

El diálogo en El Conde Lucanor

Fernando GÓMEZ REDONDO *

El análisis del diálogo en una obra medieval es una vía privilegiada que permite comprender cómo se crea la literariedad (o lo específico de lo literario) desde el cauce modelizador que supone el lenguaje (1). Hay que pensar que la Edad Media, como ningún período, debe aferrarse a la creación de unos conjuntos simbólicos en los que el hombre se reconozca y asegure su perdurabilidad como ser existente; la cultura medieval, en sí, es un espejismo: un constante desequilibrio entre la búsqueda y el afianzamiento de unos valores, sustituidos en cada momento y generación por signos nuevos y denotadores de una organización social inestable. La configuración del sistema modélico del lenguaje permite observar cómo se va creando una complejidad dispositiva de relaciones (léxicas, morfológicas, sintácticas) que muestra, en última instancia, la propia evolución mental de un individuo, cuya imagen del mundo está vinculada a su capacidad de integración en una visualización lingüística, siempre en continua renovación. Le era necesario al hombre de este período constituir puntos de referencia signícos que se vincularan a una idea de comunidad; en este sentido, es imposible determinar las verdaderas raíces culturales sobre las que se yergue la imagen de la Edad Media, aunque sí se puede llegar a precisar la significación que alguno de esos símbolos alcanza en el desarrollo interno de esta cultura.

(*) Catedrático de lengua y literatura del I.B. «Sotomayor» de Manzanares (Ciudad Real).

(1) Cualquier investigación de esta índole entra de lleno en una orientación semiótica, que parte de considerar la cultura como modelo de un mundo específico, organizado en distintos sistemas. Jorge Lozano, presentando la semiótica soviética, lo resume: «el lenguaje es comunicación y modelización, pero al mismo tiempo, no sólo todo sistema de comunicación puede realizar una función modelizadora sino que también todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo», ver «Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu», en *Semiótica de la Cultura*, Cátedra, Madrid, 1979, págs. 9-37; cita en pág. 25.

La literatura, dentro de este panorama, es muestra clara del modo en que el artista siente la necesidad de reflejarse en esa investigación (y pérdida) de lo que él representa, es decir, en la creación de unas estructuras, no sólo soportes de su visión del mundo, sino principalmente sugeridoras de realidades a las que de otro modo no hubiera tenido acceso (2). El hombre entra en una vía de conocimiento autorreflexivo por medio de las obras literarias en dos direcciones: 1) es capaz de mantener una coherencia en cuanto a su visión lingüística, transmitirla y permitir que otros individuos enriquezcan así su conocimiento del universo (3), y 2) construye un sistema estético por el que asegura la transmisión de la obra creada, al mismo tiempo que ensambla las distintas fuentes que dieron origen a la misma, logrando así su conservación (4).

Hay que darse cuenta de que las primeras manifestaciones literarias (en lengua vernácula, por supuesto) surgen de un vacío debido al desconocimiento de las verdaderas posibilidades modelizadoras del lenguaje: el autor, cuando escribe, lo hace para conservar un saber —tradición temática en la que se inscribe— y para profundizar en sí mismo. Puede observar las disposiciones oracionales del árabe, o bien imitar el «cursus» latino, puede tomar prestados los elementos léxicos que crea necesarios e, incluso, explicarlos, pero sabe que el nuevo lenguaje en que crea no contiene, en sí, las estructuras diseñadoras de literariedad precisas para formar el conjunto de su obra: él las debe inventar, y levantar, para su utilización, la red de elementos formales que luego entren en una vía de reconocimiento genérico (5). Estos factores iniciales de organización literaria deben ser, esencialmente, de naturaleza lingüística: de ellos depende, por ejemplo, la diferenciación entre una “narratio” y una “descriptio”, al igual que la disposición interna del texto, la presentación de los personajes, su función, la creación de la intriga, la consideración de las distintas unidades espaciales y temporales, el empleo de los tópicos, en suma, lo que constituye el tejido de la obra.

Llegados a este punto, en la Edad Media, se puede hablar de “lenguaje literal literario” (6) en el momento en que los signos temáticos (de contenido y argumentales) hayan sido asumidos por los provenientes de la disposición textual

(2) Señala Francisco Abad que «la literatura, en efecto, es una totalidad organizada con una estructura como principio dominante. Tanto la historia de las letras como cada obra de arte verbal consisten en «todos» a los que preside un orden interno», ver «La literatura, signo lingüístico-formal», en *La Literatura como signo*, Playor, Madrid, 1981, págs. 313-329; cita en pág. 314.

(3) La preocupación que el “intelectual” medieval sentía por su posición ante la vida, la naturaleza y el ser queda reflejada, con suma perfección, en la obra de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Castalia, Madrid, 1970; así, encauza la obra alfonsina como punto de llegada de una tradición arábica, asumida con ansias por ese deseo de conocer el mundo; dice de la *Segunda Partida*: «el mero empleo de la palabra «cosmos» sugiere ya que el orden y la compostura unifican la múltiple diversidad de las cosas», pág. 75.

