutamente paralelística de la doble materia que la informa. No resisto la tentación de transcribir exactamente las palabras empleadas por el narrador, poniendo en cursiva aquellos términos que difieren en esta bimembre situación:

1. a. Después vino otro et dixo que la uña del polgar del raposo.
   b. que era buena para guaresçer de los panarizos;
   c. et sacógela.
   d. Et el raposo non se movió.

2. a.' *Et* después vino otro *que* dixo que *el diente* del raposo
   b.' era bueno para el *dolor de los dientes;*
   c.' et sacógelo.
   d.' Et el raposo non se movió.

Pero al margen de esta disposición calculadamente paralelística, cómo no observar que ha disminuido con respecto a la primera prueba el caudal léxico utilizado. Un escuento «*sa-*

cógelo» basta ya para referirse a cada expolio, y la directa, sucinta apreciación de la inmovilidad del zorro *(«et el raposo non se movió»)* sirve por sí sola para evocar el sufrido consentir del animal sin necesidad ya de repetir el razonado porqué de esa pasividad.

Sabemos que la tercera prueba supone el ápice absoluto de la fábula, su momento de tensión máxima; veamos cómo el estilo se acopla ancilarmente a ese carácter de la situación. Todo en esta culminante fase debe contribuir al logro de emoción; por eso se nos hace vivir la escena en sus detalles y en su lenta y exacta progresión cronológica. En el primer despojo, recordemos, se citaba el instrumento —tijeras—, pero sólo al dar la información del acto *realizándose;* en la segunda, buscando intensificar el efecto de agresiones acumuladas sobre el animal, no había referencia a instrumento alguno, sino afirmación seca del acto violento: *«sacógelo»;* ahora se nos cuenta el acto agresor tomándolo desde sus orígenes, desde sus raíces mentales: *«vio quel querían sacar el coraçón»,* y se nos describe el acto incluso desde la fase de preparación del instrumental necesario para ejecutarlo: *«metió mano a un cochiello para sacarle el coraçón»,* al servicio todo, es evidente, de hacernos palpar, con-vivir con el zorro su angustia ante la mortal agresión que le amenaza.

Pero hay más. La *larga duración* psicológica de esos escasos instantes de que dispone el zorro para calibrar el peligro que le acecha y decidir táctica nueva, parece contaminar de idéntica lentitud la estructura sintáctica del período en que el autor refleja el frenético y, a la vez, como detenido discurrir del zorro. Con la sintaxis tersa y elemental en que se nos expusieron las partes precedentes de la fábula contrasta ahora una extensa condensación de giros hipotácticos. En *cinco* líneas se acumulan cuatro completivas de indicativo, cinco de infinitivo, dos oraciones de relativo —ambas con valor de consecutivas—, una condicional, una comparativa y una causal; un total, pues, de *trece* oraciones subordinadas directa o indirectamente a sólo dos verbos principales. Puede resultar conveniente la contemplación de estas trece oraciones gráfica-

mente dispuestas en la forma en que penden de sus dos verbos principales:

quel querían

sacar el coraçón

si gelo sacassen

1) Vio et que non era cosa

que se pudiesse

cobrar

et que la vida era perdida

— —

de se aventurar a quequier

quel pudiesse

venir

2) Et tovo que era meior

que soffrir cosa

porque se perdiesse todo

Insisto en que el contraste con la simplicísima construcción sintáctica de las partes anteriores invita a suponer intención artística en esta sobrecarga de hipotaxis; intención que no es sino lograr una especie de armonización entre lo contado (duda, susto, angustia interior del zorro) y el modo como se nos comunica tal situación. Pero además la compleja pausa a

que vengo refiriéndome marca también un claro contraste con las tres rapidísimas frases coordinadas que nos informan del desenlace feliz, obtenido, es obvio, mediante acción ejecutada con relampagueante velocidad: «*et aventuróse, et puñó en guaresçer et escapó muy bien*». Así uno de nuestros primeros narradores, en apreciación puramente cronológica, se erige también en uno de los primeros en valoración absoluta por esta capacidad de convertir el lenguaje en eficaz instrumento de expresión de sus ideas, por este poder de adecuar el medio al mensaje que transmite, por esta habilidad para lograr la ósmosis artística entre continente y contenido.

Mis elogios, creo que objetivamente fundados en el análisis de unos recursos estilísticos, podrían verse refrendados por la opinión de tantos autores que, interesados por don Juan Manuel, no dudan en proclamar sus excelencias como narrador. Prefiero no apelar al testimonio de algunos de estos estudiosos especializados en nuestro autor; resulta más llamativo el aprecio que demuestran personas que valoran su obra desde atalaya más panorámica:

> Don Juan Manuel (...) —escribe, por ejemplo, Wolfram Krömer—, da pruebas de una conciencia artística que se puede parangonar con la del casi contemporáneo suyo Boccacio, y alcanza en el arte del cuento una altura que, en muchos puntos, es paralela a la del florentino.[7]

2.° Proponíamos como segundo paso en este análisis del Exemplo XXIX de don Juan Manuel la voluntad de valorar en qué medida es oportuna la fábula contada por Patronio res-

---

[7] En *Formas de la narracción breve en las literaturas hispánicas hasta 1700* (Madrid, Gredos, 1973), p. 36. Entre quienes específicamente centran su atención en don Juan Manuel, sirva de indicador el aprecio mostrado por Ian Macpherson: «Don Juan Manuel, in spite of the limited stylistic resources of fourteenth-century Castilian, succeeds in telling his tales with economy and force, with a remarkably *modern* awareness of his own responsabilities in the rôle of author», en «Dios y el mundo. The didactism of El Conde Lucanor», *Roman Philology*, XXIV (1970), p. 26.

pecto al problema planteado por Lucanor. Es clara la razón de esta inquietud, porque por muchas habilidades o méritos estilísticos que encontremos en lo narrado, ¿de qué sirven, qué trascendencia tienen, si la fábula no resulta apropiada, si no presenta cabal correspondencia con el caso que motiva su narración? Sabemos bien que toda la literatura medieval encuentra su razón de ser en un fin que justifica su existencia. Incluso en el género de los «plantos» o «defunciones», Pedro Salinas ha señalado que el fin moralizador priva sobre lo puramente afectivo o amistoso, provocando esas loas a los difuntos en que éstos son sistemáticamente presentados como «summum» de virtudes de uno u otro tipo, y por lo mismo propuestos como modelos.[8] En el caso de don Juan Manuel no es necesario rastrear la intención didáctica; preside la composición de su libro. Pero a nuestro intento de análisis literario interesa no tanto el ver qué enseñanza o moraleja extrae el narrador de la fábula contada, sino, primero, analizar si la fábula misma está *bien traída,* si se corresponde en sus planteamientos y en su desarrollo con el caso del pariente en problemas, porque sólo si los términos básicos de ambas situaciones conflictivas son realmente similares será de verdadera utilidad, de viable aplicación, la moraleja final que Patronio ofrezca como consejo.

