

Boccaccio y don Juan Manuel: el quehacer ficcional y las ideologías

Aldo RUFFINATTO
Universidad de Turín

En su «Introducción al Decameron», un breve ensayo del año 1970 incluido en la traducción española de *I segni e la critica* (*Crítica bajo control*), Cesare Segre escribía: «La narrativa de Boccaccio se desarrolla en tres dimensiones: las relaciones bidimensionales entre sujeto y objeto, entre el hombre y el mundo, se integran en la dimensión de los ideales formales (que son también ideales sociales)»; añadiendo después que en el mundo del *Decameron* «se censuran los vicios no ya por sus consecuencias en la perspectiva de la eternidad, sino porque ofuscan o entorpecen las mejores cualidades del hombre»; y precisando, finalmente, que «en los cien cuentos, hay un valor ejemplar; pero el ejemplo, no llevado directamente a las categorías éticas, se sugiere como resultado —uno de los muchos posibles— de los impulsos morales y materiales que actúan sobre el hombre» (C. Segre [1970: 302-303]).

Al redactar esta lista de rasgos distintivos, Cesare Segre tenía muy presentes como términos de comparación otros géneros literarios pertenecientes al universo semiótico de la *narratio brevis* medieval (como la *legenda*, el *exemplum*, el *fabliau*, las *vidas*, etc.), donde también se hallaban rasgos parecidos pero tan sólo en el plano de las tendencias y mezclados con rasgos de carácter opuesto que le permitían a la instancia didascálica sobreponerse a la instancia narrativa suavizando considerablemente el vértigo de la diégesis.

De hecho, incluso los más optimistas de entre los comparatistas españoles (me refiero, naturalmente, a los que le otorgan a don Juan Manuel el título de «Boccaccio español») nunca pudieron esconder la distancia muy grande que tanto desde el punto de vista formal como en la perspectiva ideológica

separa el conocido ejercicio narrativo de don Juan Manuel (el *Libro del Conde Lucanor* y de *Patronio*) de la obra maestra de Boccaccio. Se trata, en resumidas cuentas, de la misma distancia que separa el ejemplo de la *novella*, aunque no siempre las afirmaciones de carácter general o teórico que se formulan a este respecto resultan oportunamente respaldadas por las necesarias comprobaciones en el campo.

Y es justamente esto lo que pretendo hacer ahora poniendo frente a frente dos objetos privilegiados: el Ejemplo L del *Conde Lucanor* («De lo que contesçió a Saladín con una dueña, muger de un su vasallo») y la quinta *novella* de la primera Jornada del *Decameron* («La marchesana di Monferrato, con un convito di galline e con alquante leggiadre parolette, reprime il folle amore del re di Francia»).

Las razones de dicha elección no pertenecen de ninguna manera a la casualidad: se trata de dos relatos llevados a cabo más o menos en la misma época pero en total independencia el uno del otro. Ambos pretenden demostrar una tesis: «et por ende vos ruego que me digades cuál es la mejor cosa que omne puede aver en sí», por lo que atañe al *Conde Lucanor* (ed. J. M. Blecua 1983: 413); mientras que en lo referente a la *novella* de la marquesa de Monferrato se intenta comprobar «quanta sia la forza delle belle e pronte risposte, e sì ancora perché quanto negli uomini è gran senno il cercar d'amar sempre donna di più alto legnaggio ch'egli non è, così nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dello amore di maggiore uomo ch'ella non è» (ed. V. Branca 1951: 85).

Ambos desarrollan el tema de la «mujer honesta acechada por un poderoso» cuyos materiales narrativos se remontan a un arquetipo oriental que, sin embargo, llega a los dos autores por distintos caminos.

Para poder captar con mayor conocimiento de causa las operaciones efectuadas por don Juan Manuel y Boccaccio en sus respectivos laboratorios, conviene ofrecer una representación esquemática del arquetipo narrativo al que, por la una o la otra vertiente, ambos se dirigían: don Juan Manuel siguiendo el camino preciso y concreto del *Libro de los engaños*¹, Boccaccio recorrien-

¹ He aquí el texto según la edición crítica de E. Vuolo: «Oý dezir que un rrey que amava mucho las mugeres, e non avía otra mala manera sinon esta. E seyé el rrey un día encima de un soberado muy alto; e miró ayuso e vido una muger muy fermosa. E pagose mucho della, e enbió a demandar su amor. E ella dixo que non lo podría fazer seyendo su marido en la villa. E quando el rrey oyó esto, enbió a su marido a una hueste. E la muger era muy casta e muy buena e muy entendida. E dixo: —Señor, tú eres mi señor e yo so tu sierva; e lo que tú qui-

do un sendero desconocido aunque indudablemente relacionado con la rama oriental del *Sindbad*.

Dicho esquema, basado especialmente en las funciones de los personajes, pondrá de manifiesto tanto la doble dimensión de la historia (primera y segunda parte), como los fenómenos de duplicación que aparecen en el prototipo del relato de la mujer honesta cuyas huellas se perciben claramente en un capítulo de *Las mil y una noches*²). Y, finalmente, las variables de intriga planteadas por las distintas manifestaciones de la historia anteriormente a las versiones manuelina y boccacciana:

sieres quiérollo yo. Mas yrme he a los vaños afeytar. —E quando tornó, diol un libro de su marido en que avía leyes e juyzios de los rreyes de commo escarmentavan a las mugeres que fazían adulterios; e dixo: —Señor, ley por ese libro fasta que me afeyte. E el rrey abrió el libro; e falló en el primer capítulo cómmo devía el adulterio ser defendido. E ovo gran vergüença, e pesol mucho de lo qu'él quisiera fazer; e puso el libro en tierra e sallóse por la puerta de la cámara, e dexó los arcorcoles so el lecho en que estava asentado. E en esto llegó su marido de la hueste. E quando se asentó él en su casa, sospechó que y durmiera el rrey con su muger: e ovo miedo e non osó dezir nada por miedo del rrey, e non osó entrar do ella estava; e duró esto gran sazón. E la muger díxolo a sus parientes que su marido que la avía dexado, e non sabía por cuál rrazón. E ellos dixiéronlo a su marido: —¿Por qué non te llegas a tu muger?— E el dixo: —Yo fallé los alcolcoles del rrey en mi casa, e he miedo; e por eso non me oso llegar a ella. — E ellos dixieron: —Vayamos al rrey, e agora démosle enxemplo de aqueste fecho de la muger, e non le declaremos el fecho de la muger; e si él entendido fuere, luego lo entenderá. E estonces entraron al rrey, e dixiéronle: —Señor, nos avíamos una tierra e diémosla a este omne bueno a labrar, que la labrase e la desfrutase del fruto d'ella. E él fizolo así una gran sazón, e dexola una gran pieça por labrar. — E el rrey dixo: —¿Qué dizes tú a esto?— E el omne bueno rrespondió e dixo: —Verdat dizen que me dieron una tierra así commo ellos dizen; e quando fuy un día por la tierra, fallé rraastro del león, e ove miedo que me conbrié: por ende dexé la tierra por labrar. — E dixo el rrey: —Verdat es que entró el león en élla; mas non te fizo cosa que te oviese de fazer, nin te tornó mal d'ello. Por ende toma tu tierra, e lábrala. E el omne bueno tornó a su muger e preguntole por que fecho fuera aquello; e ella contó-gelo todo, e díxole la verdat commo le conteciera con él. E él creyola, por las señales quel dixiera el rrey, e después se fiava en élla más que non d'ante» (ed. E. Vuolo 1980: 15-17).