(4) López Estrada plantea que «la literatura se convierte así en signo que alcanza condición de símbolo permanente, y aparece como información de primer orden, porque no es un fragmento conservado por el azar de la noticia histórica o del objeto arqueológico, sino una entidad acabada, en cuyas interpretaciones se revive la experiencia que la motivó», ver «Capítulo III. Periodicidad, historia y cultura en relación con la literatura medieval», en *Introducción a la literatura medieval española*, Gredos, Madrid, 1979^a, págs. 84-116; cita en pág. 96.

(5) Según M.^a del Carmen Bobes Naves esto se produce en el momento en que el discurso literario se convierte en signo icónico: «La iconicidad de los signos literarios proviene de la inmanencia de este tipo de discurso, de su falta de valor referencial», ver «La literatura, signo de recepción crítica», en *La Literatura como signo*, ob. cit., págs. 291-312; cita en pág. 292.

(6) Aplico la conocida terminología que Fernando Lázaro Carreter establece en *Ensayos de poética*, Taurus, Madrid, 1979².

y sean entonces los signos estructurales lingüísticos los que articulen una comunicación en que la materia se considere como un factor formal más. Es decir, el plano de la lengua construye el del estilo, que permite reconocer una estructura de la que surge un contenido conceptual (7). Lo que importa considerar es el paso del nivel del lenguaje al del estilo: uno de los elementos provocadores de este cambio es, sin duda alguna, la introducción del diálogo como encauzador de articulaciones literarias.

Los autores medievales no se dan cuenta de las posibilidades organizativas que supone el empleo del diálogo; las artes poéticas de este período no hacen alusión a la presentación de la materia narrativa a través del estilo directo, sí, en cambio, hablan del modo de comenzar y terminar una obra, de las figuras retóricas (desde la perspectiva de la amplificación y la abreviación), del ornamento del estilo (8). Esto puede significar o bien que el autor se siente inmerso en una tradición cultural latina de la que toma parte esta forma, o bien que va descubriendo, de forma paulatina, su significado; se abren así dos vías, que aplicadas a los textos medievales españoles, se concretan en la siguiente dualidad funcional:

- I. Diálogo: forma lingüística de comunicación.
- II. Diálogo: fórmula de literariedad (9).

I. El diálogo como forma lingüística de comunicación

Buen número de rasgos estilísticos provienen de la potencialidad significativa de los tiempos verbales y de su explicitación por medio de las personas gramaticales: así, el que un texto sea o no narrativo depende de estos dos planos (10), y una de las señales más claras para potenciar el valor estético de un texto se encierra en la utilización del diálogo.

Los autores medievales deben integrar el sentido de la creación dialógica en la visión lingüística que del mundo tengan. El escritor que muestra ya la aceptación de esta forma de segmentación del discurso narrativo es Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis*; en esta obra, se contienen las posibilidades que luego, a lo largo del siglo XIII, se desarrollarán plenamente. El punto de origen de la realidad dialógica se entronca en la finalidad didáctica del texto: «el re-

(7) Distinto para cada tiempo cultural; a su luz hay que revisar la afirmación de si la Edad Media es un todo continuo, o bien habría que dividirla en claros segmentos cronológicos, autónomos entre sí.

(8) Ver «La doctrine», en *Les Arts poétiques du Moyen Âge*, ed. E. Faral, Gallimard, Paris, 1966, págs. 55-103.

(9) Debo indicar que al centrarse este estudio en don Juan Manuel, los textos antecedentes que se citan para encuadrar *El Conde Lucanor* deben referirse por necesidad a las colecciones de «exempla». Hubiera podido incluirse la prosa alfonsina, junto a manifestaciones de la épica o de mester de clerecía, pero ello hubiera desbordado los límites del trabajo.

(10) Recuerda Harald Weinrich que en la retórica griega existía ya una oposición entre lo mimético y lo no-mimético, plasmada en el enfrentamiento entre la poesía lírica y la épica. Él señala que hay que partir «de la comunicación dialógica como modelo fundamental del lenguaje. Este modelo está representado en la gramática por el paradigma de las personas gramaticales. La primera persona representa el papel del emisor, la segunda persona el del receptor. La tercera persona es una categoría aparte, designa al resto del mundo», ver «Les temps et les personnes», en *Poétique*, 39 (1979), págs. 338-352; cita en pág. 341 (traducción mía).

curso de presentar a dos personajes dialogando (...) supone una forma de escenificar ante el lector el aprendizaje» (11). Esto significa que P. Alfonso, autor latino, entra en una tradición del debate, en la que encuentra esta modalidad lingüística a la que dota, incluso, de cierta complejidad, como es el hecho de abrir una doble perspectiva dialógica en la narración: un personaje cuenta un relato en el que hay otro personaje que cuenta lo mismo; P. Alfonso es consciente de esta complicación y la articula con claridad, asegurando la diferenciación entre los dos planos, así marca el segundo:

«Preguntáronle sus consejeros: “¿De qué te ríes tanto?”. Y el rey: “De que veo ahora, con mis propios ojos, una fábula que leí en un libro”. Y ellos: “¿Cuál?”. El rey dice así: “Una vez...”» (Ex. IV, p. 53) (12).