Es preciso por ello remontarnos ahora al arranque del capítulo para conocer las exactas circunstancias del problema planteado por Lucanor; veremos entonces que éstas son sus características básicas:

a) el pariente en dificultades —recordemos que a él se le adjudicaba el protagonismo— está en clara inferioridad de condiciones; en otras palabras, es superior el agresor al agredido. Expresamente se afirma: «un mio pariente bive en una tierra do *non ha tanto poder* que pueda estrañar (evitar, alejar) quantas escatimas (afrentas, insultos) le fazen».

---

[8] Pueden verse estas ideas en su libro: *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947), p. 73.

b) el pariente agredido está siendo claramente provocado por los dueños de la situación a cometer un desliz, a incurrir en una reacción imprudente que dé nuevas razones para ensañarse con él: «...et los que *han poder* en la tierra querrían muy de grado que *fiziesse él alguna cosa porque oviessen achaque* (motivo, excusa) para seer contra él».

c) por todo ello el pariente, harto de soportar «*aquellas terrerías*», está planteándose seriamente la necesidad de reaccionar de alguna manera, aun arriesgándolo todo, con tal de poner fin a esa situación: «querría *aventurarlo todo* ante que soffrir tanto pesar de cada día».

Tal es la exacta situación del hombre para quien el Conde pide consejo a Patronio. Será fácil y grato comprobar que hay absoluta correspondencia, término a término, en la amarga peripecia del zorro:

a') el zorro se halla en clarísima inferioridad de condiciones. Las circunstancias, que el narrador se encarga de subrayar, hacen mucho más fuertes a los agresores que a la víctima: es ya de día, recordémoslo, las gentes andan ya por las calles... El zorro, en definitiva, ha perdido su arma esencial, esa nocturnidad que le permitía atacar y huir impunemente.

b') el zorro, que ha ideado el recurso de tenderse en la vía pública haciéndose el muerto para no provocar hostilidad, se encuentra con la sorpresa de que los viandantes proceden a inesperadas depredaciones de su cuerpo. Es evidente que el zorro está siendo provocado a una reacción imprudente, excesivamente arriesgada que dé al traste con el astuto sistema defensivo que ha ideado; a las *terrerías* morales que sufría el pariente del Conde se corresponden estas *terrerías* físicas que soporta, cada vez más difícilmente, el animal.

c') el zorro, en definitiva, llega a plantearse idéntica posibilidad que el pariente de Lucanor: aventurarse, arriesgarlo todo, porque nada bueno puede esperar ya de seguir consintiendo. Sus casos, salvadas naturalmente las infranqueables barreras que separan el mundo real del fabulario, son cierta-

mente similares; por eso, cuando Patronio cierra su narración informando del dichoso final («Et aventuróse... et escapó muy bien»), está resolviendo tan válidamente como luego al aplicar la moraleja, la duda esencial de aquel pariente: «querría *aventurarlo* todo...». Don Juan Manuel ha sabido alzar dos peripecias, la del pariente y la del zorro, lo suficientemente homologables como para hacer posible el trasvase final al caso humano de las enseñanzas que emanan del comportamiento del zorro.

3.º Resta un último paso orientado a recoger la información incluída en el Exemplo XXIX del *Conde Lucanor* sobre aspectos del siglo XIV. Paso que doy desde el convencimiento de que comentar un texto, aunque sea buscando sólo sus valores estilísticos, es labor siempre incompleta si no lo encuadramos en el momento histórico, en el marco social en que surge; desde la certeza también de que este aprovechamiento de la información histórico-social que contiene y transmite todo texto literario, sirve para valorar la literatura desde una potencialidad suya ajena a su esencia, pero en ella contenida: la de constituir un impresionante testimonio histórico («historia no escrita adrede», se ha dicho, y por eso, tanto o más valiosa que la historia misma).

En el Exemplo XXIX, y de modo evidente en su moraleja, lo más llamativo es el ensalzamiento de la astucia a valor fundamental en el comportamiento del hombre. Es astucia lo que predica Patronio al extraer de la fábula las enseñanzas aplicables a la conducta del hombre; ante ofensas que puedan sobrellevarse «*sin grand daño et sin grand mengua*», la reacción aconsejada va inequívocamente en esa dirección: «que *dé a entender* que se non siente dello»; y esto apoyándose en un argumento estribado en astucia y disimulo: si el hombre no da a entender que le han ofendido, «*non está tan envergonçado*», mientras que si «*da a entender que se tiene por maltrecho de lo que ha reçebido*», se verá obligado a reaccionar de forma agresiva, pero ya necesaria «*por non fincar menguado*». Naturalmente esa astuta e inteligente tolerancia tiene un lími-

te, como límite tenía la calculada tolerancia del zorro. Por eso Patronio insiste, con gráfica frase, en que, mientras las ofensas permanezcan en el nivel de lo sufrible sin desdoro personal, «es mejor de les *dar passada*», pero especificando que, si el hecho constituye «*grand daño e grand mengua*», el hombre entonces (¿qué hacía el zorro?), «*se aventure* et non le sufra, ca mejor es la pérdida o la muerte, defendiendo omne su derecho et su onra et su estado, que bevir passando (tolerando) en estas cosas mal et desonradamente».