² Dicho arquetipo, según nos sugiere A. González Palencia (1926: 46-53; 1946: 29-30), no se alejaría mucho de la versión del cuento de la mujer honesta tal como, hacia la primera mitad del siglo XI, lo había propuesto al-Yahiz, uno de los mayores prosistas árabes del tiempo. Chauvin (1902 122-123) lo resume así: «Ayant vu la femme du vizir de son toit, un roi charge ce vizir d'une mission lointaine et se présente à sa femme. Elle le reçoit bien, lui fait lire un livre de morale e lui sert quatre-vingt dix mets ayant la même saveur. Elle les compare aux baisers des quatre-vingt-dix femmes qu'il a chez lui; le roi, qui comprend l'allégorie, se retire, mais oublie son anneau. Le vizir, à son retour, le trouve et s'éloigne un an de sa femme. Le beau-père se plaint au roi, qui dit au vizir que le lion dont il a vu la trace n'a causé aucun dommage au jardin et ne s'y montrera plus».

1.^a Parte:

1. Un poderoso ve a una bella mujer y siente de inmediato pasión por ella.
2. Determina, pues, el alejamiento del marido de la mujer hermosa y la eliminación consiguiente del obstáculo que puede estorbar la realización del deseo.
3. El poderoso intenta seducir a la mujer.
4. La mujer trata de oponerse al deseo del poderoso:
 - 4a) dándole un libro para que lo lea;
 - 4b) ofreciéndole varios manjares pero todos de un mismo sabor.
5. El poderoso abandona su intención:
 - 5a) tras haber leído el libro;
 - 5b) tras haber captado el mensaje transmitido por los manjares de un mismo sabor.
6. El poderoso se aleja de la casa de la mujer.
7. Al marcharse, el poderoso deja una huella de su visita.

2.^a Parte:

8. Regreso del marido de la mujer honesta.
9. El marido descubre la huella del poderoso («la huella del león»).
10. El marido se aparta de su esposa.
11. La esposa descubre a sus parientes el abandono.
12. Los parientes solicitan explicaciones del marido y las obtienen.
13. Se piden aclaraciones al poderoso (por vía metafórica).
14. Respuesta tranquilizadora del poderoso, en los mismos términos.
15. El marido vuelve a su casa y se apacigua con su esposa.

Cotejando este esquema con las versiones de don Juan Manuel y Boccaccio se descubre de inmediato que los dos, por razones inherentes a la economía de sus respectivos proyectos diegéticos, omiten la segunda parte del relato primitivo, dejando caer la función n. 7 («Al marcharse, el poderoso deja una huella de su visita»), es decir, la función que en el esquema arquetípico desempeña el rol de elemento de conexión entre la primera y la segunda parte. Y justamente en virtud de la desaparición de la «huella» se origina una intensificación de los posibles narrativos y un ensanchamiento de la intriga en el *Conde Lucanor* y en el *Decamerón* que, de tal manera, toman cada vez más las distancias del arquetipo engendrando nuevos mundos (posibles), harto desviados del punto de referencia (el modelo oriental), pero también muy diferentes entre sí.

En este último asunto, o sea, en el conflicto entre mundos derivados pondremos ahora el acento examinando en detalle las maniobras realizadas por don Juan Manuel y Boccaccio, respectivamente, a lo largo del camino diegético dibujado por el arquetipo.

Comencemos por don Juan Manuel, cuyo *Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio* se acabó de escribir en 1335, o sea, unos quince años antes que el *Decamerón*.

El arranque de la parte narrativa³ del Ejemplo 50 comprende una variante actorial⁴ de no escaso valor para el desarrollo de la intriga: el poderoso genérico y mujeriego del mundo de referencia arquetípico («un rey que amava mucho las mugeres» en el *Sendebär*), trasladándose al mundo de *CL*, I. 50, adquiere el semblante de Saladino, el sultán de Babilonia, es decir, el semblante de un personaje que la cultura de la Edad Media señalaba como símbolo de perfección⁵. En otras palabras, el «individuo» genérico del punto de partida se convierte en el individuo simbólico del punto de llegada dejando así entender que el desplazamiento de un mundo narrativo a otro supone también el pasaje de un «constructo cultural»⁶ a otro. Más detalladamente, el paquete de las propiedades básicas del individuo del *Sendebär* («calidad de

³ Como es bien sabido, todo Ejemplo manuelino abarca una parte didascálica, encomendada al diálogo entre el conde Lucanor (que representa emblemáticamente la imagen de un señor feudal) y Patronio (su consejero), y una parte narrativa, que corre a cargo del consejero Patronio. Desde ahora en adelante, hablando de *Conde Lucanor*, I. 50 (siglado *CL*, I. 50), se hará referencia tan solo a la parte narrativa de dicho Ejemplo.

⁴ Utilizo esta definición en el sentido, hoy día canónico, que le dio A. J. Greimas en su *Sémantique structurale* (A. J. Greimas 1966: *passim*).

⁵ Creo que no hace falta rememorar la fortuna de la que gozó la imagen de Saladino (históricamente Yussuf Salah-ed-Din, 1137-1197) en las literaturas románicas. En Italia se evidenció la sagacidad, destreza y perspicacia de Saladino, en conformidad con una jerarquización estética de la vida social. Mientras que en los textos franceses, el mismo personaje se halla comprometido en batallas jurídicas y conflictos intelectuales que abarquen una verdad absoluta y triunfadora. El Saladino de don Juan Manuel se relaciona lógicamente con la tradición española que le confiere el título de emisor y destinatario de prudentes consejos, arquetipo de magnanimidad y ejemplar conducta moral (Cf. A. Castro, *Presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas*, en *Semblanzas y Estudios Españoles*, Princeton 1956, pp. 21-42).