De todos modos, hay que esperar al siglo XIII para encontrar desarrollada en lengua vernácula esta forma lingüística. Un análisis de *El libro de los Engaños* (13) manifiesta tres características: a) búsqueda de lo que significa el diálogo: así, no hay preparación previa del personaje en el momento de hablar; sólo existen las marcas indicadoras de los verbos «dicendi», necesarias para justificar la introducción de una persona, por lo que se pueden repetir varias veces a una misma intervención dialógica si el autor considera que puede perderse el sentido de que son palabras dichas por un personaje:

«Estonçe dixo el rey: —Piadosa, bienaventurada, nunca quesiste nin quedeste de me conortar e me toller todo cuydado quando lo avia; mas, —*esto dixo el rrey— yo...*» (p. 4, lin. 38-40).

Se ve que el autor necesita marcar y reiterar que son palabras del rey, así que en el momento en que se percibe una pausa en su intervención es preciso indicar que sigue hablando (¿vendrá esto exigido por cierta disposición oral en la construcción del texto?); b) evolución del procedimiento dialógico: puede encontrarse, por ejemplo, repetido varias veces el sintagma «E dixoles», creando de esa forma una organización interna de la estructura del relato:

«[A] *E dixoles*: —Bien seades venidos.

E estudo con ellos una gran pieça, alegrandose e solazandose, [B] *e dixoles*: —Vos otros sabios, fagavos saber que Dios, cuyo nombre sea loado, me fizo merçed de un fijo que me dio con que me esforçase mi braço e con que aya alegría, e graçias sean dadas a el por siempre. [C] *E dixoles*: —Catad su estrella del mi fijo e vet que verna su fazienda» (p. 5, lin. 71-77).

La anáfora ha dispuesto tres momentos por los que la narración ha discurrido; entre [A] y [B] se siente una distancia temporal marcada por el autor con la locución «una gran pieça»; lo importante es ver que la relación [B] y [C] denota que el autor no piensa en el diálogo como en una continuidad que muestre la interioridad del personaje e incorpora, a la vez, nuevas facetas lógi-

(11) Ver M.^a Jesús Lacarra, ed., Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, Guara, Zaragoza, 1980, pág. 26. Recuerda, a continuación, la editora que P. Alfonso conocía ya este método, con el que estructuró sus *Diálogos contra judíos*, en cuyo prólogo manifiesta el mismo propósito: «Redacté mi libro a modo de diálogo para hacerlo más accesible al entendimiento del lector».

(12) Para evitar abundancia de notas, las citas que se hagan de los textos medievales se indicarán a continuación del texto, remitiendo a la edición que se haya citado a pie de página.

(13) Uso la ed. de John E. Keller, University of North Carolina (Studies in the Romance Languages and Literatures, XX), Chapel Hill, 1959².

cas en su personalidad, por eso el autor interrumpe su intervención y el rasgo que muestra en la unidad [C] es distinto a los anteriores: en última instancia, esto permite comprender cómo se utiliza la técnica aditiva en la creación de caracteres; c) creación de la intriga sobre la perspectiva del diálogo, a través de interrelaciones muy directas —con repeticiones de términos— que fuerzan el hecho de que el diálogo emane de la disposición lógica del texto:

«E tornose Çendubete al niño e dixole: —Yo quiero *catar* tu estrella. —E *catola*, e vio quel niño seria *en gran cueyta* de muerte si fablase ante pasasen los siete días; e fue Çendubete *en gran cueyta* e dixo al moço: —Yo he muy gran pesar por el pleyto que con el rrey puse» (p. 9, lín. 196-200).

Las repeticiones han permitido hilvanar el sentido del texto, hasta llegar a la palabra clave que produce la intriga.

El *Barlaam e Josafat* (14) supone un avance nuevo en esta investigación formal que se realiza en el siglo XIII. El diálogo es parte fundamental del argumento, sin que haya claras caracterizaciones del personaje que va a hablar. Lo destacable es que recoge las intensificaciones argumentales en torno a los hechos que deben provocar la intriga o luego la necesidad de un desenlace. Al contar, en este caso, con dos versiones de la misma obra se puede comparar el distinto tratamiento que cada una encierra:

[Ms. P] «E bolvieronlo con el rrey por estas palabras deziendo: —Sepas, señor, que aquel de quien tu tanto fias [A] ha negado los tus dioses e es tornado a la ley de los cristianos; e ha olvidado el tu grand amor e piensa malas cosas contra ti, e alboroça toda la gente del tu rreyno. E si tu quieres provar que es asy, e que non dezimos mentira, llamalo a parte e dile que quieres [B] dexar tus dioses e la ley que mantovieron tus padres, e desenparar el rreyno, e tornarte cristiano, e tomar orden de monje hermitaño, e que te arrepientes que los perseguiste» (p. 27).

[Ms. G] «Los privados del rrey buscavan maneras por envidia commo le quitasen del amor e privança del rrey e dixeron: —Este omne que tu tanto amas piensa malas cosas contra ti, ca se trabaja por te quitar el señorío del rreyño, e para esto piensa de seguir la ley de Cristo e convertir algunos de tu rreyño; e quando se viene apoderado, echarte ha desonrradamente de tu señorío. E para que conoscas que nos non te mentimos, fabla a parte con el e dile que quieres ser cristiano» (p. 27).