La lectura de esta parte final de las consideraciones didácticas de Patronio (la muerte antes que sufrir grave menoscabo en honra, estado o derecho) descubre un mensaje *caballeresco* que podemos proclamar común a cualquier período de nuestra historia. En los albores de la literatura, en este siglo XIV, en el siguiente siglo cortesano, en la llamada época áurea, en el gálico-castizo siglo XVIII, en los exaltados lustros románticos o en los prosaicos decenios realistas, igual que en la centuria presente, cualquier exposición pública de conducta caballeresca repetirá esta convicción de que es preferible arriesgarse a morir antes que vivir seriamente afrentados; variará, eso sí, y notablemente, el concepto de estado, de derecho y, sobre todo, el de honra, modificándose en consecuencia el nivel aceptable de tolerancia. Es obvio por lo mismo que en ese estereotipado consejo final no está la clave individualizadora de la ideología contenida en el Exemplo XXIX. Creo más bien que hay que buscarla en cuanto precede, en esa insistente y lúcida advertencia de cómo con astucia pueden resolverse tantas situaciones conflictivas, de cómo es preferible evitar enfrentamientos, si puede conseguirse un disimulado no acusar recibo de los golpes. En otras palabras, la respuesta violenta, proclamada como ideal en el mundo primitivo que refleja la épica, ya no es aconsejada aquí, sino como último, cuando inevitable, recurso.

Tan importante como la apreciación que antecede es comprobar la fe en las propias fuerzas del individuo, la confianza depositada en los recursos de la persona. La literatura clerical del XIII, y más concretamente Berceo, nos dio muchos

casos de hombres en apuros, el desenlace feliz de los cuales se alcanzaba por la intervención providencial de poderes superiores, auténticos «dei ex machina».[9] Pues bien, mucho ha cambiado ahora el modo de orientar la conducta del hombre, porque mucho ha cambiado, es evidente, la valoración de sus posibilidades. Ni se le invita a que recurra precipitadamente a la violencia, ni se le aconseja la actitud del humilde, del *vasallo* protegido por un señor de quien ha de esperar y recibir soluciones. Propia inteligencia, propios recursos, propia iniciativa; el hombre solo para ponderar su situación; el hombre solo para decidir tácticas y estrategia desde sus propios recursos; el hombre solo para poner en práctica astucias que le permitan sobrevivir. Podemos deducir, con esto terminamos, que todo ello es reflejo cabal de ese concreto período histórico, descrito como de asentamiento progresivo de la burguesía, impulsora de unos comportamientos prácticos y utilitarios que se proponen como nuevos ideales; reflejo de ese siglo de afirmación de la personalidad humana, valorada y propuesta como horma de conducta, a diferencia de épocas más primitivas que exaltaron prioritariamente comportamientos belicistas; a distancia también de los modelos estrictamente feudales donde de la voluntad de sólo unos pocos dependía el destino de muchos.

Todo esto creo que se encuentra, explícito en su mayor parte, en la aplicación de la fábula hecha por Patronio. Quiero pensar que al glosar lo implícito en ella, no le hemos adjudicado puntos de vista que él desechara; quiero creer que don Juan Manuel podría cerrar estas consideraciones nuestras, nacidas de las palabras expresas de Patronio, con la misma rúbrica aquiescente con que opinó sobre lo explícitamente dicho por su consejero: «*El conde tovo éste por buen conseio*».

---

[9] Es grato recordar el magnífico comentario de J. M. Rozas al milagro de Berceo: «El clérigo ignorante», donde queda perfectamente señalado el modo cómo la estructura y el contenido del milagro reflejan inequívocamente las estructuras feudales de la época. Puede verse en *Homenaje a R. Lapesa,* 3 vols. (Madrid. Gredos, 1975), III, pp. 431-52.

II. JUAN RUIZ. *Coplas 1412-1424. Ensiemplo de la raposa que comié las gallinas en la aldea.*[10]

Acometo el análisis del tratamiento estilístico que Juan Ruiz hace de esta fábula con el propósito de dejar momentáneamente de lado la tentación, difícil de domeñar, de ir confrontando directamente cuanto hallemos en Juan Ruiz con lo previamente encontrado en el ensiemplo manuelino. De lo contrario no cumpliríamos el objetivo inicialmente propuesto de abordar el análisis particular e independiente de cada uno de los textos; estaríamos además, voluntariamente o no, subordinando una creación a otra, o, lo que es lo mismo, analizando el texto del Arcipreste desde el texto de don Juan Manuel, condicionando así la búsqueda presente desde los hallazgos anteriores.[11]

El caso de ese zorro que, apresado por los humanos, intenta pasar por muerto para no estarlo, entra al Libro de Buen Amor de acuerdo con la tercera de las razones señaladas por Lecoy como motivadoras de la inclusión de distintas fábulas en el relato:

> ...sont utilisées soit comme illustration de quelque vérite morale, soit en manière de conclusion à quelque aventure du

---

10 Tomo todos los datos referidos a la fábula, así como los fragmentos que cite de: *Juan Ruiz. Libro de Buen Amor,* edición crítica de Joan Corominas (Madrid, Gredos, 1973).

11 De hecho el único estudio conocido por mí en el que incidentalmente se aborda esta comparación entre ambos escritores, y desde la perspectiva de esta misma fábula, adolece del defecto de asomarse a la prosa de don Juan Manuel desde el estilo de Juan Ruiz. Me refiero al artículo publicado por F. Weisser: «Sprachliche Kuntsmittel des Erzpriesters von Hita», en *Volkstum und Kultur der Romanen,* VII (1934); la comparación entre ambos escritores exclusivamente en páginas 333-38. De todas formas es necesario indicar mi acuerdo con casi todas las observaciones allí hechas, fundamentalmente en torno al estilo de Juan Ruiz: la vitalización por el estilo directo (p. 334), las diferencias entre los datos genéricos y los muy concretos con que uno y otro presentan a los distintos agresores (p. 335), o la plasticidad de las comparaciones del Arcipreste (pp. 336-37).

poète, soit *comme argument dans les discussions ou controverses* qui opposent les personnages les uns aux autres.[12]

Como argumento de una discusión, y en boca concretamente de Garoça, cuando la monja busca resistir el asedio amoroso a que la somete Trotaconventos. Conviene recordarlo porque, aun interesados específicamente por la fábula en sí misma (coplas 1412-1420), la valoración última de su contenido, y en no pequeña medida la valoración de su técnica, habrán de tener como punto de referencia al amplio contexto en que dicha narración se introduce (coplas 1332-1507). En efecto, no podrán ser idénticos ni el tratamiento estilístico ni el aprovechamiento didáctico que hagan don Juan Manuel y Juan Ruiz cuando es tan distinto el rendimiento que cada uno de ellos espera del hecho narrado; el prosista montará sobre él un capítulo completo, mientras que el poeta lo utiliza sólo como una de las cinco cartas que Garoça arroja sobre el tapete de su dialéctica partida con la vieja corruptora.[13]

