

El valor semántico del tiempo en el cuento de don Yllán, de D. Juan Manuel

En la colección titulada *Libro de los ensiemplos del conde Lucanor et de Patronio*, los cuentos incluidos proceden de diversos orígenes, pero están todos unidos por un hilo argumental que elabora la materia narrativa conforme a unas expectativas previas que el lector conoce por el marco, y que eliminan en gran medida el factor sorpresa, pues a la expectativa creada ha de responder el relato explicativo. De esta composición se desprende el que los cuentos, de origen muchas veces tradicional u oriental no se utilicen por su novedad temática sino por la utilidad práctica que el autor reelaborador les da. La personalidad de éste como artista queda plasmada en la variedad que consigue aun utilizando materia conocida con la reelaboración de los cuentos en los que manifiesta su humor, su ingenio, o la nueva visión de una materia que se hace significativa y viva por el modo de usar los elementos de construcción.

El *ensiemplo* que vamos a estudiar más detalladamente es el cuento XI titulado «De lo que contesçio a un deán de Santiago con el grand maestro de Toledo»¹, destacando cómo se trata el elemento tiempo-espacio para crear significación dentro del mundo cerrado de esta pequeña narración.

(1) Vid. DON JUAN MANUEL. *El conde Lucanor*. Ed. de José Manuel Blecua. Ed. Castalia. Madrid, 1985 (págs. 95-101). Citaremos siempre por esta edición.

En todos los relatos del conjunto se atiende a tres perspectivas temporales constantes: la temporalidad del marco en que el vivir cotidiano enfrenta al conde y a su ayo ante el transcurrir del tiempo que siempre trae problemas. El tiempo del relato, en que el autor crea, a su vez, una temporalidad generalmente de pasado como corresponde a la narración y en la que se destacará una secuencia temporal propia dentro de sus límites. Y por fin una temporalidad referida con características de imprecisión generalizada que lleva a la aplicación de los resultados por una parte en el tiempo del marco, el del conde y su ayo, y por otra a la intemporalización en que se puede aplicar la sentencia sintetizadora de una experiencia probada y que puede servir para cualquiera que consulte el libro y tenga un problema semejante.

La intención es que las recurrencias significativas reflejadas en los tres estratos y reforzadas por recurrencias parciales de tipo literario lleven al lector al convencimiento de una idea de moral práctica que tenga utilidad en el diario vivir, siempre que se plantee la misma situación engendradora del relato.

La sintaxis narrativa reitera el esquema constante con que se ha realizado todo el libro². Se construye con una secuencia simple: 1.º se plantea un problema al conde, 2.º Patronio le relata un cuento cuyo eje argumental es el mismo problema, y 3.º la solución del cuento, positiva o negativa, es la que aplica el conde a la solución de su problema.

Esta experiencia particular se plasma en una sentencia en dos versos a cargo del autor narrativizado, que pretende con ello dar validez universal a lo experimentado individualmente.

El segundo estadio, o narración propiamente dicha, vuelve a plantearse como es habitual, con una sintaxis semejante de secuencias en que aparece una situación conflictiva que se trata de resolver. Esta narración es la que generalmente resulta relevada por la diferencia de recursos que dan variedad a los relatos.

(2) Vid. BOBES NAVES, M.º DEL C. «Sintaxis narrativa en algunos ensimpos de «El conde Lucanor» en *Prohemio*, VI, 2-3, septiembre-diciembre, 1975.

El cuento de don Yllán puede plantearse desde los dos protagonistas, don Yllán, o el deán de Santiago. Desde el primero se inicia la situación de ignorancia frente al comportamiento del que quiere adquirir una sabiduría con la que cuenta don Yllán. Este pondrá los medios necesarios para conocer la respuesta utilizando su sabiduría y llega a saber la contestación tras la prueba a que somete al deán. El proceso para el conocimiento de la actitud del deán no se puede conseguir sin el trascurso del tiempo y de los acontecimientos que se dan en él, por lo que el elemento de construcción narrativa que es el tiempo se potencia aquí de una manera sorprendente, con un uso intencionadamente significativo que es el eje del relato.

Se recurre a una doble temporalidad o dicotomía temporal, en que se puede hablar de una secuencia verosímil del tiempo del relato y una distorsión mágica e inverosímil de una parte del tiempo de la ficción.

Este tiempo mágico, como recoge R. Ayerbe-Chaux, está ya en germen en la *Tabula Exemplorum* y en el *Scala coeli*, pero «se requería el genio de un escritor como don Juan Manuel para darle dimensión artística y desarrollarlo con una seguridad creadora que es de admirar en un autor medieval»³.

Recoge el tema de la ilusión mágica en que el maestro hace que el discípulo se vea hecho emperador y de pronto, al negarse a reconocer a aquél a quien todo lo debe, vuelve a la pobreza de su realidad primera.

Desde el otro personaje, el deán, se plantea como una carencia del saber de nigromancia que desearía tener. Pone los medios para ello, pero la prueba a que es sometido y que resulta negativa le impide llegar a su objetivo, es decir acaba con una situación de fracaso.

Se recoge así el tema tradicional de la ingratitud del discípulo para con su maestro después de obtener la dignidad episcopal, que llega en este caso a la papal, máxima dignidad en la iglesia.

(3) Vid. AYERBE-CHAUX, R. *El conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Ed. J. Porrúa. Madrid, 1975 (pág. 102).