El Ms. P, construido bajo el patrón de la “amplificatio”, presenta mejor la logicidad del discurso, ya que hay una mayor variedad de ideas, encadenadas a través de la repetición de «e + verbo»; la realidad se presenta de una forma más efectiva, al dividirse en dos planos: [A] descalifica al personaje y [B] urde la trama para que ello se posibilite; encabezando [A] y [B] existen unas introducciones que manifiestan cómo es el individuo del que se habla y cómo son los que intervienen.

El Ms. G, aun siendo posterior, no enfrenta los aspectos argumentales de forma tan declarada; desarrolla, sobre todo, el hecho de arrojar al rey del trono, como si quisiera privilegiar esa idea, a costa de reducir la intriga; de todos modos, no se logra por la concisión una mayor claridad, ya que se prescinde de la logicidad.

(14) Sigo la ed. de John E. Keller y Robert W. Linker, CSIC, Madrid, 1979 (Intr. por Olga T. Impey y John E. Keller).

El diálogo va entrando en un cauce de reconocimiento literario; así, cuando hay largas intervenciones, el autor, para destacar el punto álgido del desarrollo de las ideas, marca la caracterización de un personaje en torno a sus palabras:

[Ms. P] «E el rrey Arenas con su sotileza quiso rreprender los santos monges por las messmas palabras que ellos avyan fablado, e díxoles: —¿Vos non dexistes ante desto que vos yvades deste mi rreyno por el pregon que yo avya dado, e agora dezides que non temes muerte?...» (p. 33).

En este sentido, lo más importante es que el diálogo se constituye como punto de construcción argumental; así, dentro de la línea estructural de los hechos que se van presentando, se pueden encontrar capítulos en que se intensifique al personaje por una suma de frases breves y sintetizadoras de toda una serie de doctrinas sobre los temas de que se trata: por ejemplo, el capítulo en que Josafat descubre lo que es la muerte: «De commo el infante andando por la cibdat vyo un omne muy viejo e fizolo llamar e venir ante sy» (pp. 42-43).

El libro de los Buenos Proverbios (15), perteneciente a la literatura gnómica (16), marca un acercamiento más profundo hacia la disposición narrativa; así el autor crea juegos estilísticos mediante la combinación del estilo directo e indirecto:

[A] «E dixo Joaniçio: —Falle esto que traslaudo de libros antiguos escritos en pergamino rosado con oro y con plata y en pergamino (...) [B] E dixo Joaniçio que los rromanos fata oy en dia fazien sus libros y sus psalmos escritos con oro y con plata...» (p. 41).

[B] Reproduce los mismos términos que [A] como si fuera necesaria la explicación de lo que se contiene en el diálogo: a través de esto se busca que el relato surja desde la interioridad de un hombre sabio que asume su reproducción y su perspectiva.

Esta obra mantiene un punto de conexión con *El Conde Lucanor* al construirse sobre el entramado narrativo de unos "Exemplos"; de todos modos, las intervenciones dialógicas que en ellos se contienen no guardan relación entre sí, aunque marcan el punto de intensificación dramática por el que avanza el argumento. Así, por ejemplo, en «Capítulo de como mataron a Ancos y como demandaron su sangre las grullas que puso que fuesen su testimonio» (p. 43) existen puntos claves de intensidad narrativa:

[A] «Dixo Joaniçio: —Falle escrito...» (es la justificación de lo que se va a exponer).

[B] (los ladrones van a asesinar a Ancos, el Sabio) «Y el todavia teniendo los ojos a diestro y a siniestro por veer si vernie alguno quel acorriese y non vido ninguno venir, y tovo ojo contra el çielo y vio gruas que bolavan, y metioles bozes y dixo: —O gruas que bolades ya non e ayuda nin acorro de ninguna parte y vos quiero que seades testimonio y demandadores de la my sangre» (pp. 43-44).

(15) Ed. de Harlam Sturm, The University Press of Kentucky, Lexington, 1970.

(16) «La mayoría de las obras gnómicas derivan directa o indirectamente del árabe y los textos hispánicos de esta índole, en su mayor parte, guardan estrechas relaciones unos con otros...», ver Alan D. Deyermund, «Capítulo 4: La literatura en el despertar cultural del siglo XIII (II)», en *Historia de la Literatura Española. La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1979⁵, págs. 144-184; cita en

Se ha creado una ambientación especial: la angustia de la soledad descrita a través de las rápidas miradas del personaje que queda así determinado; el diálogo muestra el elemento central del relato —las grullas— a través de una súplica dramática, en la que hay una exclamación y una explicación de lo que ese factor representa.

[C] (el diálogo surge como respuesta natural de las palabras de Ancos) «Los ladrones que oyeron dezir estas palabras rysieronse del y dixieron: —Omne de tan mal seso, non a pecado de matar» (p. 49).

Estos ladrones se expresan como personaje colectivo: hay ironía en sus palabras, lo que supone una caracterización psicológica de los mismos.

[D] (los ladrones van a la ciudad de Ancos) «Y vieron gruas que bolavan en el ayre y pararon mientes aquellos ladrones, y risieronse y dixieron unos a otros: —Estos son los testimonios y los demandadores de Anchos el torpe» (p. 44).