Recordemos la situación. Trotaconventos ha recomendado al Arcipreste amores con monja (estr. 1332), ofreciéndose a

---

[12] F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor* (París, 1938), p. 113. Recientemente Ian Michael en «The Function of the Popular Tales in the Libro de Buen Amor», recogido en «*Libro de Buen Amor*» *Studies*, editado por G. B. Gybbon-Monypeny (Londres, Tamesis Books Limited, 1970), pp. 117-218, partiendo de la base de que el LBA no es una mera colección de cuentos agrupados en una estructura libre, a diferencia de otros libros medievales de *exempla*, ha estudiado el cómo y en qué momentos entran los *exempla* al LBA, cómo los ajusta Juan Ruiz a su propósito principal. Diré también que el presente artículo tiende a remediar, modestamente, eso sí, el posible error señalado por Michael cuando comprueba que el excesivo interés por hallar las fuentes de estos cuentos provoca «little attention to a particular author's artistic use of them» (p. 179).

[13] Curiosamente Lecoy (*Recherches...*, p. 113), se equivoca en el cómputo de las fábulas que integran la disputa entre Garoça y Trotaconventos, afirmando que son nueve, cuando en realidad cada una de las mujeres dispone de cinco.

ser válida introductora en tan cerrado recinto. En dos jornadas se lleva a cabo su tendida de redes; es en la segunda de ellas cuando la monja Garoça echa mano de la fábula que nos ocupa; momentos antes la vieja le ha reprochado lo insulso de su vida, dedicada a aburridos rezos, apoyándose luego en el *Enxiemplo del asno e del blanchete* (estrofas 1401-9), para amenazar hábilmente con un no querido levantamiento del asedio:

> E porque ayer, señora, - vos tanto arrufestes,
> por lo que yo dezía - por bien, vos assañestes,
> por ende non me atrevo a - preguntar qué pensestes...
> (estrofa 1409 abc).

Garoça, tras reprochar a su oponente la premura con que actúa (*mañana madrugueste - a dezirme patrañas,* 1410ab), declara su firme propósito de no aceptar relaciones pecaminosas con el Arcipreste (*que consentir non devo - tan mal juego como éste,* ibidem, d). Y, adelantada tal decisión, anuncia que le dará respuesta bien clara y razonada, tras contarle a su vez un *ensiemplo,* éste que nos ocupa.

Hecha esta breve, necesaria referencia a cuanto precede a la fábula, entremos ya en el análisis de su contenido y estructura. 1.°; de su estilo, 2.°; y, finalmente, en la valoración del aprovechamiento didáctico que de ella se hace, 3.°

* * *

1.° La acción enfrenta aquí al zorro con los pobladores de una aldea a quienes de poco parece servir su esmerada protección *(aldea de muro cercada),* dado que no impide a la *presta gulhara* haberse habituado *(assí era vezada)* a comerles sus gallinas. Hartos los vecinos de burla tan continuada *(della mal chufados),* cierran a conciencia las vías de penetración y escape que utiliza la alimaña, convertida así en prisionera y previsiblemente en víctima. Inmediatamente se nos da información del recurso que idea, hacerse la muerta, a la puerta

del aldea nombrada, provocando el irónico y vengativo comentario de quienes la ven: «*Tente essa trasnochada...*»

Comienzan ahora los sucesivos expolios. Un zapatero le corta la cola para convertirla en calzado; el sangrador o barbero le extrae el colmillo convencido de su utilidad para remediar dolores de boca; una vieja le saca un ojo valedero para sanar a mozas «*aojadas o que an la madrina*»; el médico, en fin, le corta las orejas, sabedor de su bondad para curar a quien sufra dolencia en tales órganos. A tantas amputaciones va dando resignada y astuta aquiescencia la *golpeja.* He aquí exactamente su reacción ante cada una de las indicadas pérdidas:

(cola) ..... *estudo más queda que un cordero,* 1415d
(diente) ... *estudo queda, sin se quexar,* 1416d
(ojo) ..... *sossegada estudo la mesquina,* 1417d
(orejas) ... *Estudo queda más que una oveja,* 1418d

Ocurre finalmente, glosemos el desenlace, que el citado médico quiere enriquecer su botín; si en las orejas veía el referido beneficio, mucho mayor es el que espera obtener del corazón del animal, tan útil para curar palpitaciones o temblores humanos. Esa extirpación es la que no consiente el zorro, dándose a la fuga: «*Levantóse corriendo - e fuxo por el cosso*».

* * *

En las nueve estrofas del ensiemplo se distribuye el contenido de la siguiente forma: en las tres primeras, presentación del protagonista, de las circunstancias que motivan su espectacular aventura y comienzo de la misma; en las cuatro siguientes (parte central de la narración), los expolios tolerados por el zorro; en las dos últimas el desenlace. Aunque, siendo rigurosamente exactos, sólo una, la octava, da información sobre tal desenlace; la novena no contiene ya materia argumen-

tal o histórica, sino expresión casi retrospectiva de las causas que motivan ese final. Gráficamente expuesto:

Momento de la narración	*Estrofa*	*Materia narrada*
Planteamiento	1.ª	Datos generales
	2.ª	Trampa y captura
	3.ª	Recurso del zorro
Nudo	4.ª	Pérdida de la cola
	5.ª	Pérdida del diente
	6.ª	Périda del ojo
	7.ª	Pérdida de orejas
Desenlace	8.ª	Intento de sacar el corazón Fuga
	9.ª	Explicación del desenlace

Algunas observaciones sobre la estructura puramente externa del relato. La narración avanza en bloques cerrados y homogéneos de cuatro versos, tanto cuando se ponen al principio las bases del suceso, como después al desarrollarlo. Datos absolutamente genéricos llenan la primera estrofa; la trampa y apresamiento la segunda; la astuta decisión del zorro está en la tercera. Luego, cada uno de los despojos llena una estrofa, estructurándose además estas estrofas centrales con distribución interior absolutamente simétrica:

verso 1.º: Presentación del transeúnte.

versos 2.º y 3.º: Ponderación de la utilidad que piensan obtener con el expolio.

verso 4.º: Ejecución de la merma física e información de la quietud del zorro.