Pero la clave para considerar uno u otro protagonista, está según creo, en que don Yllán, por la naturaleza de su sabiduría, es capaz de enseñar y comprobar si la enseñanza va a ser recompensada en el futuro.

El deán, por mucho que quiera acercarse al saber que remedie su carencia, no puede más que aproximarse a la persona que posee esa sabiduría y por eso busca la más idónea en la ciudad que por tradición poseía las escuelas de nigromancia más famosas. Elige, al parecer, al sabio más destacado en este arte, lo que queda demostrado con la prueba a que es sometido el deán antes de acceder aquél a la trasmisión de su saber.

Don Yllán puede dar solución positiva o negativa al conflicto por su sabiduría y pone los medios oportunos para lograrlo.

El problema que se plantea al narrador es la integración de tiempos en el relato al crear una cronología que podríamos llamar normal en el desarrollo del mismo y distorsionarla hacia una nueva secuencia cronológica continuadora de la anterior, aparentemente normal en su desarrollo, pero en un momento dado surge de nuevo la secuencia inicial dando por imaginaria, por incompatible, esta última distorsión aparente.

El desacuerdo temporal es tan grande que el narrador debe recurrir a procedimientos lingüísticos para aclararlo, concretándolo y precisándolo minuciosamente, pues no puede quedar en el aire como otros procedimientos que, diseminados por el relato, el lector se encarga de darles la significación concreta en el momento oportuno por el contraste con otras secuencias cuya presencia explica implícitamente lo anterior. Me refiero, por ejemplo, al comportamiento de don Yllán cuando recibe a su discípulo, su amabilidad, cordialidad, rapidez en contentarle aún sin saber los fines de la visita, todo ello quedará relevado por contraste con la actitud del deán al ascender en la escala de los honores y recibir las peticiones sucesivas de don Yllán.

Para hacer notar la distorsión temporal, el narrador recurre a un procedimiento lingüístico de semantizar una frase que

aparentemente no tiene que ver con el tiempo, pero que se cargará de significado temporal al reutilizarla don Yllán para conectar el tiempo real entre los momentos transcurridos con el tiempo imaginado, tan dilatado que es imposible que haya transcurrido, al repetir la alusión a la cena de asado de perdices prevista antes de empezar la lección de nigromancia. Repitiendo la orden de asar las perdices, el tiempo real cobra de nuevo la matización oportuna, imposible de compaginar con el transcurrido en la ficción. Antes de empezar don Yllán «llamó a una mançeba de su casa et dixol que toviessse perdizes para que çenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse» (pág. 97). Al negarle el deán la recompensa de su labor e incluso la comida para el viaje de vuelta, don Yllán recuerda que se volverá a las perdices, con lo que consigue conectar los tiempos antes y después de la lección. Todo lo que ocurre en la sala de estudio es ficción y apariencia, aunque al deán le parezca realidad. Sólo el tiempo le hará recapacitar que lo que ha sucedido es imaginario. La ilusión es tan completa que lo cotidiano se semantiza con la misión de expresar tiempo y espacio de una realidad narrativa distorsionada por el arte de la nigromancia.

Uno y otro se crean en el relato con palabras que, emitidas por el narardor, llegan al narratario o al lector cuya mente se ve espoleada a imaginar lo sugerido por las palabras.

El espacio literario, así como el tiempo, es el que crea el autor-narrador en el texto y es ficticio aun en el caso de reproducir espacios semejantes de la realidad.

Como dice R. Gullón en su obra *Espacio y novela*, «una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un contexto para los movimientos en que la novela se resuelve... Los personajes están (y son) en este espacio y no en otro, salvo (y la salvedad es importante) metafóricamente»⁴.

En efecto, el narrador del cuento de don Yllán que supuestamente es Patronio se encarga de crear el espacio en que han de desarrollar su actividad don Yllán y el deán de Santiago,

(4) Vid. GULLÓN, R. *Espacio y novela*. Ed. Antoni Bosch. Barcelona, 1980 (pág. 2).

protagonistas de la anécdota, y con sus palabras insiste en las características del espacio elegido para ello. La casa de don Yllán se va a destacar en aquello que tiene interés para el relato, en primer lugar al situarla en la ciudad que la tradición reputa como la más característica del estudio de la nigromancia, Toledo. De sus detalles físicos sólo se ponen de relieve aquellos que coordinan con la profesión de la nigromancia y se habla de unas salas dedicadas al estudio, situadas a gran profundidad, tanto que se insinúa que estarán por debajo del Tajo, alusión geográfico-realista que en su época daría idea de algo casi imposible y por lo menos tan dudoso como la misma sabiduría nigromántica y sus posibilidades.

Con esta matización del espacio el lector implícito o mejor auditor explícito, el conde, estaría ante una expectación o insinuación expectante de los hechos que se van a desarrollar allí y que ayudan a hacer verosímil lo que de otro modo no tendría explicación.

Instalados en aposentos tan retirados, se inicia la experiencia inadvertidamente para el deán, e incluso para el lector, pues el narrador pasa de una situación a otra sin ningún tipo de indicio, produciendo una suerte de concatenación de sistemas diversos que se unen en el comienzo sin nexos que lo adviertan, sino poniendo unos hechos a continuación de los otros de suerte que parecen seguidos.

La nueva situación tampoco tendrá aclaraciones por parte del narrador, en el sentido de orientar al lector o espectador sobre la nueva espacialización, que si en principio podemos admitir que se dé en el mismo lugar, sucesivamente se irán alejando de él, de forma cada vez más distante.