Al acusarse a sí mismos resuelven el conflicto; se ha creado, en suma, el funcionamiento del relato, en virtud del cumplimiento de unas palabras que se tienen que desarrollar.

Se puede concluir viendo cómo el diálogo, que comenzó como forma lingüística, a medida que entra en el terreno de la ficción afianza su valor como cauce de posibles elementos de tensión y disposición estéticas. Los "exempla" se privilegian como espacios narrativos, capaces, por su entidad, de transformar el plano del lenguaje en tejido literario.

II. El diálogo como fórmula de literariedad

Don Juan Manuel parte del hecho de asegurar su condición de escritor desde un previo dominio del lenguaje (17). Él se sitúa en una posición desde la que manifiesta un pleno control del material lingüístico (18), marcando por ello una necesidad de conservar su obra en el mismo proceso de escritura en que la compuso, ya que lo contrario provocaría modificaciones de contenido:

«et por que yo he visto que en el trasladar acaçe muchas vezes, lo vno por desentendimiento del scriuano, o por que las letras semejan vnas a otras, que en trasladando el libro porna vna razon por otra, en guisa que muda to-

(17) Señala Francisco Abad que «Don Juan Manuel se preocupa por construir una lengua estilísticamente valiosa por ella misma y apta para el raciocinio y la dialéctica», ver «Lugar de don Juan Manuel en la historia de la lengua», en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Universidad-Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982, págs. 9-15; cita en pág. 15.

(18) Hasta el punto de introducir en su obra, con entera libertad, elementos alegóricos que llegan a determinar distintos aspectos de su escritura: «el tono apologético del autor y su personajes, expresando el temor de no poder ser tan claros como exige el *topos*, la técnica de pregunta y respuesta, y la insistencia en dividir cuestiones complejas en entidades separadas y contestar cada parte una detrás de otra...», ver Kenneth R. Scholberg, «Figurative Language in Juan Manuel», en *Juan Manuel Studies*, ed. I. MacPherson, Tamesis, Londres, 1977, págs. 143-155; cita en pág. 143 (traducción mía).

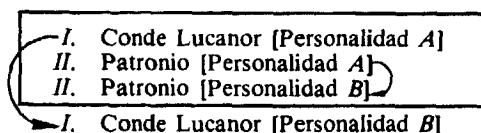
da la entencion et toda la setençia (...) fizi fazer este uolumen en que estan scriptos todos los libros que yo fasta aqui he fechos...» (*Prólogo general*) (19).

Basta esta cita para comprender cuál es el cuidado estilístico de este autor, que no necesita inventar un material lingüístico, sino disponerlo y estructurarlo por medio de procedimientos retóricos de donde surja una voluntad de estilo, manifestada en sus dos vías posibles en *El Conde Lucanor*: 1) la disposición clara y llana de la Primera Parte («fizlo en la manera que entendí que sería más ligero de entender») y 2) la forma conceptual del resto del libro («don Jayme (...) me dixo que querria que los mis libros fablassen más oscuro») (20). Por ello, el empleo del diálogo, que se había conformado lingüísticamente a lo largo del siglo XIII, adquiere aquí una total formulación estilística, proveniente del hecho de ser manejado por una conciencia de artista (21).

Conviene distinguir, por su función, dos modalidades dialógicas en *El Conde Lucanor*: o afectan a la estructuración general de la obra con indicación del valor de los personajes centrales, o modulan el desarrollo interno de cada uno de los cuentos sin entrar en la problemática de los caracteres iniciales.

1. Diálogos de diseño estructural

Se alude a las intervenciones del comienzo de cada Ejemplo: su identidad marca los resortes narrativos de su funcionamiento, ya que se busca una perspectiva que implique un alejamiento entre dos seres, cada uno de los cuales posee una información determinada, un conocimiento que irá regulando con su participación; en realidad, se busca crear una intriga que parta del mismo hecho lingüístico y que contenga la exposición de la psicología de los caracteres moduladores del relato: el Conde Lucanor y Patronio. El diálogo permite crear un proceso dialéctico que se puede concretar en el siguiente esquema:



Lo que queda encuadrado es motivado por el diálogo, que propicia la adquisición de un nuevo estado en la caracterización de los personajes: es decir, el Conde Lucanor transmite un conflicto (I.A), acogido por Patronio, quien lo desarrolla "ejemplarmente" (II.A) y muestra la "enseñanza" del mismo (II.B) de la que se aprovecha el Conde (I.B, fuera del marco del relato, porque no

(19) Don Juan Manuel, *Obras completas, I*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1981, pág. 32, lín. 53-60. Ver, a este respecto, la nota que escribí, comentando el significado de esta edición, en el conjunto de la extensa producción crítica de José Manuel Blecua: «La obra de Don Juan Manuel y la obra de José Manuel Blecua», en *Dicenda (Cuadernos de la Filosofía Hispánica)*, 2 (1983) (en prensa).

(20) Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1971², pág. 263 las dos citas.