⁶ «Un mondo possibile è un *costrutto culturale* [...] Un mondo narrativo prende a prestito —salvo indicazioni in contrario— proprietà del mondo «reale» e per far questo senza dispendio di energie mette in gioco individui già riconoscibili come tali, senza ricostruirli proprietà per proprietà. Il testo ci fornisce gli individui attraverso *nomi comuni o proprii*» (U. Eco 1979: 130-131).

genérico» [*un rey*]; «personificación de un vicio» [*que amava mucho las mugeres*]) remiten al mundo sin tiempo y sin fronteras del cuento de hadas o del relato fantástico, mientras que las propiedades del individuo del *CL* («calidad de simbólico», «modelo de perfección») remiten al mundo estático y codificado de la cultura cristiana medieval en su manifestación castellana del siglo XIV.

Y en coherencia estrecha con los principios reguladores de este mundo, no recae directamente sobre el individuo, como en el arquetipo, la responsabilidad del enamoramiento del señor poderoso (función n. 1), sino que incumbe por entero sobre una fuerza ajena depositaria del Mal, es decir, el Diablo: «Et el diablo, que siempre se trabaja en que faga el omne lo más desaguisado, puso en el talante de Saladín que olvidasse todo lo que devía guardar e que amasse aquella dueña non commo devía» (ed. Blecua, 415).

Puede decirse lo mismo con respecto a la función n. 2, pues el gesto infamante del poderoso («Alejamiento del marido de la mujer hermosa») resulta aquí encomendado, aunque no exactamente al diablo, por lo menos a una proyección simbólica del mismo, es decir, a un consejero maligno: «E aquel *mal consejero* consejol que enviase por su marido e quel fiziesse mucho bien e quel diesse muy grant gente de que fuesse mayoral; e a cabo de algunos días, quel enviase a alguna tierra lueñe en su servicio [...]. Esto plogo a Saladín e fizo lo assí» (ed. Blecua, 415).

Después, la acción continúa con el intento de seducción llevado a cabo por Saladino (función n. 3) y con la resistencia de la mujer (función n. 4), al igual que en el *Sendebär* pero con mayor complejidad en el plano de la elaboración discursiva. Complejidad que en su mayor parte depende de la ampliación del espectro semántico de «amor», un lexema que al comienzo, abarcaba un solo color: es decir, amor como apetito natural.

Por lo que concierne a las modalidades de la resistencia de la mujer (funciones 4a y 4b), conviene preliminarmente especificar que el ejemplar del relato de don Juan Manuel (recuérdese que el cuento manuelino llega al arquetipo a través de un intermediario conocido, a saber el *Sendebär* o *Libro de los engaños*) omite la modalidad 4b y, por consiguiente, la función derivada 5b. Lo que le confiere al itinerario 4a 5a la propiedad de alternativa única o, si se prefiere, obligada en *CL*. Pero, si en el *Sendebär* este itinerario se agotaba con rapidez a lo largo de pocas secuencias (entrega del libro lectura arrepentimiento), en *CL* la variante «atribución de una tarea difícil», que reemplaza en todo y de manera apropiada la «entrega del libro», determina el

comienzo de una *quête* muy onerosa alrededor de la cual se desarrolla el núcleo central, y también el más extenso, del relato manuelino.

Examinemos los distintos momentos que caracterizan la *quête* en el relato de don Juan Manuel:

- a) Saladino se dirige a los sabios de su tierra para conseguir una respuesta apropiada a la cuestión planteada por la mujer, pero sin éxito;
- b) a escondidas y acompañado por dos juglares cruza el mar y se traslada primeramente a la corte del papa y después a la del rey de Francia y otros reyes, pero en balde;
- c) cansado de peregrinar, acepta la invitación que le hace un escudero, hijo de un viejo caballero, para que se hospede en su casa y hable con su padre;
- d) el caballero anciano, oídas las palabras de Saladino, le entrega la respuesta deseada añadiendo que, bajo el disfraz, ha reconocido su verdadera identidad;
- e) Saladino, concluída la pesquisa, regresa rápido a su patria donde sus vasallos lo reciben con mucha alegría.

Todo esto expresa un alejamiento marcado de los modelos, teóricos y concretos, pero al mismo tiempo descubre una conexión estrecha del relato manuelino con el marco típico de la novela medieval, sobre todo arturiana; puesto que la *quête*, como observa Zumthor, «constituyó para generaciones enteras de novelistas el tipo por antonomasia de la narración» (P. Zumthor, 1973: 359). La *quête*, además, incluye cierto número de convenciones (debidamente subrayadas por Zumthor) a las que el ejercicio narrativo de don Juan Manuel se ajusta puntualmente:

1. enmascaramiento o disfraz del protagonista (Saladino se disfraza de juglar);
2. desplazamiento (Saladino desde su tierra se traslada a Europa);
3. celeridad en el desplazarse (el movimiento frenético de Saladino queda acentuado, en el plano formal, por disposición paratáctica de las secuencias narrativas y, en el nivel de la expresión, por toda una serie de sintagmas como «yvan muy a grant priessa», «quanto más aína pudo», etc.);
4. sensación de vacío debida a la salida del protagonista (lo que, en *CL*, I. 50, se desprende del entusiasmo que suscita el regreso de Saladino

a sus tierras: «E desde que llegó a su tierra, ovieron las gentes con él muy grand plazer e fizieron muy grant alegría por su venida»).

Y justamente la *quête* requiere que la adquisición del objeto se lleve a cabo para el mayor bien del héroe y de la comunidad a la que pertenece (P. Zumthor, 1973: 359); y eso, dado el peculiar planteamiento de *CL*, I, 50, no puede ocurrir sino a costa de una operación dialéctica que actúe situando el «mal» en el ámbito de la realización del deseo (del héroe) y el «bien» en el espacio de la supresión del deseo. De ahí, la extensa cola del relato en la versión manuelina, cuya función específica se manifiesta en la formulación de las premisas de un silogismo que llevan, como consecuencia necesaria, a la siguiente conclusión: el «bien» (es más, «la mejor cosa del mundo») reside en la supresión del deseo o, si se prefiere, en la vergüenza: «E señor —dice la mujer a Saladino—, pues vos esto conoscedes, e sodes el mejor omne del mundo, pido vos por merced que querades en vos la mejor cosa del mundo, que es la vergüença, e que ayades vergüença de lo que me dezides» (ed. Blecua, 419).

