

rencias sobre temas lingüísticos pero que no pretende ser exhaustiva y puede considerarse mejor como una bibliografía de obras citadas; y un importante Índice de las notas (pp. 563-585) donde se indexan fenómenos lingüísticos, nombres propios, gentilicios y algunos elementos léxicos relevantes. La utilidad de este índice para el interesado en la lengua del *Cantar* es obvia.

Con esta edición, Marcos Marín asume la deuda que todos los editores del *Cantar* tienen con el trabajo pionero de Menéndez Pidal y, al mismo tiempo, propone caminos nuevos entre la vía rápida de la iconoclasia inaugurada por Colin Smith y la vereda lenta y penosa del acopio erudito entre las abundantes páginas de crítica cidiada, recorrida y agotada por Montaner. El resultado final es una opción, valiosa por su originalidad, en el rico panorama editorial de un códice afortunado.

ALEJANDRO HIGASHI

ELOÍSA PALAFOX, *Las éticas del exemplum: "Los Castigos del Rey Sancho IV", "El Conde Lucanor" y el "Libro de buen amor"*. UNAM, México, 1998; 181 pp.

Es obvia la importancia de una justa comprensión del discurso ejemplar en tanto paradigmático de la mentalidad de la Edad Media, y este libro ofrece indudables y bienvenidos aportes. Escrito concisamente, pero rico en información, claro y por lo general persuasivo en sus argumentos y conclusiones, ha sido impreso con elegancia y un mínimo de los inevitables errores de imprenta. La Bibliografía muestra un excelente acopio de las muy amplias fuentes secundarias (sin embargo, algunos autores importantes citados en el texto, como Stierle, p. 15; o mencionados en notas al pie, como Auerbach, p. 15, no han sido incluidos en la bibliografía).

La Introducción (pp. 9-32) trata de las características definitorias del *exemplum* por medio de la ponderada consideración de sus críticos más significativos, el primero, Welter, en 1927. Aceptando cuando es oportuno muchas de las conclusiones de críticos previos, Palafox refuta con éxito otras, como el intento de Brémond, Le Goff y Schmitt (*L'Exemplum. Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Lovaina, 1982, fasc. 40), de limitarse al estudio retórico del *exemplum*, cuando "resulta imposible delinear con precisión las fronteras entre el ámbito de lo retórico y de lo filosófico" (p. 13); o la inclusión del *exemplum* entre los géneros literarios medievales, cuando en realidad no se trata de un género, sino "de una estrategia discursiva y un método de conocimiento" (p. 14). No menos acertadamente señala que el cri-

terio de López Estrada (“Prosa narrativa de ficción”, *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, 1985, núm. 9, 15-53) respecto al desarrollo de la narrativa de los *exempla* hacia una supuesta “autonomía”, de acuerdo con un mayor o menor “aprovechamiento novelesco” y “sentido literario”, es un anacronismo, pues tales conceptos son completamente ajenos “al modo de pensamiento que propició la existencia del *exemplum*” (p. 23).

Palafox define el *exemplum* como “una estrategia discursiva que consiste en la utilización analógica de cierta información para defender una idea o conjunto de ideas... elemento clave en la configuración de un tipo particular de discurso, al que llamaremos aquí *discurso ejemplar*, que contribuyó al establecimiento de una serie de relaciones de poder que sirvieron para consolidar las dos más importantes instituciones medievales: la Iglesia y el Estado” (p. 18). Obviamente el pensamiento de Foucault ha sido indispensable al momento de acuñar esta definición, como lo ha sido de manera implícita a lo largo del libro.

Añade Palafox dos características del *exemplum*: teatralidad y autoconciencia (p. 19), a las que agrega dos mencionadas por la crítica previa: didactismo y figuralidad (p. 24). Establece, además, una acertadísima diferenciación entre didactismo y ejemplaridad (aquello que “tiene de particular cada discurso didáctico de tipo ejemplar, lo que le da su razón de ser y su propia coherencia”, p. 26). Y será justamente esta diferenciación lo que le permitirá en el análisis de las tres obras establecer las muy diferentes ejemplaridades de cada una.