Se citan sucesivamente los nuevos espacios, pero sólo como lugares en donde se materializan cada uno de los ascensos del deán. Las palabras del narrador sitúan la acción, primero en Toledo, después en Santiago, en Tolosa y por último en Roma, pero de ellos no se da descripción alguna, solamente los nombres geográficos conocidos desplazan las acciones sucesivas al espacio diverso de estas ciudades, típicas, por otra

parte, para asociarlas en esa época a las dignidades adquiridas por el deán.

El inesperado desenlace matiza las palabras del narrador y sitúa todos esos lugares en el plano de la imaginación del deán. Don Yllán sabe atraer, en el momento oportuno, a su personaje al espacio del que no se han movido y ello a través de la referencia a una situación previa al experimento que hábilmente ha sido traída por el narrador al final de aquella para enlazar un tiempo en otro y una alusión espacial que los sitúa en el punto de partida, la habitación en que se proponían dar sus lecciones de nigromancia y donde se ha realizado la primera.

La frase que sirve de enlace cobra un valor significativo especial en el relato y se carga de una connotación temporal y espacial muy distinta a la de su denotación. La orden de asar las perdices ya dicha antes de la clase intensifica su valor significativo al repetirse al final de ella, pues el hecho de darla de nuevo lleva al lector a fijarse en la distorsión temporal y espacial que el relato ha ido sufriendo en su desarrollo.

No podemos hablar aquí de la creación de un espacio y tiempo psicológico, en que la amplitud de los mismos esté motivada por la apreciación personal del personaje, sino de un tiempo y espacio en que el segundo grado de la ficción está producida por el arte objeto de estudio que es capaz de alargar «ad libitum» las coordenadas de la imaginación.

El tiempo transcurrido ayuda a destruir ese espacio ficcionalizado que no es capaz de entrar dentro del límite impuesto por la narración.

La apariencia de realidad es imposible de aceptar para el mismo personaje que la experimenta, al darse cuenta de que el tiempo transcurrido impide tomar como verosímil lo imaginado. Es el mismo procedimiento que Cervantes usará tiempo después para el episodio de la cueva de Montesinos en que don Quijote empieza a reflexionar sobre su propia locura al darse cuenta de que lo visto por su imaginación en la cueva, tanto en el espacio como en el tiempo, no es capaz de encajar

en el tiempo «real» que Sancho le dice que ha transcurrido desde su descenso.

Estos espacios y tiempos, resultantes de una dimensión distinta a la habitual para crearlos, se situarían en una dimensión simbólica por medio de la cual se consigue la actuación del personaje a quien se hace vivir esa experiencia; según vemos en la obra citada de Gullón «llamar espacios simbólicos a los que de alguna manera representan esos niveles de realidad parece lícito, pues por su figuración lo oculto se hace tangible y visualizable lo invisible, revelándose en ellos inclinaciones que hasta para quien las siente se envuelven en sombra. Tales espacios se vinculan a estados de ánimo o predisposiciones mentales»⁵.

Esto es lo que parece aprovechar don Yllán para obtener la información oportuna para impartir o no sus conocimientos al deán. La predisposición mental de éste queda reflejada en la ficción de la ficción antes que en ésta.

Los planos de la ficción se entrecruzan en la narración de este cuento más que en otros de la misma obra en que la repetición aclara los diferentes planos habituales en cada narración y por eso el cuento de don Yllán utiliza una técnica que se potenciará en la narración moderna como uno de los recursos de la literatura realista-fantástica (novela hispanoamericana): hace resaltar la semantización de elementos de construcción que unen a su valor referencial una connotación añadida que justifica un plano distinto de los habituales y que hace más compleja la narración tradicional.

El tiempo en el relato está en función del narrador o de alguno de los personajes y su perspectiva hace que se utilicen los diferentes pasados o los presentes. El pasado o el futuro están siempre en relación con el presente de algún ente de ficción del relato, es decir, siempre se mide desde un referente que está dentro de la narración.

El espacio también se determina desde el relato y en función de él, en combinación con los demás elementos de cons-

(5) Vid. GULLÓN, R. Op. cit. (pág. 24).

trucción de la estructura de la obra. El espacio narrativo se perfila desde el narrador, como ya hemos dicho, y éste elige siempre los aspectos de su descripción o caracterización en función de los personajes que se mueven en él.

Veremos ahora cómo se manifiesta la temporalidad gramaticalmente en el relato del conde Lucanor.

El narrador comienza el relato en pasado y refiere el marco que es habitual en esta colección, el conde comenta con Patronio un problema que se le plantea. El narrador cumple, pues, la función que se le asigna en las culturas antiguas y orientales. Por medio de la narración y su meditación la sabiduría ejemplificada llevará a la decisión madurada por imitación.

Se plantea en el marco un problema que crea unas expectativas que al lector o auditor le despierta la mente para advertir en el «enxiemplo» el mismo tipo de problema y su solución. El paralelismo así conseguido entre el marco y el enxiemplo resultará de nuevo destacado al tomar la misma solución por parte de los personajes del marco.

El consejero del conde es el encargado de la narración del ejemplo y es el seleccionador del mismo. Su oportunidad dependerá de su capacidad selectiva y de su sabiduría para recordar el ejemplo adecuado cuyo final enlazará el cuento con el presente de la conversación suscitada por el problema, de ahí que, si prácticamente el tiempo pasado predomina en la narración, en esta parte se da entrada al presente: «Y vos, señor conde Lucanor, pues *veedes* que tanto *fazedes...*» (pág. 101). Este presente hace resaltar la aplicación de orden práctico que tiene el cuento ejemplificador.