(21) Ermanno Caldera ha realizado el más completo estudio sobre el manejo estilístico que desarrolla Don Juan Manuel en su obra; en cuanto al diálogo marca: «se puede notar cómo el aspecto estructuralmente más interesante de esta consciencia del mensaje reside en la imposición dialógica de los escritos de don Juan...», ver «Retórica, narrativa e didáctica nel "Conde Lucanor"», en *Miscellanea di studi ispanici*, Universidad, Pisa, 1966-67, n.º 14, págs. 5-120; cita en pág. 67 (traducción mía).

afecta al caso). Cada uno de los personajes se ve obligado a actuar en este doble plano (A—B) para manifestar su conciencia dialógica, en la que el lector, en última instancia, debe dejarse sentir involucrado.

Don Juan Manuel ha comprendido que el mejor modo de crear sus caracteres es estructurarlos dialógicamente; el estilo directo le permite conseguir una representación perfecta de la vida, costumbres, problemas de una época, transmitidos a través de lo que el personaje supone en cuanto modelo; el proceso es doble: no sólo es canalizar una materia de contenido, sino alzar sobre ella una manera de pensar y constituir una visión del mundo. Si el autor narra y los personajes hablan se privilegia, como es lógico, su capacidad de perspectivizar lo que en cada argumento se desarrolle. De esta forma, la complejidad más significativa es acogida por los caracteres centrales:

A) Comportamiento dialógico del Conde Lucanor

En cada Exemplo, aparece inmerso en una distinta situación problemática, manifestada en una triple trayectoria: a) alguien o algo le incitan a actuar, b) él lo considera correcto, c) pero pide consejo a Patronio. Esta decisión es la que crea el diálogo, cuya función es corregir el plano *b*, de donde vendrá la riqueza psicológica del relato.

Esta presentación puede complicarse más o menos dependiendo de la importancia del problema expuesto. Don Juan Manuel busca con ello una variedad de perspectivas para agilizar la presentación de la materia del cuento; así, en el Exemplo V se elude la dificultad verdadera que mueve al Conde a consultar el caso a Patronio: lo único que importa es mantener el esquema de la existencia de unos apuros generales afectando al personaje:

«... [un "omne" que] me falagó quanto pudo, movióme un pleito, que en la primera vista, segund lo que yo puedo entender, que paresçe que es mi pro. Et contó el Conde a Patronio cuál era el pleito quel movía; et commo quier que paresçia el pleito aprovechoso, Patronio entendió el engaño...» (p. 78).

Al enunciar, en este caso (que se puede llamar cero), al diálogo, Don Juan Manuel consigue introducir de forma directa la personalidad de Patronio y plantear así la solución.

Pero lo normal es que el Conde Lucanor deje evidenciar un carácter formado por múltiples matices, tantos como cuestiones deba consultar a su consejero. Así, la intervención dialógica permite que el personaje se manifieste y actúe de acuerdo a una serie amplia de criterios, juicios y opiniones sobre sí mismo:

«—Patronio, bien entendedes que non so yo ya muy mançebo, et sabedes que passé muchos trabajos fasta aquí» (Ex. XVI, p. 112).

Esto puede llegar al extremo de presentarse a sí mismo como un personaje sometido a una vacilación:

«—Patronio, a mí dizen que unos mis vezinos, que son más poderosos que yo, se andan ayuntando et faziendo muchas maestrías et artes con que me puedan engañar et fazer mucho dampno; et yo non lo creo, nin me reçelo ende» (Ex. VI, p. 81).

Don Juan Manuel debió intuir que sólo gracias al diálogo podía expresar de una manera tan perfecta el interior del individuo, fondo moral sobre el que resaltan detalles personales, casi biográficos, envueltos en la maraña de las inquietudes sociales de la época. Lo importante es ver cómo el personaje conduce sus vivencias hasta la situación límite planteada, por ejemplo:

«Et yo agora estó en muy grand duda de este fecho: ca de una parte me temo mucho que (...) Et esto me faze estar en grand reçelo (...) De otra parte entiendo que sí...» (Ex. IX, p. 88).

Es decir, Don Juan Manuel presenta unas perspectivas que dan realidad al asunto y que canalizan al personaje como una forma de vacilaciones, desde la que enjuiciar mejor el suceso.

Esto conduce a formular que el componente de la realidad social en la obra sólo se crea en virtud de la funcionalidad narrativa que el Conde Lucanor adquiere en sus intervenciones dialógicas, así:

«et bien fio, por la merçed de Dios, que si yo *fuesse*, que *fincaría* ende con grand onra e con grand pro» (Ex. XVIII, p. 116).

Es muy hábil el juego verbal sobre el que se crea la intriga: el subjuntivo con el condicional marca una irrealidad y duda de que la acción se desarrolle con normalidad. Por ello, el diálogo permite señalar, con el presente de indicativo, la resolución de la problemática moral propuesta:

«Et agora estó e[m]bargado, que lo non puedo fazer por esta ocasión que me contesció: que non estó bien sano» (pp. 116-117).

De esta forma, el Conde Lucanor ha modulado y diseñado con sus palabras la presentación de su propio interior, que, en alguna ocasión, puede precisar él mismo:

«Et aun creed que si yo quisiesse obrar por quella manera, que por aventura lo sabría fazer tan bien commo ellos, mas porque yo sé que la mentira es de mala manera, nunca me pagué della» (Ex. XXVI, p. 152).

El personaje ha llegado a una plena realización.