La estructura cambia repentinamente en la octava estrofa. Al revés de lo observado en las tres primeras, absolutamente homogéneas en la información que encerraban, esta octava consta de doble materia; en oposición a lo que venía ocurriendo en las cuatro estrofas precedentes, aquí no hay presentación de un nuevo personaje, sino que es el *físico*, protagonista del anterior despojo, quien se dispone a bisar intervención; por eso, a diferencia de lo visto en esas cuatro estrofas, la ponderación del presunto beneficio abandona los versos centrales para encaramarse a los dos primeros, dándosenos en tercero y cuarto noticia de la reacción del zorro: fulminante respingo, veloz huída. La variación se subraya además al repetirse el mismo verbo que en las anteriores estrofas daba paso a las sucesivas ponderaciones; «*diz*», en efecto, introducía allí sistemáticamente, y en la cabecera del segundo verso de cada una de aquellas estrofas, las interesadas apreciaciones de los agresores; ahora, en esta estrofa octava, encontramos en la apertura del verso tercero un «*ella diz*» que, por ser repetición calcada de apariciones anteriores, con cambio eso, eso sí, de verso y de sujeto parlante, subraya la entrada en acción de la zorra, callada hasta el momento frente a los dichos y hechos de los transeúntes. En definitiva, la ruptura del sistema de conducta que venía siguiendo el animal, la innovación respecto al modo cómo se desarrollaban los hechos, resultan formalmente potenciadas desde este quiebro en la estructura de la estrofa octava, la que nos cuenta el desenlace.

Valoremos también, en mirada de conjunto, la eficaz manera como Juan Ruiz distribuye el total de la materia narrada. A la necesaria extensión de la parte introductoria (doce versos para montar el escenario, dar los precedentes y poner en marcha la acción), sigue una parte aún más larga dedicada a explayar el nudo (dieciséis versos para exponer cada uno de los atentados contra el zorro). Con la longitud de esas partes contrasta ostensiblemente la suma brevedad del desenlace (cuatro versos; dos para informar del intento de arrancarle el corazón, dos para la huída). En concordancia con leyes universales de la técnica narativa, a la extensión necesaria para

montar el cuento y desarrollarlo, opone Juan Ruiz una llamativa brevedad al resolverlo.

2.° Parece oportuno adelantar que cuantos rasgos estilísticos aquí subrayemos van a demostrarnos que el narrador pone especialísimo empeño en el *cómo* de su relato, por encima del *qué,* por encima de la materialidad contada. De otra manera, parece destacar su placer de contar, con chispa y agudeza, independizándose casi tal deleite del objetivo didáctico o moralizante a que debería subordinarse.[14]

Ocurre en concreto que la lectura de estos treinta y seis versos nos produce no la certeza de haber conocido un caso por vía de aprehensión intelectual o reflexiva, sino más bien la impresión de haber presenciado una escena. En torno a ese solo aspecto pivotarán nuestras reflexiones sobre el estilo del poeta al exponer la fábula: la plasticidad conseguida, el modo como la escenifica ante nuestros ojos.

Si ya en el arranque el poeta situaba la acción en lugar gráficamente descrito *(aldea de muro bien cercada),* en el momento de contarnos el apresamiento del zorro, abundaban las explicitaciones *(cerraron los portillos, feniestras e forados).* Anotemos también, entre la serie de elementos visualizadores y auditivos que inundan el texto, la vivacidad de las exclamaciones con que los transeúntes ponderan sus futuros expolios (aspecto éste expresamente anotado por Weisser en el artículo citado), y el modo cómo se individualiza a los divisos agresores. Ese *alfajem* que por allí pasa, *«venié de sangrar»;* la vieja es una muy concreta, aquella a quien el zorro *«l'comió su gallina».* Buena parte del léxico está igualmente seleccionado

[14] Ian Michael («The Function...», citado) ha opinado a propósito del cuento narrado en las estrofas 261-68: «This is one of the few moments when Juan Ruiz's enthusiasm for a tale makes it difficult for him to adjust it to his main narrative» (pp. 196-97). Ya antes, analizando cómo se engarzaba algún otro cuento con el contenido del libro, observaba atinadamente: «...He [Juan Ruiz] achieves no more than a broad parallelism» (p. 191). Afirmación que, aunque no en términos tan contundentes, convendrá retener al observar nosotros el aprovechamiento didáctico que por boca de Garoça hace Juan Ruiz de esta fábula.

por su poder descriptivo; destaquemos ese «*mal chufados*» con que pinta a los vecinos. En algunos momentos la voluntad, diríamos, pictórica se hace particularmente expresa. Así la serie de ponderaciones de la resignada quietud del animal está montada o sobre datos visuales y auditivos (*estudo queda, sin se quexar,* 1416d; *sossegada estudo,* 1417d), o sobre una comparación repetida, pero válida para visualizar tal indefensa aceptación (*estudo más queda que un cordero,* 1415d; *estudo queda más que una oveja,* 1418).

Es particularmente pictórica la técnica narrativa de Juan Ruiz cuando informa del truco que empleará el zorro. No se contenta con la descripción genérica (*tendióse a la puerta),* ni con una explicación por sí misma suficiente (*fízose como muerta),* sino que desciende a la minuciosidad para ilustrar cómo logra el zorro su objetivo: «...*la boca regañada* (en mueca de agonía), / *encogidas las manos - yerta, desfigurada*» (1414bc).

Adelantábamos antes que, leída la fábula, quedamos con la impresión de haberla visto escenificada. Pueden avalarlo algunos de los datos precedentes; lo corrobora aún con más fuerza la presencia abundante del estilo directo, el entrecruce continuo de la voz del narrador con múltiples voces de los distintos personajes. No es, desde luego, el estilo directo un recurso esporádico; de los treinta y seis versos que ocupa la fábula, diecinueve surgen de la voz única del narrador, los otros diecisiete del discurso directo de seis distintas voces. Sólo una estrofa, la primera, cargada como está de informaciones objetivas y previas al desarrollo de la acción, sale íntegra de voz del narrador. Como contrapesando ese exceso de palabra objetiva, la última estrofa, novena de la fábula, queda entera en boca del animal. En el resto se da un perfecto maridaje entre información puesta en labios del narrador y palabras directamente oídas a quienes construyen la acción, con reparto absolutamente equitativo en las estrofas centrales, las que narran los despojos: en cada una de ellas los versos extremos son palabra de narrador; los interiores, voz de personajes.