El narrador inicial vuelve al pasado, propio del relato, para manifestar de este modo que la solución del cuento se aplicó a la problemática del marco: «El conde tovo esto por buen consejo, et fizolo assí...» (pág. 101). Es un procedimiento de distanciamiento de los planos y su aplicación pone de manifiesto el papel que cumplen estos relatos de moralizar y enseñar para la vida práctica. Todos los posibles efectos benefactores de la sabiduría desaparecerían si no se llevan a la práctica: «E aquel

que sopiere la cosa e non usare de su saber, non lo aprovechará», esta es una sentencia que sobre el caso dice Ibn al-Muqaffa en la introducción al *Calila*⁶. La obligación del sabio es obrar en su provecho y servir así de modelo a los demás, que de este modo pueden imitarle y adquirir la sabiduría.

Se sigue por último una ficcionalización del autor que se incorpora con su propio nombre al relato y con ello se diferencia al narrador que hasta ese momento es el que habla y dispone los elementos del relato que deben aparecer en él.

La parte atribuida al autor ficcionalizado es la sapiencial reflejada en el pareado final en el que se resume la enseñanza expuesta, aplicada y experimentada, para que sirva de modelo a todos los hombres, con lo que se le da un carácter universal.

Lo contado se aplica a lo vivido y este hecho lo eleva a comprobado y aplicable a toda situación semejante, por eso los versos adoptan una forma coloquial en primera persona, supuestamente don Juan, que se dirige a la segunda impersonal que puede referirse a cualquiera que se encuentre en la misma situación que el conde.

Termina el relato con una frase reiterada en todos los cuentos⁷ que abre expectación sobre algo que el lector de hoy no encuentra, que era posiblemente una miniatura muy del gusto de los autores medievales y que ilustraría gráficamente la historia narrada: «Et la estoria deste exiemplo es ésta que se sigue:» (101). Su temporalidad en presente parece corresponder a la visión inmediata que proporciona el lenguaje icónico, de carácter *intemporal* (presente, por tanto).

Hay en estos cuentos varios planos de emisión y recepción. En primer lugar hay un narrador desconocido y omnisciente que se ocupa de transmitir el relato completo.

Un segundo plano estaría ocupado por los personajes del marco que han de suscitar el relato, el Conde y Patronio. De

(6) Vid. LACARRA, M.^a JESÚS. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Depart. de Lit. Esp. Univ. de Zaragoza, 1979 (pág. 115).

(7) Vid. BLECUA, J. M. Edición de «El conde Lucanor». En la pág. 60, en la nota 100, se trata de la significación que algunos críticos dan a estas palabras finales de cada uno de los cuentos y que suscita diversas interpretaciones.

su conversación surge el planteamiento del problema que Patronio se encargará de esclarecer por medio de un relato breve. La conversación entre el conde y su ayo se realiza en presente de modo que quede reflejada la importancia vital del problema que suscita la reflexión incorporada al marco y realizada por el narrador inicial.

El narrador del enxiemplo será Patronio y su receptor el conde, al que llega el relato en forma oral, pues es parte de la conversación establecida en el marco entre estos dos personajes. Por eso al final del enxiemplo, se continúa la conversación en presente al aplicar la enseñanza al caso planteado por el conde.

Cuando esto se acaba, el narrador inicial retoma la palabra para que el lector del conjunto sepa que se aplicó la enseñanza, cumpliendo así la misión para la que se escribe. Pero este narrador mira a dos frentes, el de la ficción narrativa y el de la realidad, por eso ficcionaliza al autor al que incorpora en una tercera persona nominada como él y encargado de realizar la parte sapiencial.

Ya en estos primeros cuentos escritos en castellano aparece una de las características de muchas de las mejores obras literarias, y es entrecruzar en su estructura varios planos de la ficción buscando el efecto de realismo unido a un deseo práctico de enseñar a través del relato.

A esta variedad de planos contribuyen también los receptores que son múltiples. Por una parte están dentro del mismo texto y por otra fuera, como corresponde a toda obra literaria.

En primer lugar están los lectores del primer narrador a quien éste dirige todo el relato. Después los interlocutores del marco que alternadamente y dentro del texto hacen el papel de receptores, de ellos el más amplio es, sin duda, el del conde que escucha el relato ejemplificador de su ayo y al que se dirige éste una vez terminado el relato para explicar directamente el consejo ya expuesto.

Don Juan, el autor, es también receptor de la narración puesto que el oírlo suscita en él la inspiración necesaria para

realizar los versos finales que resumen la sentencia con valor universal dirigida a los receptores del relato y a la generalidad de la gente.

El autor don Juan Manuel se ha desdoblado en el interior del relato en narrador, narratorio y personaje de ficción capaz de crear como resumen una sentencia que se incluye en el libro escrito. Parece rechazar la omnisciencia total al incluirse como narratorio, que, al oír el relato, crea los versos. Nada se manifiesta, sin embargo, de la recopilación o creación del libro completo, a no ser en el prólogo.

Patronio y Lucanor son personajes del marco, pero no del cuento que se desarrolla independientemente de sus personas y sólo como ejemplo se relaciona con ellos.