El *amor concupiscentiae* que, en conformidad con los principios de ética de Santo Tomás, había engendrado la falta de equilibrio inicial, se convierte en *amor benevolentiae*; y esta transformación determina, junto con la restauración del equilibrio, la conclusión del relato: «E commoquier que la él amava ante de otro amor, amola muy más d'allí adelante de amor leal e verdadero, qual deve aver el buen señor e leal a todas sus gentes» (ed. Blecua, 420).

No casualmente, pues, la elaboración del tema de la mujer honesta de parte de don Juan Manuel adquiere el tono, más que de un cuento, de un capítulo de doctrina moral con elementos narrativos añadidos de manera artificiosa (en suma, un «ejemplo» en el «Ejemplo»); tanto es así que el injerto de la *quête* en la delgada rama de un «intento de seducción» determina efectos extravagantes, pero no simplemente a los ojos del lector sino también, por extraño que esto pueda aparecer, a los ojos del personaje implicado en la acción de búsqueda, quien no duda en subrayar la falta de proporción entre la magnitud de los medios utilizados y la nimiedad del fin perseguido: «E en esto moró tanto tiempo que era ya repentido de lo que avía comenzado. *E ya por la dueña non fiziera tanto*; mas porque él era tan buen omne, tenía quel era mengua si dexasse de *saber* aquello que avía comenzado» (ed. Blecua, 417).

Hace falta, pues, modificar el impulso inicial («deseo sexual») en beneficio de algo más honrado («deseo de conocimiento»), para que la *quête* pue-

da proceder y alcanzar el efecto deseado. Por otro lado, este cambio de perspectiva desvía la atención del héroe del objeto principal de su misión, y la desvía hasta tal punto que, una vez obtenida la respuesta y comprobada su autenticidad, el *entendimiento* del héroe no llega a valorar el contraste que precisamente este tipo de respuesta establece con su *entención* primera⁷.

Así las cosas, le corresponde a la mujer la tarea de establecer, a través de un silogismo, una relación entre los términos que el *entendimiento* de Saladino mantiene separados, a saber:

1. cuál sea la mejor cosa que un hombre puede «haber en sí», «madre y cabeza» de todas las bondades (léase: la *vergüenza*);
2. quién sea el mejor hombre del mundo (= Saladino);
3. cómo deba comportarse el mejor hombre del mundo tras haber averiguado el punto 1 (= sentir *vergüenza* y desistir de las intenciones desvergonzadas).

Tan solo después de haber llegado a este punto, el narrador le permite a su personaje que tome conciencia del pecado muy grave que hubiera podido cometer, dándole, al mismo tiempo, permiso para actuar según los parámetros que le pertenecen: justicia, liberalidad y generosidad. Y justamente merced a esta última virtud se abre una oportunidad también en favor del marido de la mujer honesta, quien, a pesar de que siga sin gozar de propiedades actanciales específicas, obtiene por lo menos la dignidad de mención al acabarse el relato: «E señaladamente por la su bondat d'ella [la mujer honesta] (Saladino) envió por su marido e fizoles tanta onra e tanta mercet porque ellos, e todos los que d'ellos vinieron, fueron muy bien andantes entre todos sus vezinos» (ed. Blecua, 421).

Pero todo esto, si lo miramos bien, tiene principalmente el aspecto de un apéndice ornamental allí colocado para cerrar armónicamente el relato (algo parecido a la fórmula «y todos fueron felices» de los cuentos de hadas); y no justifica, por supuesto, la cantidad de energías (narrativas) dispensadas por don Juan Manuel al principio del relato para apartar de la escena a un personaje en apariencia incómodo. De hecho, como ya sabemos, el marido de la

⁷ Incumbe a don Juan Manuel la responsabilidad del juego etimológico engendrado por el contraste entre *entendimiento* (= facultad de entender, inteligencia) y *entención* (= deseo, intención). Además, la mayor parte de *CL*, I, 50, se fundamenta en esta pareja relacionándose con la oposición «antecedente/consecuente» (cf. A. D'Agostino, 1976: 222).

mujer honesta (en tanto personaje) puede expresar su potencialidad diegética tan solo en la segunda parte de la historia, como consecuencia de la «huella del león»; es decir, la parte que, por razones inherentes a la economía de sus mensajes, queda desatendida tanto por don Juan Manuel como por Boccaccio. De manera que la persistencia de este personaje «incómodo» en la escena de un mundo posible que abarca simplemente la primera parte de la historia (como ocurre en *CL*, I. 50) resulta ser por lo menos impertinente o, de cualquier modo, escasamente funcional con respecto al desarrollo de los acontecimientos; en definitiva, una persistencia debida más a la influencia del modelo que a exigencias narrativas concretas.

Finalmente, es posible afirmar que la diégesis manuelina, en éste como en otros casos, se somete a las preeminentes exigencias didascálicas incluso cuando la instancia narrativa parece brotar con mayor fuerza y autonomía. Lo que se percibe con claridad en las desproporciones, contrastes y excesos que los elementos peculiarmente narrativos engendran en el interior de una estructura cuya función primaria debería ser la de recogerlos como partes integrantes de un diseño unitario, simétrico y armónico.

Por el contrario, en *CL*, I. 50, elementos narrativos importantes y plenamente codificados ya en la época manuelina, como, por ejemplo, la *quête*, en lugar de integrarse con las partes restantes del relato, producen efectos muy marcados de desproporción y ocasionan desequilibrios en el propio nivel temático comprometiendo al narrador en atrevidos ejercicios dialécticos para restablecer la armonía del conjunto. O bien, otros elementos de importancia, como la figura del Marido dentro del consabido triángulo amoroso (Marido-Mujer-Amante) debido en esta ocasión al deseo pecaminoso de Saladino, se muestran faltos de propiedades actanciales y se sitúan en los márgenes de la acción al igual que los elementos circunstanciales⁸.

En resumidas cuentas, las aparentes concesiones que don Juan Manuel hace a la instancia narrativa en *CL*, I. 50, no acrecientan funcionalmente el recorrido diegético del Ejemplo, sino que se sobreponen al mismo engendrando, por un lado, efectos de desviación e introduciendo, por otro lado, residuos narrativamente apagados. De ahí deriva que la versión manuelina del

⁸ Utilizo aquí el término «circunstante» en el sentido que, en un primer momento y en un ámbito especialmente gramatical, le confirió L. Tesnière (1959) y que, después, recogió A. J. Greimas y otros adaptándolo al espacio narratológico. Con la ayuda de una expresión formular, puede decirse que el «circunstante» es al «actante» como la situación, de por sí estática, es al personaje en acción.

relato de la mujer honesta descubra, al menos por lo que atañe a la narración propiamente dicha, un nivel muy alto de incoherencia; cosa que no debe proyectarse en la pantalla del rendimiento estético (pecaríamos de trivialidad si quisiéramos achacarle a don Juan Manuel escasas dotes de fabulación), sino que requiere criterios de valoración totalmente distintos.