B) Comportamiento dialógico de Patronio

Es el más complejo, porque asume la función de comportarse y hablar con mesura y gravedad, para ello, al principio (Ex. I, II, V), se manifiesta rigidez esquemática en su carácter, de donde provienen unas intervenciones breves, limitadas a negar de plano lo que el conde piensa que es correcto. Pero don Juan Manuel se debe ir aficionando a la figura de este consejero, porque paulatinamente va ganando importancia y, con ello, su papel dialógico aumenta: así, en el Ex. III aparece ya un Patronio más rico en matices: se siente satisfecho por la pregunta y la enjuicia; se ha concebido, pues, un personaje que dialógicamente tiene la capacidad de determinar la validez de lo que antes se ha

«mas plázeme mucho porque dezides que queredes fazer emienda a Dios de los yerros que fiziestes, guardando vuestro estado et vuestra onra» (p. 69).

Por otra parte, muchas veces, la riqueza narrativa no está tanto en lo que se dice como en la posibilidad de intervención del mismo personaje: en el Ex. V, Patronio interrumpe la narración para ir señalando cómo debe entenderse aquello que va diciendo. Don Juan Manuel crea una complicación de perspectivas:

Patronio 1 —[habla cuervo]— Patronio 2 —[finaliza la narración]— Patronio 3.

El "Patronio-2" explica lo que significan las palabras del cuervo (¿lo hará porque éste se ha manifestado dialógicamente y necesita aclarar esas palabras que se sienten pertenecer a otro orden de la narración?).

A medida que avanza la obra, va adquiriendo una mayor concentración psicológica: así, se le ve actuar con corrección disimulada por la importancia de su cargo:

«—Señor conde —dixo Patronio—, commo quier que vos dezides bien et razón, pero plazermé ya...» (Ex. XVI, p. 112)

o bien, enjuiciar abiertamente la cuestión que le expone el Conde Lucanor, mostrando sus reparos ante lo que se le pide:

«Señor Conde —dixo Patronio—, esso que me vós dezides es muy fuerte cosa de vos lo dezir ciertamente, ca non se puede saber ciertamente ninguna cosa de lo que es de venir» (Ex. XXIV, p. 138)

esta prevención es justificada por el hecho de que luego se ampliará en una intervención más extensa y cargada de contenido.

De todos modos, lo más sugerente es encontrar a Patronio demostrando una capacidad discursiva tan perfecta que puede distinguir aquello que se le pregunta y escoger el sentido que quiere dar:

«—Señor Conde Lucanor —dixo Patronio—, esto que vós dezides non es una cosa, ante son dos, et muy revessadas la una de la otra. Et para que vós podades en esto obrar commo vos cumple, plazermé ya que sopiessedes dos cosas que acaescieron...» (Ex. XLIII, p. 272).

Por ello, para concluir, Don Juan Manuel deja que sea Patronio quien —ya en la Segunda Parte— reflexione sobre el libro y su utilidad («Yo vos fable fasta agora lo más declaradamente que yo pude», p. 264), al tiempo que ya antes había formulado, en su intervención más personal, su papel en la obra y lo que de él pensaba:

«Et por ende, vos digo que lo uno por esto, et lo al por el trabajo que he tomado en las otras respuestas que vos di, que vos non quiero más responder a otras preguntas que vós fagades, que en este enxiemplo et en otro que se sigue adelante deste vos quiero fazer fin a este libro» (Ex. L, p. 253).

2. Diálogos internos del relato

Son tres las posibilidades que genera don Juan Manuel:

A) *Intervención de un solo personaje para concluir el relato*: al introducirse un carácter en estilo directo, aparte de canalizar una visión psicológica sobre lo narrado, lo que se consigue es romper el modelo inicial del relato, incluyendo así más detalles de riqueza narrativa; un ejemplo de esta modalidad sería el cuento cuarto en el que el rico habla al Alma; es importante notar cómo Patronio busca marcar la intervención de este personaje de una manera teatral, a través de unas artes expresivas, casi dramáticas:

«et fizo traer ante sí todo su tesoro et todas sus joyas, et de que todo lo ovo ante sí, començó en manera de trebejo a fablar con su alma en esta guisa:

—Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí...» (p. 75).

Las palabras del genovés suponen otro punto de vista y así lo procura indicar don Juan Manuel creando paralelismos, tensiones rítmicas, buscando una intriga interna con la que presentar detalles que, acumulados, distancien el final, manifestando, en suma, una capacidad expresiva considerable (22).

B) *Diálogo canalizado por Patronio*: se requiere que éste se convierta en narrador que actúa de intermediario entre las dos intervenciones, así en el Ex. XIII, en donde habla una perdiz con otra, modera y marca las diferencias entre un diálogo y otro:

«Et una de las dos perdizes que estava biva en la red començó a dezir a las otras:

—¡Vet, amiga, lo que faze este omne! ¡Commo quiera que nos mata, sabet que a grant duelo de nós, et por ende está llorando! Et otra perdiz que estava y, más sabidora que ella, et que con su sabiduría se guardara de caer en la red, respondioli así:

—Amiga...» (pp. 103-104).