En este cuento de don Yllán se cumple como en ningún otro lo que dice M. Baquero Goyanes a cerca del arte de su autor: «Sin necesidad de descripciones D. Juan Manuel sabe crear ambientes, usando para ello de la máxima economía verbal, cualidad ésta que acerca sus relatos a los modernos, en los que el *clima* nos es dado por alusión. Hay en los cuentos de *El conde Lucanor* algo más que en las restantes colecciones medievales, escuetamente argumentales. Humor, ambiente, observación de la psicología humana, son las grandes conquistas de D. Juan Manuel, cuyo arte narrativo contiene ya en potencial el de los siglos posteriores»⁸.

Todas estas cualidades se observan en la habilidad con que se va creando a lo largo del cuento de D. Yllán una serie de expectativas que el lector tendrá que recordar en otro momento del cuento, pues se potenciarán unos hechos con otros posteriores que modificarán la significación del conjunto.

En este sentido es interesante destacar el comportamiento inicial de don Yllán que sin previo conocimiento del deán, ni de sus intenciones, lo recibe y atiende desinteresadamente: «reçibióle muy bien et díxol que non quería que dixiesse ninguna cosa de lo porque venía fasta que oviese comido». Y aun

(8) Vid. BAQUERO GOYANES, M. *El cuento español en el siglo XIX*. C.S.I.C., Madrid. 1949 (pág. 79).

destaca el narrador la actitud mental de don Yllán al decir: «Et pensó muy bien d'el et fizol dar muy buenas posadas, et todo lo que ovo menester, et diol a entender quel plazia mucho con su venida» (96).

La actitud de don Yllán es, pues, en todos los aspectos bien dispuesta y receptiva respecto al deán que no tendrá un comportamiento recíproco, lo que hace resaltar por contraste, reflejando estas actitudes la manera de ser de cada personaje. El autor consigue por la presencia de unos rasgos y la ausencia de los contrarios caracterizar, por enfrentamiento de los mismos, a los personajes.

Una vez recibido el deán, el narrador pone de manifiesto el tiempo que don Yllán le dedica a discutir lo que se propone: «desque ovieron yantado fasta que fue ora de çena» (página 97).

Una vez puestos de acuerdo, don Yllán toma la iniciativa para la enseñanza y el narrador comenta que se apartan de los demás visitantes de la casa y es entonces cuando dará la señal inicial del tiempo de aprendizaje insistiendo en el apartamiento: «Et en apartándose de la otra gente, llamó a una mançeba de su casa et díxol que toviessse perdizes para que çenassen *essa noche, más que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse*. Et desdeque esto ovo dicho...» (pág. 97).

Esta última frase parece centrar el tiempo de la experiencia que se inicia con el descenso por una escalera tan profunda que merece la ponderación del narrador: «que paresçia que estavan tan vaxos que pasaba el río de Tajo por çima dellos» (pág. 97), con esta frase comienza la ambigüedad de la situación, pues ya no se sabe si es o no real lo que en ella se dice.

Una vez instalados «estavan parando mientes en quáles libros avían de començar. Et estando ellos en esto, entraron dos omnes por la puerta» (pág. 97-98).

A partir de ahora comienza la metáfora temporal que va a desplazar el tiempo «real» de la ficción a un tiempo imaginario tan dilatado que al hacer alusión más tarde al comienzo de la experiencia el deán se dará cuenta de la imposibilidad

material de parangonar lo que ha creído vivir en su imaginación con el tiempo que ha transcurrido desde el comienzo de la lección.

Durante la ficción imaginativa se supone que las acciones se desarrollan en un tiempo más o menos dilatado pero cronológicamente seguido y se recurre para hacer notar su transcurrir a elipsis temporales que resumen la experiencia, de la que destaca lo más interesante para el relato, que es precisamente el tiempo: «Et dende a cabo de siete o de ocho días» (pág. 98); en cada situación nueva se repite este tipo de elipsis temporal: «Et desque moraron y un tiempo, un día llegaron al arçobispo mandaderos del Papa» (pág. 99); «Et desque llegaron a Tolosa..., Et desque ovieron y morada fasta dos años... (pág. 99), «Et desque y llegaron... et moraron y muy gran tiempo» (pág. 100). Vemos que son frases semejantes, o con ligeras variantes que se repiten recurrentemente al repetirse también las situaciones, en las que se valora sobre todo el transcurrir del tiempo, que se convierte en el aspecto más destacado.

Pero si las situaciones creadas en la narración se reiteran una y otra vez para marcar la ascensión en los cargos del deán, también desde el punto de vista de don Yllán se destacan las acciones reiteradas, pues de ellas lo que interesa es la recurrencia, ya que si bien las acciones son diferentes se pueden reducir, sin embargo, a la misma petición de recompensa. Se consigue su valor reiterativo al destacar en cada acción frases semejantes para la petición, de tal modo que cumplen la misma misión que tienen los estribillos en poesía, al sumar al valor propio una connotación acumulativa que intensifica ponderativamente su significado: «Quando don Yllán esto oyó, fue al electo et dixól» (pág. 98); «Quando don Yllán oyó esto...» (pág. 99); «Entonçe fué a él don Yllán et dixól...» (pág. 99); «Estonçe fue a él don Yllán et díxol que ya non podía...» (pág. 100). Con la última frase de este tipo es cuando la acción resuelta dilatoriamente por el deán se complica al no querer don Yllán ceder de nuevo en su petición y oponer mayor resistencia que en ocasiones anteriores, de modo que provoca la negativa del deán que se considera ya en la cima del poder, lo que le per-

mite manifestar la idea, oculta hasta entonces, sobre el arte de la nigromancia y su relación con la magia y con la herejía.