El concepto de figuralidad no queda tan afortunadamente esclarecido. Figuralidad, dice, es “la relación del *exemplum* con la idea de Redención” (p. 27); y así, “las ideas, relatos e imágenes que aluden a los contrastes entre el bien y el mal, a los enfrentamientos del demonio con Dios y sus ángeles, a sus respectivas intervenciones en los asuntos de los hombres, a la muerte, a la Salvación y a la condena espiritual, pueden considerarse, de un modo u otro, como manifestaciones de esa *figuralidad* tan propia del *exemplum*” (p. 27). Como la autora pone en claro, tal figuralidad proviene de la milenaria tradición tipológica que entendía que acontecimientos, objetos y personas del Antiguo Testamento eran figuras, o mejor, prefiguraciones del Nuevo; su entendimiento de lo figural sin ser falso, es bastante confuso. San Agustín, que adoptó y desarrolló la interpretación tipológica del Antiguo Testamento, en *La Ciudad de Dios* ofrece una lúcida declaración sobre el método figural, cuando dice que “no se piense que estas cosas fueron escritas para contar meramente una verdad histórica sin ninguna referencia típica a ninguna otra cosa; o por el contrario que tales cosas no ocurrieron en realidad, y que todo es alegórico” (15, 27). Se entiende que la interpretación figural establece una conexión entre dos cosas, acontecimiento o persona, “el primero de los cuales no sólo se significa a sí mismo sino también al segun-

do, mientras que el segundo abarca y lleva a su plenitud el primero” (E. Auerbach, “Figure”, *Scenes from the drama of European literature*, Minneapolis, 1984, p. 53). Como insiste Auerbach, no se trata aquí de conceptos ni abstracciones sino de hechos o personas bien concretas, aunque separadas en el tiempo, dentro del devenir histórico. De ahí que la amplísima temática mencionada —enfrentamientos demoníacos y angélicos, muerte, condena o salvación— puede a veces ser figural, aunque las más de las veces no lo sea por no tratarse de acciones o personajes históricos (o considerados históricos, como Adán, Noé, etc.). De cualquier manera, cuando llegamos, en el primer capítulo, al análisis de los *Castigos y documentos del Rey Don Sancho* (1292), a pesar de que no se alude explícitamente al concepto de figuralidad, el análisis revela cómo el autor o autores de la obra (atribuida a Sancho IV, narrador de los *Castigos*) determinan su ejemplaridad por medio del uso del ejemplo figural, tanto de personas como de acontecimientos (caída de Adán y Eva—pérdida del Paraíso; caída del Reino de España).

Perspicazmente señala Palafox la importancia de la alusión a la reconquista de Tarifa, “hazaña militar que se presenta como un momento clave en la historia de España, en tanto que viene a restaurar un estado de cosas anterior a otro episodio de expulsión [la pérdida de España por el Rey Rodrigo] que también es tratado en el texto como una ‘caída’ de orden moral (semejante a la de los primeros padres)”, p. 44. De ahí que la figura de Sancho IV como restaurador adquiera un carácter mesiánico, mientras que la ejemplaridad mesiánica del libro sea muy probablemente un intento de avalar la legitimidad de la dudosa ascensión al trono del rey, presentándolo como el buen monarca ejemplar, cuya conquista es indicio de virtud moral y favor divino.

De particular interés resulta la comparación de una cantiga de Alfonso X con el texto que sobre el tema aparece en uno de los capítulos de los *Castigos*, libro que, como Palafox dice bien, “es, a fin de cuentas, una apología del poder” (p. 52). Por mi parte no cabe duda de que así como Richard Kinkade (“El reinado de Sancho IV: puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel”, *PMLA*, 87, 1972, 1039-1051) en su momento supo definir el didactismo de la obra, Palafox revela su auténtica ejemplaridad.

El segundo capítulo está dedicado a *El Conde Lucanor*, obra en la cual don Juan Manuel habría usado “las posibilidades estratégicas del *exemplum* para luchar discursivamente sobre el poder” (p. 63). Se nota que el libro fue escrito durante el tiempo de los infortunios políticos del Infante, en conflicto con Alfonso XI, lo que ayudaría a explicar por qué, perteneciendo su autor a la más alta nobleza de sangre, ésta aparece en los ejemplos de la obra subordinada a los sabios, que por lo general no son nobles. Palafox propone que esto se debe a “una estrategia discursiva de lucha por el poder que parece estar en los orí-

genes del texto” sin que en nada contradiga a la ideología estamental del Infante, quien en Patronio ha creado la perfecta máscara de su voz, no sólo para aleccionar moralmente, sino para criticar a sus enemigos políticos —y en primer lugar al rey—, así como para reivindicar “su ‘derecho’ legítimo al poder” (p. 73), que no debe a su linaje real sino a su sabiduría.

Tal conjunción de ética del saber y crítica del poder se demuestra en la consideración de los ejemplos I, XI, XXI, y LI. Ninguno de estos análisis tiene desperdicio; respecto al LI, debido a su discutida autoría, vale la pena notar que Palafox convincentemente muestra cómo y con cuánta maestría “en él se retoman, se llevan al extremo y luego se resuelven positivamente los problemas con que da comienzo el libro primero de *El Conde Lucanor*, y que luego aparecen recreados de diversos modos a lo largo del texto” (p. 88). Asimismo, en el último capítulo relaciona el ejemplo LI con el III, y analiza el XL con igual lucidez.