Es curioso observar que se busca un paralelismo para que el lector o auditor perciba que se trata de una intervención dialógica; es el caso del Ex. XLII que funciona desde la perspectiva de la intención que van creando las palabras; la beguina malmete primero a la mujer:

«—Fija, mucho me pesa desto que agora oý: que vuestro marido que se paga más de otra muger que non de vós...» (p. 208)

(sigue una secuencia narrativa en la que la encizañadora habla con el marido y vuelve a la mujer.)

«—Fija, non sé qué desaventura es ésta, que vuestro marido es muy despago de vós...» (p. 209).

(22) Otros Ejemplos que finalizan mediante la intervención de un personaje son el II, V, XIV, XVII (con una preparación casi teatral: «et él, por el grand mester que avía, començó a lavar las manos, et dixol...», pág. 115), XVIII, XX, XXXI, XXXII, XXXVII, XLIII, XLIV, XLVI, XLVII y XLVIII.

se puede decir que el argumento queda condensado por medio de estas palabras en estilo directo que distribuyen así las unidades internas del relato.

C) El cuento entero se vertebra sobre el diálogo; esto sucede en los Ejemplos de mayor extensión; es curioso que se encuentren en la segunda parte del libro: don Juan Manuel debió ir perfeccionando su técnica hasta convertirla en una posibilidad estructuradora argumental. Con mucho, el mejor cuento elaborado de esta forma es el XXXV, construido desde un constante fluir y cambiar de perspectivas. Hay que tener en cuenta que lo que don Juan Manuel busca es indicar las causas por las que la mujer brava varía de carácter. Las intervenciones siguen para ello un orden gradativo:

a) Creación de la intriga: el padre va a pedir a su amigo la mano de la mujer brava:

«Quando el omne bueno esto oyó aquel su amigo, dixole:

—Por Dios, amigo, si yo tal cosa fiziesse seervos ýa muy falso amigo...»
(se intensifica la intriga que aumenta con la duda y gravedad del caso que aquí se marca).

b) Grupo homogéneo de intervenciones del mancebo, canalizadas por una gradación, que va aumentando según la importancia de los animales:

1. «et vio un perro et dixol ya quanto bravamente:

—¡Perro, danos agua a las manos!» (el contraste se crea por la rareza del suceso).

2. «—¡Cómmo, don falso traydor!, ¿et non vistes lo que fiz al perro porque non quiso fazer lo quel mandé yo?» (es la interrogación la que sirve de refuerzo a lo que se señala).

3. «—¡Cómmo, don cavallo!, ¿cuydades que porque non he otro cavallo, que por esso vos dexaré, si non fizierdes lo que yo vos mandare?» (paralelismo con la unidad anterior y climax señalado por el hecho de que la siguiente intervención se debe dirigir a la mujer).

4. «—Levantadvos et datme agua a las manos» (la brevedad es efectiva al reunirse en ella las otras intervenciones; se posibilita además la consecuencia explicativa siguiente).

5. «—¡A!, ¡cómmo gradesco a Dios porque fiziestes lo que vos mandé, ca de otra guisa, por el pesar que estos locos me fizieron, esso oviera fecho a vós que a ellos!» (la última intervención concluye el proceso ficticio creado por el mancebo, con una nota cómica).

6. «Con esta saña que ove esta noche, non pude bien dormir. Catad que non me despierte cras ninguno; tenedme bien adobado de comer».

Don Juan Manuel ha sabido hilvanar muy bien los hilos de la red en que ha quedado atrapada la mujer brava. Por esto, lo lógico es que sea ella quien muestre su transformación final:

c) (los parientes van a despertar al novio.)

«—¡Locos, traydores!, ¿qué fazedes? ¿Cómmo osades llegar a la puerta nin hablar! ¡Callad, sinon todos, también vós commo yo, todos somos muertos!»
(pp. 189-192).

Lo importante es ver que el diálogo ha sido el medio por el que el cuento, como realidad narrativa, ha podido crearse (23).

Conclusión

Se ha seguido un proceso que partió de considerar lo que la creación de la lengua medieval supuso para el afianzamiento de una cultura (o culturas) con carácter propio. El hombre debía ir modelizando el conocimiento que de sí mismo tenía y la literatura ofrecía el cauce por el que marcar una reflexión estética del hecho lingüístico y, por lo tanto, del pensamiento humano. De este modo, el lenguaje literario es resultado de una constante profundización en el propio hombre, de ahí que el diálogo haya resultado una vía privilegiada de investigación: el escritor podía generar distintos planos y perspectivas en la presentación de la realidad, cuando ésta se convierte en ficción es el mismo diálogo el que se utiliza para estructurar la obra. Don Juan Manuel, dentro de la literatura ejemplar, es el autor que de modo más perfecto ha sabido entender las posibilidades narrativas del diálogo, tanto para la creación de los caracteres como para la disposición interna de la obra.



(23) Los otros Ejemplos en que se establece la misma función son el XXV, el XXVII, el XLV y el L; en ellos se conduce lo central del argumento a través de las intervenciones de los personajes; por ejemplo, en el segundo, cuatro veces habla Álvar Háneez, engañando al sobrino, para que doña Vascañana ratificara sus palabras, y en una quinta ocasión vuelve a aparecer en estilo directo para explicar y finalizar el cuento.