Es interesante destacar que esta reiteración de episodios, si bien son singulativos en cuanto que fueron distintos los hechos que reflejan las palabras de la narración, tiene un valor repetitivo⁹, pues vienen a coincidir en la significación, y aun se refuerza esta impresión al intercalar en algún momento relato repetitivo real: «Et don Yllán affincando cada día al cardenal quel fiziesse...» (pág. 100). Con este procedimiento se consigue una condensación del tiempo a la vez que una intensificación del hecho que llevará al final o desenlace del cuento.

Don Yllán desengañado ante la culminación de las acciones recurrentes y no productivas se despide del Papa en una entrevista que el narrador hace destacar ponderando la actitud de negar hasta la comida del camino, con lo que se consiguen dos cosas, una destacar por contraste el comportamiento de don Yllán y del ahora Papa y por otra recordar la alusión a la comida que ha abierto el proceso: «espedióse dél, et solamente nol quiso dar el Papa que comiesse por el camino» (pág. 99). Un hecho inicial del relato sin aparente funcionalidad se recupera al final dando una significación añadida a otras partes que se condicionan mutuamente en su significado final, pues por él se pone de manifiesto el comportamiento de los dos personajes, uno cortés, hospitalario y generoso, aun sin saber las intenciones del deán, y éste desagradecido, rencoroso y avaro cuando se encuentra en ocasión de corresponder al maestro.

Además la alusión a la comida es funcional en el sentido de enlazar la acción realizada por don Yllán antes de iniciar la lección y de este modo se prepara el hábil desenlace por el que el personaje, puesto a prueba, se va a dar cuenta de la situación creada, pues don Yllán ante su actitud «se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamó a la muger et díxol que assasse las perdizes» (pág. 101).

W. Krömer hablando precisamente de los Cuentos del Conde

(9) Vid. GENETTE, G. *Figures III*. Ed. de Seuil. París. 1972 (pág. 146-147).

Lucanor y del Enxiemplo XI^o dice que prepara el final muy hábilmente y añade «He aquí una buena sorpresa del lector, hábilmente preparada con el guiso de la perdiz»¹⁰.

Pero ese desenlace es algo más que una hábil sorpresa, es la semantización temporal de un signo lingüístico en el que la connotación se ha ido añadiendo a través de todo el relato para llegar a este final y cargar a ese signo lingüístico con un valor literario, dosificado poco a poco hasta ese momento.

Ya hemos visto cómo antes de empezar la lección se hace mención de la orden para guisar las perdices, pero también vimos cómo se suceden acciones recurrentes en que se señala al principio y al final de cada una el paso del tiempo por medio de frases que indican transcurso del mismo, más o menos condensado, y la misma acción reiterada de la petición de recompensa de don Yllán que realizada al final de cada situación cierra un hecho para abrir otro.

Estas alusiones van a influir sobre la frase de las perdices a que se vuelve don Yllán, y sin tener nada que ver semánticamente con el tiempo le hace comprender al deán que el que ha transcurrido en su imaginación no es el mismo que el de la realidad recordada por el asado de perdices: «Quanto esto dixo don Yllán, fallóse el Papa de Toledo, deán de Santiago, como lo era quando ý bino...» (pág. 101).

Los tiempos verbales de esta frase contribuyen a poner de relieve el transcurrir del tiempo para el deán que se creyó Papa, de ahí el uso de los perfectos simples y del imperfecto.

La despedida de don Yllán, que tan cortésmente se había portado a la llegada del deán a su casa, no deja de ser irónica al añadir «que ternía por muy mal empleado si comiesse su parte de las perdizes» (pág. 101). Terminado el cuento volveremos al marco en el que se ha relatado, y el contraste de los tiempos verbales empleados pone de relieve la diferencia establecida por la primera instancia narrativa que diferencia con ello los distintos planos de la ficción¹¹.

(10) Vid. KRÖMER, W. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Ed. Gredos. Madrid, 1979 (pág. 38).

(11) Vid. WEINRICH, H. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Ed. Gredos. Madrid. 1968 (pág. 98, 207).

Tiempo y espacio suelen estar unidos en el relato y determinan su estructura. En este cuento los espacios utilizados están esquemáticamente tratados, aunque ayudan a la interpretación del mismo por sus rasgos tipificadores.

No parece ninguna alusión espacial en el marco, pues el narrador alude a las acciones, conversación entre el Conde y su ayo, pero no al lugar en que se realizan, porque no es el espacio el que interesa destacar, sino los problemas variados y diversos que se presentan a un prócer de la época y la solución de los mismos con la ayuda de un sabio consejero.

En el relato ejemplificador se hace referencia a espacios reales que aportan con su sólo nombre una connotación tipificadora dentro del vivir medieval, así se habla de un deán de Santiago, y de un sabio en nigromancia de Toledo. Las dos ciudades eran en la época medieval prototipos de religiosidad y de saberes ocultos, así lo destaca R. Ayerbe-Chaux cuando al referirse a este cuento comenta: «El escritor usa la tradición más que la historia para localizar y ambientar su famoso cuento. El ubicar al mago en Toledo era bien explicable, pues la ciudad era famosa por las escuelas de nigromancia»¹².

Es en esta ciudad donde ficticiamente se desarrolla el cuento y veremos que es también el espacio elegido para una parte del segundo grado de la ficción, aunque después cambien, pero se sitúa en ella el lugar que más ampliamente se describe a lo largo del relato.