En esta circunstancia, y en homenaje a los principios de la predicación religiosa (sobre todo dominica) a los que don Juan Manuel, desde la vertiente laica, remite expresamente⁹, la «coherencia» del texto debe averiguarse no tanto en el plano de los enunciados constativos como más bien en el de los enunciados performativos¹⁰; pues lo que aquí real y principalmente cuenta es la exigencia de prescribir o sugerir un cierto tipo de conducta, mientras que la descripción del hecho (o sea, el relato de la mujer honesta) desempeña una función meramente auxiliar. La «coherencia» didascálica se sobrepone a la «in-coherencia» diegética afianzando sus excesos, como el empleo desproporcionado de la *quête*, o la proliferación de pormenores extraños a la economía del relato; de ahí los distintos artificios que caracterizan a este ejemplo manuelino en su entereza y que han sido señalados ya convenientemente por algunos frequentadores del mundo de Lucanor y Patronio, como, por ejemplo, María Hernández¹¹. Me refiero a la elección de un personaje-tipo como Saladino, a la técnica de *mise en abyme* perceptible en la relación entre la parte didascálica y la narrativa del Ejemplo, a la insistencia en la palabrameta «vergüenza» que une mediante un vínculo estrecho e indisoluble el relato con su marco, al planteamiento sinecdótico del conjunto¹², etc.

Las cosas cambian notablemente cuando, desde el mundo del *Conde Lucanor*, nos trasladamos hacia el mundo de Fiammetta y la marquesa de

⁹ Para un primer acercamiento al asunto concreto de las relaciones entre el *Conde Lucanor* y la predicación dominica, véase: A. Ruffinatto (1993: 38-46).

¹⁰ Con referencia a la conocida teoría de los *speech acts* (actos de habla) de J. L. Austin (1962), recuerdo que el enunciado constativo describe y hace constar una situación dada, mientras que el enunciado performativo prescribe (o sugiere) un determinado proceder.

¹¹ Cf. M. Hernández Esteban (1975: pp. 45-66).

¹² En el caso del *exemplum* sinecdótico los acontecimientos narrados aparecen siempre como verdaderos o verosímiles, y resultan extraídos, a título de muestrario, de una serie indefinida de otros acontecimientos relevantes y pertenecientes a la misma categoría. Este tipo de *exemplum* presupone una identidad de estatuto entre los héroes de la anécdota y los destinatarios de la exhortación. Además, en el *exemplum* sinecdótico el papel de la «lección» consiste primero en seleccionar, entre la masa de los elementos concretos de la anécdota, los pertinentes a la lección, fijándoles después a cada uno de los elementos concretos pertinentes, el mejor nivel de generalización adaptable a la ley. (Cf. C. Bremond, 1998: 311-313).

Monferrato. Efectivamente, en *Decamerón*, I. 5, el individuo simbólico de *CL*, I. 50 (Saladino como personaje-tipo), sufre una nueva transformación, dirigiéndose hacia la historia: se convierte, pues, en el rey Felipe Augusto el Tuerto, el rey francés que al lado de Federico Barbarroja y Ricardo Corazón de León había participado desde 1189 hasta 1192 en la III Cruzada. Ocurre, pues, que si las propiedades del individuo del *CL* («calidad de simbólico», «modelo de perfección») remitían al mundo estático y codificado de la cultura cristiana medieval en su manifestación castellana del siglo XIV, las del individuo del *Decamerón*, en cambio, remiten al mundo dinámico y problemático de una nueva cultura en la que historia y ficción pueden juntarse provechosamente, pero no desempeñando una función normativa (como en don Juan Manuel), sino adoptando la perspectiva de un agradable juego intelectual donde los enunciados constativos dominan claramente en los performativos.

Participan en el juego, tanto en calidad de co-protagonistas como a título de elementos circunstanciales, otros personajes asimismo implicados en una agradable combinación de invención fantástica y realidad histórica. De hecho, si es verdad que el marqués de Monferrato¹³, en la época a la que remiten los acontecimientos de la *novella* (1182), se encontraba en Palestina desde hacía algunos años, como afirma Boccaccio, y si también es verdad que el rey francés Felipe Augusto había embarcado para Tierra Santa justamente en Génova, cruzando las tierras de Monferrato algún tiempo después de la salida del marqués (según leemos en la *novella*), no pertenece, en cambio, a la categoría de la verdad el hecho de que la marquesa de Monferrato hubiera podido hospedar al rey de Francia en aquel entonces, habiendo la infeliz muerto antes de la salida del marido para Tierra Santa.

De esta mezcla de datos históricos y datos inventados derivan efectos de verosimilitud muy consistentes hasta tal punto que incluso un motivo tradicional del mundo cortés como el «enamoramamiento de oídas» puede insinuarse sin problemas en el cuerpo de un *récit* ya muy alejado de los cánones de aquella literatura, convirtiéndose en el principal impulso de una historia cuyas conclusiones se sitúan en ámbitos radicalmente opuestos. Tanto es así que desde el mismo comienzo el narrador no deja de subrayar que el *amor de lonh, ses vezzer* del rey de Francia para con la marquesa de Monferrato, en lugar de acercarse a un sentimiento profundo, noble y eterno, aunque no

¹³ En la época el marqués de Monferrato era Corrado de los Aleramici, hijo de Guillermo V.

extraño a la esfera de las pasiones (como se manifestaba, por lo general, en la tradición rudeliana), ofrece más bien el aspecto de algo totalmente provisional y muy cercano a las hazañas de un don Juan *ante litteram*: «... avviandosi che, non essendovi il marchese, gli potesse venir fatto di mettere ad effetto il suo disio» (ed. Branca, 87). Lo cual significa que el enamoramiento del rey de Francia, aunque llevado a cabo *in absentia*, corresponde exactamente al tipo de amor concebido *in praesentia* por «un rey» (en el arquetipo) y por Saladino (en *CL*); a saber, aquel amor que en vista de un resultado concreto exige la función n. 2 («Alejamiento del marido de la mujer hermosa y eliminación consiguiente del obstáculo que puede estorbar la realización del deseo»).