El tercer capítulo trata del *Libro de buen amor*, donde se detiene en el modo en que la autoconciencia del discurso ejemplar se tornó en autocrítica; muy bien ilustrado en la detallada consideración del “debate fabulístico” de Garoça y Trotaconventos. Particularmente notable me parece la observación a propósito del primer ejemplo de la monja, de cómo Trotaconventos queda equiparada a la serpiente, es decir relacionada con el demonio, situándose “metafóricamente su relación en un escenario que recuerda el jardín del Edén” (p. 123); y —llegado el último ejemplo de doña Garoça— cómo la alcahueta “aparece relacionada precisamente con la figura de un diablo trotaador” (p. 131).

Un traspés pasajero ocurre al pensar que en la oposición campocidad hay valores contradictorios, pues si a veces el primero tiene valor positivo y la segunda negativo, en el caso del episodio de las serranas sucede al contrario: “el campo aparece allí como un espacio libre de restricciones lingüístico-morales” (p. 128). Lo que aparece libre de restricciones es un espacio simbólico bien particularizado, y para la mente medieval bien diferente del campo cultivado, cultivable y familiar; se trata del monte, la serranía, es decir el espacio salvaje habitado por los no menos simbólicos hombres y —en el caso de esta obra—, mujeres salvajes.

Exegéticamente me parece poco persuasiva la insistente equiparación entre la monja y el público lector, en peligro inminente de ser seducido por el libro-demonio. (Es difícil entender por qué la falsa autobiografía amorosa de un individuo —las más de las veces dedicada a sus aventuras fallidas—, cuyos contados éxitos se dan con mujeres presentadas claramente como víctimas; puede resultar tan peligrosa al lector como la fábula de la alcahueta lo fue para Garoça. Nada de esto me parece peligroso, justamente por lo cómico que es.)

Este tipo de pensamiento en otras oportunidades conduce a una inadecuada diferenciación entre el protagonista narrador y el autor de la obra, como cuando se declara que “hasta los poemas a la Virgen, colocados en los lugares más convenientes... pueden ser vistos como estrategias de persuasión, para hacer más aceptable y digerible el engañoso discurso ejemplar del arcipreste” (p. 165). En efecto, “los accesos de devoción” de este narrador poco fiable no son muy persuasivos en lo que a él respecta, pero quien escribió tales poemas y los colocó en los lugares más privilegiados del libro, cierre y clausura, no es el narrador ficticio sino el autor verdadero, alguien que sin duda sabía lo que hacía, y quien a lo largo de su obra nos deja —lejos de una “omisión generalizada de alusiones serias al más allá” (p. 137)— lo que Alberto Blecua ha sabido caracterizar acabadamente: los lectores del *Libro de buen amor* “cerrarán el libro con una sonrisa al descubrir el cebo hábilmente tendido por el autor para incitarles a su lectura. Desde luego, parece difícil que encontraran en él nuevas arterias extrañas para pecar. Por el contrario, dado el peculiar fluir del hilo narrativo, no les quedó más remedio que, entre burlas, echarse al cuerpo, o mejor al alma, una *vita Christi* diluida en las varias cantigas marianas, una meditación sobre la muerte y, sobre todo, un completo catecismo que se inicia con el prólogo... y que prosigue a lo largo de la obra, alternándose con los episodios de la acción narrativa principal: el libre albedrío, los pecados mortales, los sacramentos —y en particular la penitencia— los enemigos del alma, las virtudes cardinales, los dones del Espíritu Santo, las obras de misericordia” (*Libro de buen amor*, Planeta, Barcelona, 1983, pp. xxxi-xxxcii). Nada tan ajeno a la realidad textual de la obra que esa “reducción al mínimo del tema de la Salvación” (p. 138) de que habla Palafox.

No querría, sin embargo que estos peros circunstanciales ofuscaran los claros méritos de este libro, entre los cuales no es el menor el estudio de los *exempla* de Juan Ruiz dentro de su contexto narrativo, tantas veces olvidado por otros críticos, cuya ejemplaridad queda perfectamente definida: “autoconsciente y autocrítica en el más alto grado, que pone en guardia al lector en contra de los peligros que encierra toda transmisión del saber, pues ésta es siempre el resultado de una intención y está encaminada a lograr los objetivos de su emisor” (p. 146).

He aludido más arriba el capítulo final, baste ahora decir que sus comparaciones y conclusiones son claras y en su gran mayoría persuasivas. Palabras que con justicia pueden abarcar el libro todo en lo mucho que tiene de sustancial.

ALICIA DE COLOMBÍ-MONGUIÓ  
State University of New York, Albany