Es la casa de don Yllán la única que se describe y sólo en aquellos rasgos convenientes para el relato: «fallólo que estaba leyendo en una cámara muy apartada» (pág. 96); e insitirá de nuevo la descripción en la asociación de la ciencia de la nigromancia y lo retirado del espacio a ella dedicado: «dixo don Yllán al deán que aquella sçiençia non se podía aprender sinon en lugar mucho apartado» (pág. 97); y poco más adelante insistirá: «et entraron entramos por una escalera, de piedra muy bien labrada et fueron descendiendo por ella muy grand pieça, en guisa que paresçia que estavan tan vaxos que passaba el rio

(12) Vid. AYERBE-CHAUX, R. Op. cit. (pág. 103).

Tajo por çima dellos. Et desque fueron en cabo del escalera, fallaron una possada muy buena, et una cámara mucho apuesta...» (pág. 97). La ponderación reiterada de lo apartado del lugar y de lo bien acondicionado que estaba, parece asociarse a su valor significativo en relación con la ciencia allí estudiada.

Esta insistencia crea una suerte de recelo en el narratorio y aun en el lector actual al ver interrumpido el apartamiento ponderado con la llegada de los mensajeros de Santiago, casi inmediatamente comenzado el estudio y cuando estaban seleccionando los libros para él. Parece ser la única advertencia para no dejarse arrastrar por las palabras del narrador. Las sucesivas acciones que surgen con su relato, interrumpen aparentemente el estudio y ya no se vuelve a hablar de él hasta el final. Las visitas se suceden en la casa de don Yllán y posteriormente son los protagonistas los que se desplazan hacia Santiago, Tolosa y la Corte (papal), lugares de los que no se menciona absolutamente nada de sus características externas y sólo de las personas que en ellas viven y reciben al que va subiendo en categoría eclesiástica. Las elipsis de vida y descripciones de ambientes están en función de destacar la sensación del paso del tiempo y no de otros detalles que no se explicarían fácilmente al volver al tiempo «real». Así que en cada situación nueva se destaca el tiempo pasado. Sólo la ruptura con este tiempo imaginado advierte al deán de la imposibilidad de los desplazamientos espaciales y de ahí la frase: «fallóse el Papa en Toledo deán de Santiago» (pág. 101).

Vemos, pues, el valor asociativo de los pocos rasgos descriptivos del espacio y su funcionalidad en relación con la época y la significación que entonces tenían.

Este cuento de don Yllán es uno de los más citados por los críticos por su calidad y por la habilidad creativa que muestra, aunque se sabe sobradamente que su origen es árabe¹³.

Sin embargo se ha de tener en cuenta que está inserto en

(13) Vid. LACALLE, A. *Historia de la literatura española*. Ed. Bosch. Barcelona (12.^a ed., pág. 93).

un conjunto y que se motiva como los demás en el marco general que caracteriza a toda la colección.

Algunos autores destacan la monotonía y reiteración de esta parte de los cuentos, pero creo que tiene relación con un tipo determinado de relatos que el autor utilizó intencionadamente y cuya monotonía confiere una significación especial al conjunto.

Además el autor suaviza en cierto modo el problema al plantear diferentes situaciones en la vida «real» del conde, en su vivir cotidiano que representa el de otros muchos nobles de la época.

La vida en su cotidianidad se repite siempre igual, pero los problemas que el conde plantea a su ayo son diferentes y originan *enxiemplos* también diferentes. A través de ellos podemos apreciar la diversidad de situaciones que podían afectar al hombre de la época y por las que desfilan casi todas las clases sociales.

W. Krömer dice en la obra ya citada que «a diferencia de Boccaccio, Juan Manuel busca no sólo la belleza sino también la utilidad. Ambas cosas se traslucen en el marco, que repite las mismas fórmulas con ceremoniosidad y estética impresionantes, y al mismo tiempo expone también la doctrina»¹⁴.

Efectivamente el marco pone de manifiesto una intención didáctica unida a una preocupación artística cuya variación más espectacular está, como hemos visto, en los ejemplos y cuya fuerza unificadora se aprecia en ese marco que refleja una intención común a lo largo de la colección.

La repetición constante, unida a la variación problemática de la sociedad que lo motiva y a la que va dirigido, moldea la intención significativa de la recopilación de unos cuentos de diversa procedencia y de valor dispar en un conjunto armónico en que adquieren una significación nueva por su elaboración artística.

(14) Vid. KRÖMER, W. Op. cit. (pág. 36).

De ahí la poca importancia dada a la recurrencia de los temas ya conocidos. La originalidad del autor reside en la articulación del conjunto y en la intención significativa que adquieren en el nuevo sistema.

Por eso don Juan Manuel rompe la tradición latina y vulgar de agrupar los ejemplos por tamaño por A B C. G. Orduña cre que «el ordenamiento del libro no proviene de categorías externas al hecho literario sino de los principios estéticos que rigen la composición. Este rasgo particular que señalamos se constituye en uno de los factores decisivos de su originalidad artística»¹⁵.

Sus *enxiemplos* significan por su valor propio como referentes de sí mismos, pero por el conjunto en que están insertos admiten una significación añadida o connotación, que se hace notar en la forma narrativa elegida, por la que el narrador del *enxiemplo* se encuentra como personaje del marco y el receptor del mismo también y participan ambos de esa forma elegida de narración que se integra en una instancia superior, el narrador del conjunto que unifica así la colección.