Más atento que don Juan Manuel a la economía del relato, Boccaccio elabora un mundo posible donde el obstáculo desaparece aún antes de que comience la representación: «Era il marchese di Monferrato, uomo d'alto valore, gonfaloniere della Chiesa, oltre mar passato in un general passaggio da' cristiani fatto con armata mano» (ed. Branca, 86); puesto que la pérdida de la «huella del león» en las versiones manuelina y bocacciana determina, como ya sabemos, la desaparición de las «esferas de acción» relacionadas con este personaje (funciones n. 8, 9, 10, 12 y 15). Su eventual mantenimiento en la escena del teatro de los actantes hubiera causado (como efectivamente ocurre en *CL*, I. 50) un desequilibrio diegético con los resultados que ya conocemos.

Es asimismo distinto el trato que Boccaccio reserva a la función n. 3 («El poderoso intenta seducir a la mujer»), dado que en *Decamerón* I. 5 no se encomienda la manifestación del deseo a la realidad de un encuentro o a un requerimiento explícito (como en el arquetipo y en *CL*) sino a la lectura en clave criptográfica de un mensaje en apariencia inofensivo: «... e avvicinandosi alle terre del marchese, un dì davanti mandò a dire alla donna che la seguente mattina l'attendesse a desinare» (ed. Branca, 87). Le corresponde por tanto a la «sabiduría» y «discreción» de la mujer valorar el significado profundo del mensaje: «La donna, savia e avveduta, lietamente rispose che questa l'era somma grazia sopra ogni altra e che egli fosse il ben venuto. E appresso entrò in pensiero che questo volesse dire, che un così fatto re, non essendovi il marito di lei, la venisse a visitare; né la 'ngannò in questo l'avviso, cioè che la fama della sua bellezza il vi traesse» (ed. Branca, 87-88). No por casualidad en el relato de Boccaccio la mujer adquiere el papel de «heroína» y todo el asunto de *Decamerón* I. 5 contribuye al ensalzamiento de sus dotes espirituales e intelectuales.

E incluso en este aspecto no es difícil valorar las distancias que separan los dos mundos: pues, mientras que en *CL* el personaje femenino, aunque no se niega a actuar como «agente», le concede sin embargo a Saladino la ocasión de aparecer como el protagonista real del ejemplo merced a la adjudicación de una tarea difícil y a la *quête* consiguiente, en el *Decameron* la responsabilidad entera de la acción recae sobre los hombros de la mujer a la que se encomiendan todos los preparativos necesarios para ocasionar las «palabras» que favorecen el apagamiento del «mal concebido fuego» del rey de Francia. Lógicamente, esta estrategia narrativa exige la selección previa de un camino preciso, es decir, el que hemos señalado con las funciones 4 y 4b («La mujer trata de oponerse al deseo del rey» «ofreciéndole varios manjares pero todos de un mismo sabor»); un camino que en el mismo modelo arquetípico le confiaba a la mujer una función agentiva en su delicada relación con el soberano. Sin embargo, como es fácilmente apreciable, el cuento de Boccaccio trata de ensanchar los espacios entre una función y otra (espacios que en el modelo aparecen fuertemente reducidos) insertando una determinada cantidad de detalles, tan sólo esbozados pero suficientes para crear un agradable efecto de tensión narrativa: se nos ofrece, pues, la posibilidad de acompañar a la mujer en los distintos momentos que anteceden a la visita real, conocer las reacciones del rey viendo a la bella marquesa, asistir al descanso del soberano, y, finalmente, ojear el banquete desde un lugar privilegiado, en las cercanías de la mesa de honor¹⁴.

Se manifiestan después, según el esquema, las funciones 5 y 5b («El poderoso abandona su intención» «tras haber captado el mensaje transmitido

¹⁴ «Nondimeno, come valorosa donna dispostasi ad onorarlo, fattisi chiamare di que' buoni uomini che rimasi v'erano, ad ogni cosa opportuna con loro consiglio fece ordine dare: ma il convito e le vivande ella sola volle ordinare. E fatte senza indugio quante galline nella contrada erano ragunare, di quelle sole varie vivande divisò a' suoi cuochi per lo convito reale. Venne adunque il re il giorno detto, e con gran festa e onore dalla donna fu ricevuto. Il quale, oltre a quello che compreso aveva per le parole del cavaliere, riguardandola, gli parve bella e valorosa e costumata, e sommamente se ne maravigliò e commendolla forte, tanto nel suo disio più accendendosi, quanto da più trovava esser la donna che la sua passata stima di lei. E dopo alcun riposo preso in camere ornatissime di ciò che a quelle, per dovere un così fatto re ricevere, s'appartiene (...) il re e la marchesana ad una tavola sedettero, e gli altri secondo lor qualità ad altre mense furono onorati. Quivi essendo il re successivamente di molti messi servito e di vini ottimi e preziosi, e oltre a ciò con diletto talvolta la marchesana bellissima riguardando, sommo piacere avea; ma pure, venendo l'un messo appresso l'altro, cominciò a maravigliarsi... » (ed. Branca, 88-89).

por los manjares de un mismo sabor»), para las cuales es posible sacar mucho provecho de una comparación puntual entre las dos distintas manifestaciones discursivas: la del arquetipo perdido (aquí representado por el testimonio fiel, aunque tardío, de las *Mil y una noches*), y la de Boccaccio¹⁵.

A simple vista y a nivel superficial la situación planteada por los dos textos se muestra idéntica: el rey, al comprobar el sabor uniforme y la misma composición de cada plato, solicita aclaraciones de la mujer y obtiene una respuesta que le obliga a abandonar su primera intención. Por el contrario, es muy diferente la naturaleza de las preguntas y, por consiguiente, el tono de las respuestas en las dos versiones:

1. El rey en el modelo oriental no maneja los datos que tiene a su alcance sino que se limita a manifestar su maravilla: «Veo que los guisos son diferentes mientras que el sabor es el mismo». De ahí deriva la necesidad de que la mujer adopte un estilo parecido al del «consejero» en la literatura ejemplar; o sea que la mujer debe desempeñar el papel de un maestro a quien le corresponde la tarea de someter a la atención de un discípulo el primer término de una comparación que en su primera aparición, y por razones inherentes a su quehacer metafórico, había tan solo expresado el segundo de sus términos (a saber, los noventa platos con el mismo sabor). En otras palabras, se precisa una descodificación puntual del trayecto metafórico para que brote en el alma del rey el sentimiento de la vergüenza. Tanto es así