Si la comprobación meramente cuantitativa de la presencia de estilo directo es, por sí misma, dato importante, aún caben nuevas matizaciones al analizar el tono y el contenido de estas intervenciones directas. Oigamos con detención la voz concreta del zorro. Juan Ruiz, humorista celebrado (aunque no lo bastante para que ese solo y magnífico rasgo haya sido suficiente para, una vez reconocido tal atributo, dejar más en sordina la preocupación de tantos comentaristas por descubrir si predica o corrompe); el humorista Juan Ruiz, decíamos, es incapaz de resolver en clave puramente patética el malaventurado trance del zorro. Preso, sin esperanza de fuga, asume su situación con espléndido desparpajo: «*Los gallos furtados / désta creo que sean pagados - e escotados*» (1413cd). Similar golpe de humor la próxima vez que hable; amenazado con perder el corazón, expresa su rechazo de forma que implica mofa para la ciencia del médico y el mal que éste pretendía curar (temblores o palpitaciones): «*al dïablo - catedes vos el polso*» (1419c).

Para valorar la variedad tonal aportada por el resto de los hablantes cedo a mi vez la palabra a J. Corominas quien, en nota introductoria a esta fábula comenta: «*nos parece oír la dicción y ver el ademán del alfajeme, 1416, y del físico, 1419, llenos de madura y rústica suficiencia*».[15] ¿Por qué no añadir también las muy distintas voces y ademanes del zapatero y la vieja? Y, sobre todo, ¿por qué no eliminar el restrictivo *nos parece,* para subrayar por contra que el destinatario de esta fábula entraría en su conocimiento mediante recitación pública de un juglar, que sacaría buen rendimiento a esta partitura compuesta por Juan Ruiz con tan plural gama de posibilidades? (Y no olvidemos que a las seis voces que directamente se escuchan, de hecho debe sumarse la del narrador, que no es voz de Juan Ruiz, sino de la monja Garoça). Parece claro que la ejecución fundamentalmente oral del Libro de Buen Amor está, y sobre ello volveremos, en la raíz de buen número de

---

[15] Edición crítica citada, p. 528.

los recursos estilísticos que venimos encontrando, orientados todos a la apuntada escenificación o vivificación del relato; y está específicamente detrás de este plural y armónico vocerío con que se nos cuenta-escenifica la fábula.

3.° En boca de Garoça, recordemos, esta fábula es un argumento dentro de la discusión que sostiene con Urraca. ¿Argumento válido, *bien traído*? Confrontemos la realidad del caso de la monja con la fabulada peripecia del zorro.

Garoça está siendo tentada por Trotaconventos a establecer trato amoroso con el protagonista del *Libro*. Tales relaciones evidentemente tienen su atractivo (que por eso la religiosa *se entretiene* en rechazarlas), pero también una consecuencia nefasta: condenación de su alma y vergüenza pública por el mal paso dado. Al zorro por su parte la tentación le ha venido desde la gula y en forma de gallinas; consentir en ella le supone arrostrar noche a noche peligros de captura y como última consecuencia el riesgo de perder la vida. Existe, pues, similitud entre sus casos; tan evidente que la narradora no introduce comentario alguno que subraye este paralelismo; se limita a comentar unos hechos que el oyente, sin mayor esfuerzo discursivo, está poniendo en paralelo con cuanto puede ocurrirle a la monja.

La religiosa traía a colación este *ensiemplo* para afianzarse en su decisión de no aceptar amores vedados; el zorro de su relato, tras librarse de la muerte, concentra en el último verso de la estrofa novena, ésa en que explica retrospectivamente la causa de su arriesgada fuga, un aviso de conducta que es adecuado puntal para aquella decisión de Garoça: «*lo que emendar non s'puede - non presta arrepentir*». Parece obvio que Garoça no ha pretendido establecer una correspondencia parte a parte entre la detallada aventura del animal y su propio caso; más bien, entre un final angustioso, aunque *in extremis* favorablemente resuelto por el zorro, y el desenlace catastrófico que prevé para sí misma, si cae, como cayó el zorro, en el paladeo de lo prohibido. Cuando, finalizada la aventura, y oído el mensaje del animal, la monja amplía fren-

te a Urraca esa moraleja, deja muy claro que lo equivalente a consentir perder el corazón, sería por su parte establecer deshonesto trato con el hombre. Oigámoslo:

> Desde ya ës la dueña - de varón escarnida
> es dél menospreciada - ë en poco tenida,
> es de Dios aïrada - e del mundo aborrida,
> *pierde toda su onra - la fama ë la vida;*
> e pues tú a mí dizes - *razón de perdimiento*
> *del alma ë del cuerpo, - e muerte en enfamamiento,*
> yo non quiero fazerlo... (estrofas 1422-3).

Hay, pues, con las precisiones hechas, validez en las enseñanzas del zorro, porque el peligroso momento de su conducta que Garoça elige como ejemplar coincide sustancialmente con el peligro que ella prevé tras la tentación amorosa servida por la vieja. Y hay, desde luego, estricta coherencia entre aquel «*consentir non devo - tal juego como éste*» (el propósito que quiso apuntalar con la fábula), y la moraleja que de la misma ha extraído el zorro: «*lo que emendar non s'puede non presta arrepentir*». Con ambos puntos de vista armoniza perfectamente la rotunda admonición de Garoça a Trotaconventos:

> ...vete sin tardamiento
> sinon dart'he galardón - qual tu merecimiento
> (estrofa 1423cd)

* * *

Así se cierra este pequeño bloque, objeto de nuestro análisis. La monja ha razonado bien; lúcidamente ha previsto las fatales consecuencias del mal paso que se veía invitada a dar; por eso despide a la mediadora bajo amenaza de aún peor escarmiento. Pero lo analizado, lo advertíamos desde el comienzo, no es sino un momento, un eslabón, un trazo ocasional, de signo positivo para los intereses espirituales de Garoça, en un tiempo más amplio, en una cadena de hechos, en un gráfico cuya lectura final da diagnóstico no tan positivo para el alma de la religiosa. Es necesario recordarlo porque nada más

improcedente que la valoración, aunque como ésta, sea puramente estilística, de un mero fragmento, desconexo del total en que se integra y en el que cobra sentido.