Se da una clase de intertextualidad que viene a potenciar el nuevo signo literario, abriendo un campo semántico más amplio y que los lectores de su época e incluso los posteriores captan al reconcer las modificaciones sufridas con respecto a los arquetipos anteriores y por la relación que se establece entre las diversas piezas utilizadas.

Don Juan Manuel es consciente de esto y elabora cuidadosamente su obra, aun en aquellos detalles que hoy puedan quedar para nosotros sin el mismo sentido que se le daba en la época, p. e. el que cada capítulo acabe con la misma frase alusiva a la ilustración del cuento y que en las modernas ediciones no aparece, e incluso se suprime la frase que daba entrada a la imagen, procedimiento éste que tenía un gran valor significativo en una época de abundante analfabetismo. Demuestra

(15) Vid. ORDUÑA, G. «El ejemplo en la obra literaria de don Juan Manuel», en *Juan Manuel Studies*, publicado por Ian Macpherson. Tamesis Books limited. London. 1977 (pág. 138).

con ello un deseo de alcanzar a la mayoría bajo las diversas formas de comunicación oral o visual.

Lo que sorprende en el conjunto es la gran variedad de recursos narrativos usados con los diversos ejemplos, uniformados en ciertas partes del marco que engasta la diversidad de las narraciones.

Los recursos empleados conscientemente proporcionan al autor la satisfacción de la elaboración personal y diferente de unos elementos puestos a disposición de la mayoría pero sólo elaborados por él y en esto consiste su originalidad, si es que consigue con ella atraer a los lectores y proporcionarles placer estético y sabiduría práctica a través del sistema elaborado con diferentes signos de valor recurrente y que se corresponden con diferentes tipos de lenguaje que se ejemplifican una y otra vez a lo largo de la colección:

a) Situación vital, práctica reflejada en un lenguaje funcional y coloquial.

b) Abstracción modélica en un ejemplo, lenguaje literario.

c) Abstracción general en una sentencia (viessos), para el que se utiliza el lenguaje sapiencial.

d) Posible imagen, o lenguaje icónico del que sólo tenemos la frase presentativa referida a la supuesta viñeta: «et la ystoria deste ejemplo es esta que se sigue:» (pág. 101).

Este sería el lenguaje más diferenciado de todos, pero igualmente recurrente en cuanto al tema, aunque sin alguno de los elementos que contribuyen a la creación narrativa, como puede ser el tiempo, ya que la atemporalidad de la imagen queda de manifiesto, como hemos visto, desde el uso del presente en la frase de presentación que pone ante el lector o espectador un espacio, pero no un tiempo. Las imágenes potenciarían el valor artístico conseguido por las palabras.

Don Juan Manuel escribe el texto como autor, pero el texto

(16) Vid. BOBES NAVES, M.^a DEL C. Op. cit. (págs. 257-276).

propuesto adopta la forma en parte de un texto oído a través de un receptor incorporado en el relato y que participa en el diálogo con un narrador. Su entronque con la literatura oral es manifiesta y viene a constituir la fórmula intermedia entre la literatura oral de los *enxiemplos* tradicionales o de los sermonarios y la literatura escrita que utiliza una forma pretendidamente fija e inamovible y de la que se responsabiliza el autor ante el posible lector.

Don Juan Manuel pensando en esto, realiza un manuscrito de su puño y letra que deposita en el monasterio de Peñafiel como comprobante para las dudas que surjan en los manuscritos posteriores. Demuestra así conocer el valor de los detalles y de la originalidad de los mismos, a la vez que la dificultad de la época para transmitir exactamente lo que el autor literario pretende. Desgraciadamente ese manuscrito se pierde y hoy encontramos varias versiones de su obra con diferencias que se pueden ver en el estudio que sobre las variaciones textuales ha realizado A. Blecua¹⁷. En ninguna de ellas se encuentran las viñetas ilustrativas de los relatos.

El lector actual comprenderá estos textos de forma diferente a la de los lectores contemporáneos del autor o inmediatamente posteriores que tenían un contexto¹⁸ justificador de la obra, del que éste había surgido y al que se dirige. Los horizontes de expectación son diversos para el lector actual y para el medieval.

Pero a través del texto que hoy se conserva y de sus variaciones, el lector actual puede reconstruir un contexto con los signos textuales que encuentra, y que interpreta desde su conocimiento actual.

Creo que el horizonte de expectativas¹⁹ que crea la obra ha de ser considerado de forma distinta según la época de

(17) Vid. BLECUA, A. *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*. Ed. U. A. de Barcelona, 1982. 2.ª ed.

(18) Vid. ISER, W. «Indeterminancy and the reader's response» en J. Hellis Miller (ed.) *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*. New York and London. Columbia Univ. Press, 1971 (págs. 1-45).

(19) Vid. JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. E. Gallimard. París. 1978 (págs. 48-49).

creación y las posteriores de recepción, pues en cada momento hay un horizonte diverso y condicionado por la pragmática, que lleva al receptor a una lectura distinta de un texto siempre igual, con posibilidades de significación múltiple como corresponde a toda obra artística que es por su naturaleza polivalente semánticamente.

Los signos lingüísticos con que está realizada la obra se han enriquecido con el valor de los signos literarios que vemos potenciados por el propio autor y que en muchas ocasiones muestran los mismos procedimientos empleados por los autores actuales para conseguir la literariedad de sus obras.

JOVITA BOBES NAVES