¹⁵ *Las mil y una noches* (ed. Vernet, 853): «... Aunque los guisos eran diferentes, el sabor era el mismo. El rey se asombró mucho, y le preguntó a la mujer: «Veo que los guisos son diferentes mientras que el sabor es el mismo». «¡Dios haga feliz al rey! —exclamó la mujer—. Es un ejemplo que he querido darte para para que puedas meditar sobre él. » «¿Y cuál es el motivo de ello?» «¡Dios haga prosperar el estado de nuestro señor, el rey! —prosiguió la mujer—. En tu palacio hay noventa concubinas de varias clases, y en cambio el sabor de ellas siempre es el mismo. » Al oír tales palabras el rey se avergonzó, se levantó en seguida y salió de la casa, sin hacerle mal alguno, en dirección a su palacio... ». *Decameron* (ed. Branca, 89-90): «... cominciò il re alquanto a maravigliarsi conoscendo che quivi, quantunque le vivande diverse fossero, non pertanto di niuna cosa essere altro che di galline [...] con lieto viso rivoltoso verso lei, disse: «Dama, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno?». La marchesana [...] rispose: «Monsignor no, ma le femine, quantunque in vestimenti e in onori alquanto dall'altre variino, tutte perciò son fatte qui come altrove. » Il re, udite queste parole, raccolse bene la cagione del convito delle galline e la virtù nascosa delle parole, e accorsesi che invano con così fatta donna parole si gitterebbono, e che forza non v'avea luogo [...] e finito il desinare [...] a Genova se n'andò».

que la mujer no puede simplemente conformarse con establecer una relación entre el producto de la transformación (los noventa platos) y el elemento por transformar (las noventa concubinas), sino que debe incluso ilustrar la «pertinencia» de la relación: variedad en las formas pero uniformidad de sabor tanto por lo que concierne a los platos como por lo que atañe a las concubinas. Encaminado así en el proceso de descodificación, el rey puede, finalmente, dar por su cuenta el último paso estableciendo una relación adicional entre el sabor uniforme de sus noventa concubinas y el posible sabor de esta otra mujer que él pretende seducir. Su deseo adquiere, pues, la configuración de un capricho debido a su egolatría, y ésta es concretamente la razón de su vergüenza.

2. Menor ingenuidad manifiesta el rey de Francia en *Decamerón* I. 5 pues su «entendimiento» le permite al antagonista (la marquesa de Monferrato) que imparta la «lección» sin sobrepasar los límites de un contexto meramente alusivo. De hecho, el rey, mediante la pregunta: «Dama, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno», demuestra haber interpretado o, por mejor decir, descodificado correctamente el mensaje enviado por la marquesa con sus platos de gallina; la transformación necesaria de un término (*gallinas*) en otro (*mujeres*) le pertenece y queda facilitada merced a la introducción de un término bivalente (*gallo*)¹⁶ que funciona como intermediario entre el reino animal y el de los hombres.

Lógicamente, la intención del rey de Francia reside en comprobar la disponibilidad de la mujer, que a su vez, al hallar el camino abierto por el «entendimiento» del rey, puede extinguir fácilmente el «mal concebido fuego» de su pretendiente desplazándose directamente del contexto alusivo (*gallinas*) al contexto referencial (*mujeres*) sin tener que expresar en su respuesta el mecanismo de la transformación: «Monsignor no, ma le femine, quantunque in vestimenti e in onori alquanto dall'altre variino, tutte perciò son fatte qui come altrove». O sea que la virtud escondida en las palabras llega a vislumbrarse merced a un código común al rey y a la mujer; un código que apela por lo menos a dos componentes:

¹⁶ Quizá no haga falta subrayar el doble sentido de la palabra «gallo» que aquí, por un lado, remite al mundo animal y, por otro, a la población a quien pertenece el rey de Francia, es decir los Galos (en italiano: «Galli»).

- a) a una ramificación del cuento oriental que abarca el motivo «Platos del mismo sabor»;
- b) al patrimonio del buen sentido moralizador del tiempo que abarca justamente la consideración sobre la uniformidad anatómica de las mujeres, como se desprende, entre otros, del *Libro di buoni costumi* de Paolo da Certaldo que al respecto afirma: «... pensa che tutte sono femmine e tutte sono fatte a uno modo; e però non porre più amore a l'una che a l'altra»¹⁷.

La activación de la función metalingüística autoriza a la Marquesa de Monferrato para insertar en su mensaje la función conativa aconsejando al rey de Francia que deje de insistir en su mala intención; un mensaje que el rey, en tanto destinatario, acepta prontamente ahorrándose así un suplemento de disparates: «e accorsesi che invano con così fatta donna parole si gitterebbono, e che forza non v'avea luogo; per che così come disavvedutamente acceso s'era di lei, così saviamente era da spegnere per onor di lui il mal concetto fuoco. E senza più motteggiarla, temendo delle sue risposte, fuori d'ogni speranza desinò; e, finito il desinare, acciò che col presto partirsi ricoprisse la sua disonesta venuta, ringraziatala dell'onor ricevuto da lei, accomandandolo ella a Dio, a Genova se n'andò» (ed. Branca, 89).

Pero, hay más. El rey de Francia y la marquesa de Monferrato, si bien en su mundo y en el interior del consabido triángulo amoroso desempeñan, respectivamente, el papel de «mujer» y de «amante (de la mujer)», y aunque, ateniéndose al guión, recorren nuevamente el mismo camino que el rey oriental y su esclava, Saladino y la mujer honesta, sin embargo, estos personajes de Boccaccio se alejan cada vez más de sus antecesores. Con respecto al punto de partida (arquetipo oriental) donde la extrema condensación del relato no permitía que los personajes salieran de los automatismos de un esquema rígidamente «funcional» (al estilo de Propp), y con respecto al *Conde Lucanor*, donde la densa textura simbólica obligaba a los personajes a actuar siguiendo parámetros «ejemplarmente» convalidados, los personajes del *Decamerón* gozan de una mayor libertad de acción interviniendo en el juego no simplemente como piezas de ajedrez, sino más bien como elementos dinámicos aunque respetuosos hacia las reglas del juego. Con palabras de Greimas podríamos decir que los personajes de Boccaccio son algo menos actantes y algo más actores, en el sentido de

¹⁷ Apud Branca, ed. *Decameron*, p. 89, n. 3.

que solicitan su derecho a una existencia dotada con rasgos peculiares y distintivos.