De hecho, a la luz del episodio en su conjunto, nuestro fragmento reclama algunas consideraciones. Sabedores, en efecto, de que cuando la acción siga, Trotaconventos ha desoído la orden de marcharse; sabedores de que acabará logrando algún tipo de rendición por parte de la moza, insinuado con la habitual ambigüedad: «fuime para la dueña —cuenta gozoso el Arcipreste—, fablóme e fabléla: / enamoróm la monja e yo enamoréla», estrofa 1502cd; sabedores, en definitiva, de que las cosas marcharán justo en dirección contraria a lo decidido antes por Garoça, es de fuerza preguntarnos qué papel desempeña el núcleo que hemos analizado en la totalidad del episodio.

Antes de intentar la respuesta, o mejor, para hacerla convincente, dejemos hablar de nuevo a los hechos. Hay uno muy llamativo. Diez son las fábulas contadas; el primer día cada una de las mujeres contará dos; curiosamente Trotaconventos necesita para ello cuarenta y cuatro versos; Garoça exactamente el doble. El segundo día cada una de las oponentes expondrá tres fábulas; Trotaconventos emplea sesenta y dos versos; Garoça, ciento treinta; esta vez un poco más del doble... ¿No es lícito interpretar estos datos como signo de una fortísima intención humorística por parte de Juan Ruiz? Hace que la monja discurra tan cabalmente, que decida tan sensatamente como hemos comprobado, para luego dejarle llegar a un desenlace opuesto a aquél que entendió correcto. Al tiempo nos presenta a esa monja defendiendo su posición con palabras que parecen excesivas en contraste con la parquedad de la vieja, si atendemos sobre todo a quién consigue imponer su voluntad. Nosotros, anotado este último dato, visto el contenido del fragmento y el del episodio en que se inscribe, ponderado el contraste entre el rotundo desenlace parcial y el definitivo, quedamos autorizados a sonreír ante el caso de Garoça, convencidos de que en ella, como luego, por cierto, en la *inquebrantable* Melibea, este exceso de palabrería en su confron-

tación con las tentadoras, es roce acariciante e íntimo de lo mismo que externamente rechazan. Presumo que estaremos sonriendo con Juan Ruiz.[16]

III

El método seguido hasta aquí —consideración individualizada de cada uno de los textos— tiene la ventaja de dejar puestos de relieve sus respectivos valores y características, de manera que esa mostración realizada hace ya innecesario un cotejo pormenorizado. Si a ello se añade la colaboración de la clara inteligencia del lector está más que justificado plagiar los jocosos versos de Baltasar del Alcázar: «que ello sólo se compara, / no es menester comparallo».

Recordemos, eso sí, que iniciábamos esta andadura a la luz de un texto de Pidal asumido como tesis; su enunciado básico: *«no puede haber cosa más distinta que el estilo de dos escritores como don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita»*. Confío en que lo observado por nosotros habrá contribuido a cargar de razones la opinión de guía tan acreditado. Pero indicábamos también al abrir el estudio que, una vez expuestas las diferencias, nos interesaría, aún más, buscar su expli-

---

[16] Frente a tajantes afirmaciones que sostienen la irreprochable honestidad de los contactos Arcipreste-Garoça, es evidente que el texto resulta lo bastante ambiguo para permitir suposiciones contrarias; suposiciones que cuentan con avales importantes, como el de Corominas en la edición citada, nota a la estrofa 1503, pp. 558 y 560. Por otra parte resulta chocante que Ian Michael («The Function...», citado), atento a la función que desempeñan los distintos relatos, quizá excesivamente ceñido al detalle y perdiendo de vista una más amplia y necesaria perspectiva, no observe este contraste entre el desenlace parcial del episodio y su cierre definitivo. Por el contrario, escribirá a propósito de la última de las fábulas contadas por Garoça: «Trotaconventos reaction to it is almost one of despair and she does not attempt to counter it with another tale» (pp. 212-13). ¿Y para qué replicar con otra, si con lo hablado hasta el momento ya ha conseguido sus propósitos?

cación. Cerraremos estas reflexiones transitando brevemente por las pistas que allí dejamos indicadas.

A una de aquellas consideraciones sugeridas en el comienzo hemos hecho ya referencia. Pienso en la muy distinta función que cumple la fábula en la obra del Arcipreste y en la de don Juan Manuel; el caso del zorro es todo un capítulo en el prosista; sólo un lance momentáneo en el poeta. Lógico, pues, que el prosista lo someta a un detenido tratamiento que implica, como vimos, exposición minuciosa de cada una de las fases del episodio en busca de una cabal correspondencia con el caso humano al que va a servir de modelo. Comprensible, por el contrario, que la pluma del poeta esté preocupada fundamentalmente por captar sólo unos rasgos, los que contribuyan al logro de su doble objetivo: mantener viva la atención del oyente (objetivo común a todo el Libro de Buen Amor), y ser, con relación al momento en que Juan Ruiz la pone en boca de la monja, argumento válido para mantener en tensión su controversia con Trotaconventos. Núcleo de un capítulo, pues, o simple arma de uso momentáneo; narración demorada que está llamada a ser espejo de conducta o presentación interesada y tendenciosa de aquel momento, de aquellos matices de la conducta del zorro que permitan utilizar su caso, más bien una parte del mismo, como argumento brillante, pero efímero, dentro de una larga discusión. Esta diversa función dentro de los conjuntos narrativos en que se integra contribuye a explicar las divergencias estilísticas que hemos observado.

Parece cierto por otra parte que la distinta motivación didáctica que impulsa a cada uno de estos autores es también razón importante de sus distintos tratamientos estilísticos. Siendo evidente que don Juan Manuel persigue de forma indudable la exposición de un mensaje de inequívoca nitidez, es lógico que dé tratamiento adecuado a la base anecdótica que lo sustenta. La exacta correspondencia advertida entre los avatares del zorro y la preocupante circunstancia del pariente se explica desde este afán de claridad expositiva que dará absoluta firmeza, sentido unívoco al mensaje didáctico que derive

del mismo.[17] Juan Ruiz en modo alguno aspira a fijar una doctrina irrefutable, una enseñanza dogmática; lo que pone en manos de Garoça es un argumento momentáneo, de utilidad restringida a avivar el fuego de una discusión; de ahí que no haya especial esmero en el intento de igualar al detalle los casos particulares de la monja y el zorro, sino interés concreto en subrayar lo agudo y brillante de un desenlace que sirve en bandeja a la monja una réplica adecuada con que frenar los avances de la vieja. La abismal distancia que separa al adoctrinador concienzudo del humorista que encuentra materia para su arte incluso en la misma doctrina que dice predicar tendrá lógica repercusión en sus diferencias de estilo.