En prueba de esto adviértase que tan solo la primera de las tesis expresadas por Fiammetta en la *cornice* (a saber, «quanta sia la forza delle belle e pronte risposte») resulta ser adoptada, desarrollada y demostrada a lo largo del cuento, mientras que la segunda (o sea, «nelle donne è grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dello amore di maggiore uomo ch'ella non è») queda sin puntos de apoyo excepto los que se desprenden de la indiscutible diferencia de estado y poder que existía entre la marquesa de Monferrato y el rey de Francia. La razón de esto debe buscarse posiblemente en el aspecto coercitivo e institucional de la segunda tesis, la cual, si bien se mira, no requiere otra cosa que no sea el simple acogimiento de una situación ampliamente codificada, y esto en perjuicio de la libertad de acción de los personajes. La primera tesis, en cambio, se muestra como una forma «vacía» que puede rellenarse de diferentes modos y principalmente mediante las «sutiles palabras» de los personajes implicados en los acontecimientos, lo que orienta el *récit* hacia un perfecto agotamiento en el *discours*¹⁸.

Merced a esta mayor libertad de acción, o, si se prefiere, a una menor dependencia de los modelos establecidos, el personaje «mujer», antes destinado a desempeñar un papel subalterno con respecto al rey o a Saladino, puede revestir aquí el rol de protagonista y conducir directamente el juego prescindiendo de la ayuda de la ley (en las formas del Libro o del Ejemplo), o de la rígida estructura de un silogismo categórico (me refiero, naturalmente, al comportamiento de la mujer honesta en el cuento manuelino). De hecho, al entrar en el mundo del *Decamerón* I. 5, el personaje «mujer» se apodera de las riendas de la acción, abandona los lugares comunes que la pintan humilde, sumisa y arrimada a otros para la defensa de sus derechos, y se convierte en la heroína de una contienda que, por primera vez, ve al hombre salir de la escena totalmente vencido.

El análisis de los dos objetos privilegiados, efectuada observando, por un lado, el diálogo intertextual que cada uno de los dos textos, por su cuenta, entabla con el arquetipo oriental y considerando, por otro lado, el ámbito contrastivo dibujado por la yuxtaposición de los elementos que contribuyen a establecer el perfil diegético del ejemplo manuelino y de la *novella* boccacciana, nos ha llevado a resultados muy interesantes. En especial, el ejercicio

¹⁸ Sobre el planteamiento principalmente lingüístico de la *novella* de Boccaccio véanse las consideraciones expresadas de manera sintética por M. Picone (1985: 50-52).

contrastivo nos ha permitido contemplar desde cerca las estrategias narrativas puestas en obra por los dos escritores con el fin de ofrecer a sus productos respectivos una imagen bien determinada y en gran medida relacionada con sistemas de valores diferentemente organizados en los dos mundos.

La mujer honesta de don Juan Manuel nos ha planteado un mundo todavía fuertemente vinculado con los principios básicos del pensamiento medieval: desde la estructuración vertical de las jerarquías hasta la rígida partición de las funciones; desde lo estático de los esquemas tanto morales como conceptuales hasta lo convencional y tópico de los personajes, lugares y situaciones, etc. La del Boccaccio, en cambio, nos ha introducido en un mundo nuevo, donde la altura moral e intelectual de un vasallo, y además de sexo femenino, puede exceder en mucho a la de un rey, donde el papel de «vencido» puede ser asignado sin problemas a una figura destinada por tradición a recubrir el papel opuesto, y donde, finalmente, el carácter estático de los esquemas predeterminados puede ser quebrantado por el carácter dinámico del actuar humano.

Al mismo tiempo, la mujer honesta de Boccaccio nos ha permitido comprobar cómo las relaciones bidimensionales entre sujeto y objeto, entre el hombre y el mundo, se integran en la dimensión de los ideales formales (que son también, como afirma Segre¹⁹, ideales sociales). Una integración que se realiza mediante la supresión casi entera de la moralidad (entre comillas) en favor de una moral implícita o bien de un magisterio de la vida igualmente implícito; y también mediante la inclinación detallista que sustituye la funcionalidad demostrativa con una funcionalidad estructural y estética; y, finalmente, a través de un fortalecimiento de los motes como solución verbal, moderna y antidogmática de situaciones que el mote puede incluso trastornar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSTIN, J. L. (1962): *How to do Things with Words*, London, Oxford University Press (trad. esp. *Palabras y acciones; cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971).
- BLECUA, J. M. ed. (1983): Don Juan Manuel, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de J. M. B., 2 vols., II (*El Conde Lucanor, Crónica abreviada*), Madrid, Gredos.

¹⁹ Véase C. Segre (1970: 302-303).

- BRANCA, V. ed. (1951): Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. B., Firenze, Le Monnier.
- BREMOND, C. (1998): «Posterité orientale d'un *exemplum* de Pierre Alphonse», *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales* (eds. Juan Paredes-Paloma Gracia), Granada, Universidad de Granada.
- CASTRO, A. (1956): «Presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas», en *Semblanzas y Estudios Españoles [Selección de textos y notas preliminares por Juan Marichal]*, Princeton, N. J.
- CHAUVIN, V. (1902): *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, VI (*Le Mille et une Nuits*), Liège, Impr. H. Vaillant-Carmanne.
- D'AGOSTINO, A. (1976): «Ricognizioni nel cinquantesimo *exemplo* del *Conde Lucanor*», *Strumenti critici*, 30, pp. 220-246.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1926): «La huella del león. Versiones de un cuento oriental en la literatura peninsular», *Revista de Filología Española*, XIII, pp. 39-59.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A. (1946): *Versiones castellanas del Sendebár*, Madrid-Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (1975): «Seducción por obtener / adulterio por evitar en *Sendebár I*, *Lucanor L* y *Decameron 1,5*», *Prohemio*, VI. 1, pp. 45-66.
- PICONE, M. (1985): *Il racconto*, a cura di M. Picone, Bologna, il Mulino.
- RUFFINATTO, A. (1993): *La scrittura e il potere. Avviamento all'analisi del «Conde Lucanor» di don Juan Manuel*, Torino, Pluriverso.
- SEGRE, C. (1970): *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta.
- TESNIÈRE, L. (1959): *Eléments de syntaxe structurale*, Paris.
- VERNET, J. ed. (1970): *Las mil y una noches*, traducción, introducción y notas de J. V., 3 vols., Barcelona, Planeta.
- VUOLO, E. ed. (1980): *Libro de los Engaños e los asayamientos de las mugeres*, edición crítica a cura di E. V., Napoli, Liguori.
- ZUMTHOR, P. (1973): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972 (cito de la traducción italiana, Milano, Feltrinelli).