Desde otra prespectiva, nada menos discutible que el aserto de que poco tienen en común los destinatarios a quienes dirigen su creación ambos escritores. El público del noble puede localizarse entre un grupo social, si no estrictamente coincidente, sí afín a su propio estado y, sobre todo, inmerso en su misma órbita de intereses, ideales y módulos de conducta. El público del Arcipreste será todo lo heterogéneo que puede ser el gentío agolpado en la plaza o lugar donde se recite su *Libro;* un público, desde luego, no necesariamente adscrito al sistema ideológico de grupos sociales altos, ni tan siquiera medios.

Finalmente, y muy enlazado con lo inmediatamente anterior, recordemos que son distintos también los géneros mediante los cuales vehiculan sus respectivos mensajes. Obviamente impone unas pautas estilísticas muy concretas el hecho de que el contenido se esté vertiendo en una prosa destinada a la lectura, individual o compartida en pequeños cenáculos; lectura que permite lenta libación, ponderación pausada y aun repetible de los matices de la narración y de los comentarios

---

[17] A propósito del esencial carácter didáctico de los cuentos en *El Conde Lucanor,* Ian Macpherson (*«Dios y el mundo...»*, citado), escribe: «The exemplary tales are not ends in themselves: They are teaching-aids, instruments of persuasion specifically designed make the didactism more palatable to a fourteenth-century audience. As such, they provide the vehicle for the didactic content» (p. 26).

didácticos que la acompañan. Posibilidades éstas negadas, o muy disminuídas, en el caso de una recitación pública.

Parece lógico atribuír a estos dos factores —género y público distintos— algunas de las opuestas características formales halladas en los dos textos. En primer lugar se explica quizá el muy distinto grado de verosimilitud que rezuman sus respectivas narraciones; tema éste, el de la verosimilitud, que debe relacionarse obligadamente con el grado de dependencia respecto a los modelos que imitan. Este problema de las fuentes quedó desbrozado por Lecoy;[18] ese mismo autor resalta la mayor fidelidad del Arcipreste al modelo recibido frente a la original reelaboración de don Juan Manuel.[19] Lo cierto es que, como fruto de esta distinta dependencia, la narración del aristócrata resulta bastante más verosímil que la del clérigo, so-

---

[18] *Recherches...*, pp. 139-40. Recientemente Ian Michael («The Function...», p. 178), ha puesto en duda la total consistencia de las conclusiones a que llega en este punto Lecoy, reprochándole el no tener en cuenta las posibles transmisiones orales que llegaran a Juan Ruiz.

[19] Tan original que con justicia afirmaba Menéndez Pelayo, refiriéndose a don Juan Manuel y a Boccacio: «el cuento más vulgar parece en ellos una creación nueva», en *Orígenes de la novela*, 2.ª ed. (Madrid, C.S.I.C., 1962), I, p. 147. Por su parte R. B. Tate ha insistido en esta manipulación de las fuentes por parte de don Juan Manuel, recogiendo al tiempo otras autorizadas opiniones al respecto: «Eminent critics, of which the most recent is Daniel Devoto, have drawn attention to the conscious and deliberate way in which don Juan Manuel goes about the manipulation of his sources», en «Don Juan Manuel and his sources: *Ejemplos* 48, 28, 1», en *Homenaje a Lapesa*, citado, I, p. 561. Contrapunto negativo a esta línea de elogios lo constituyen los serios reparos puestos por John E. Keller, al menos en un caso. Su detenido análisis comparativo entre el Ejemplo XIX de *El Conde Lucanor* y el capítulo VI del *Calila e Digna*, que le sirve de base, arroja balance muy superior para el modelo, permitiéndole concluir de forma tajante: «Number XIX in *El Conde Lucanor*, then, is simply a well-written résumé, whereas its model, Chapter VI of *Calila e Digna* is an artistically developed story». Puede verse en su artículo: «From Masterpiece to Résumé: Don Juan Manuel's Misuse of a Source», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld* (Barcelona, Hispamérica, 1974), pp. 41-50. La afirmación aquí citada, en p. 50.

bre todo en lo referente a los expolios que tolera el animal: pelos, diente, ojo (ordenados, pues, de forma creciente), en el relato del primero; cola, diente, ojo, oreja (sin selección ni orden creciente) en el del segundo. El lector de los despojos narrados por el prosista ha de aceptar lo increíble y lo es, sobre todo, la quietud del zorro al perder un ojo, pero se beneficia del puente de la credibilidad que le ha tendido don Juan Manuel con esa disposición ascendente de los distintos sufrimientos. El público de Juan Ruiz, de extracción mucho más popular y, por lo mismo, con menor rechazo hacia lo fabuloso, recibe un contenido fuertemente inverosímil.

En segundo lugar, desde esta verdad de los distintos géneros y públicos de sus producciones, se entiende mejor la economía de datos, el casi austero tratamiento de la fábula en don Juan Manuel, frente a la exuberancia verbal y plástica del Arcipreste. El clérigo concibe su exposición para ser recitada ante un público que, si el juglar posee dotes, habrá de sentirse espectador del tenso duelo establecido entre dos mujeres, frontalmente opuestas en sus propósitos. Si, en síntesis, don Juan Manuel piensa en un *lector* y Juan Ruiz en un *oyente-espectador,* por fuerza serán distintos los reclamos que utilicen, los ganchos lanzados a captar y retener la atención de sus destinatarios; particularmente, se entiende muy bien la diferencia entre ese sosegado discurrir de Patronio y la polifonía formada por Garoça y compañeros de reparto.

Por condensar buena parte de lo expuesto con epifonema que cierre decorosamente estas conclusiones, muchas de las diferencias observadas son, en definitiva, las previsibles entre un estilista de gabinete y un hablador en plazas públicas.

EMILIO DE MIGUEL MARTÍNEZ
Universidad de Salamanca