

# La verdad como producción social en *El conde Lucanor*

*Sandra Carrasco*

Universidad de Basilea

## Introducción

En una de sus grandes obras, *Un autre moyen âge*, Jacques Le Goff (1999: 536) definió el *exemplum* medieval como «instrumento de conversión» entendiendo por *conversión* «un présent [...] qui doit amorcer l' entrée future dans l'éternité heureuse». Partiendo de esta reflexión, la temática de la *conversión* en la prosa ejemplar alberga una dimensión sobre un problema poetológico en tanto que tematiza la presencia de un discurso religioso en el marco poético. De esta presencia se deriva una problemática fundamental acerca de la interpretación de lo sacro y de la función del marco poético en el que se inscribe. La temática fundamental de la narrativa ejemplar sería entonces aquello que ella misma escenifica: la lectura de un discurso religioso y su traslado a una forma poética, secular.

Podemos observar que esta tensión entre una lectura actual, inmediata de lo religioso con un afán didáctico y otra sacra, escatológica, deliberadamente incomprensible permanece a lo largo de toda la colección en *El conde Lucanor* tal y como lo sugiere Orduna (1994: LXII):

Pero no es menos cierto que el autor no se limita a imitar o recrear proverbios tradicionales, sino que, ya parta de uno conocido, ya lo invente él mismo, les va a dar una forma y estructura acorde con los procedimientos retóricos al uso [...] Así, con las 'cosas sotiles et oscuras et abreviadas' tanto quiere significar las enseñanzas (o saberes) distinguidas, ilustres o conspicuas cuanto herméticas [...] Porque don Juan, al mismo tiempo que la de la retórica, quiere remedar la práctica y técnica de la oscuridad y sutileza (véase Bruni 1978) que presiden la mayor parte de colecciones sapienciales, como los Bocados de oro, [...].

Interesa, entonces, preguntarse por el vínculo entre un propósito de conversión y su manifestación poética, que parece implicar, no tanto una *ilustración* de verdades elevadas, sino, al revés, su *oscuridad* precisamente por el empleo de formas poéticas. Nos acercaremos a esta tensión entre elitismo y transparencia, marginalización e integración, conversión y discurso poético en uno de los cuentos más ampliamente difundidos y comentados, el ejemplo XXXII, «De lo que contesçió a un rey con los burladores que fizieron el paño»<sup>1</sup>.

## 1. Lectura del ejemplo XXXII

### 1.1. Tradición y temática

El rey, que se presenta desnudo ante sus súbditos imaginándose vestido es un motivo recurrente en la tradición cuentística centroeuropea y también uno de los temas más estudiados en el psicoanálisis, la deconstrucción, la teoría de los sistemas<sup>2</sup> entre otros acercamientos científicos, que dejan constancia de una duplicidad discursiva imperante en el cuento constituida por la tensión entre dos discursos que pretenden subvertirse mutuamente.

La *Historia Apollonii Regi Tyri* y el propio *Libro de Apolonio* ilustran este principio de duplicidad en el personaje regio, el cual, tras haberlo perdido todo en un naufragio por mar, repasa sus pecados pasados a partir de su pobreza en el presente haciendo, así, hincapié en su autopercepción transformada.

Plogo al Rey de Gloria et cobró su sentido;  
 Fallóse todo solo, menguado de vestido;  
 Menbróle de su façienda cómo le auíe contesçido:  
 «¡Mesquino, dixo, que por mal fuy nasçido!  
 [...]»  
 El rey, con gran vergüença porque tan pobre era,  
 fue contra'l pescador, sallóle a la carrera:  
 «¡Dios te salue!», le dixo luego de la primera.  
 El pescador le respuso de sabrosa manera.

---

<sup>1</sup> A continuación nos basamos en la edición de Guillermo Serés (1994: 137-141), que a su vez se basa primordialmente en el manuscrito S conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid por ser «el único testimonio que presenta un estado textual sin adiciones ni modernizaciones ostensibles» (Serés 1994: XCVIII).

<sup>2</sup> Para una panorámica sobre estos diferentes acercamientos a la temática véase Frank (et al.) (2002).

[...]

Biuía en mi reyno viçioso et onrrado,  
non sabía de cuyta, biuía bien folgado,  
teníame por torpe et por menoscabado  
porque por muchas tierras non auía andado.  
(*Libro de Apolonio*<sup>3</sup>, estr. 114, 122, 125)

Hans Sachs también emplea la duplicidad como principio narrativo en su breve poema *Der König Apollonius im Bad* (1553) cuando reduplica la figura regia propiamente dicha: El rey Apolonio empobrecido pasa a ser el criado preferido del rey en el baño. Variaciones del tema se encuentran, por ejemplo, en la literatura alemana medieval, así, en la colección de cuentos *Der Pfaffe Amis* del s. XIII, pero también en las travesuras del protagonista del *Till Eulenspiegel* (1510). Ambas obras sustituyen el paño ausente del rey por un cuadro invisible<sup>4</sup>.

Es, quizás, la versión de Hans Christian Andersen, *Des Kaisers neue Kleider* (1831), la que más se asemeja al cuento de Don Juan Manuel en su empleo de la duplicidad como principio narrativo y la que más ha interesado a la crítica. Se enfrentan aquí un discurso cortesano, representado por el emperador desnudo, engañado por dos tejedores, y el niño, que señala la desnudez del rey sin temer la deshonra. Sigmund Freud (1900) ha identificado el personaje desnudo del cuento con el soñador: Quien se sueña desnudo ante un público siente vergüenza, mientras que el público permanece indiferente ante la desnudez del personaje. Para Freud, este contraste, simboliza una tensión entre un deseo exhibicionista infantil y la escasa atención que recibe del mundo adulto y de ahí entre integración y exclusión. En términos sociales se podría hablar de un sentimiento de exclusión social o de una integración fracasada por parte del desnudo, que desea ser visto como tal y no consigue la atención del grupo social que le observa. Esta interpretación

<sup>3</sup> Seguimos la edición de Dolores Corbella (1992: 111-114).

<sup>4</sup> «"Señor, si necesitáis algo de lo que yo disponga / me consideraría feliz. " / El rey respondió: "Decidme, / Maestro, qué arte domináis." - / "Señor, soy capaz de pintar tan extraordinariamente / que ello merece el reconocimiento de todo el mundo"». [«'Herr, wenn Ihr etwas braucht, worüber ich verfüge, / würde ich mich glücklich schätzen.' Der König erwiderte: 'Sagt an, / Meister, auf welche Kunst Ihr Euch versteht.' - / 'Herr, ich vermag so vortrefflich zu malen, / dass es die Anerkennung der ganzen Welt verdient'».] (*Der Pfaffe Amis*, vv. 6-11, trad. S.C.).

«La historia 27 dice cómo Eulenspiegel pintó para el conde de Hessen y le convenció de que quien fuera ilegítimo no vería el cuadro». [«Die 27. Historie sagt, wie Eulenspiegel für den Landgrafen von Hessen malte und ihm weismachte, wer unehelich sei, könne das Bild nicht sehen»] (*Till Eulenspiegel*, cap. 27, trad. S.C.).

forma la base para el giro metafórico, que Jacques Derrida (1982-1989) le da al tema viendo en él la oposición de presencia y ausencia. Derrida ve la desnudez como ausencia de un vestido y este último como metáfora para el texto basándose en la etimología latina del tejido, *textum*. La desnudez resulta, así, de un texto ausente, es decir, de la incapacidad de reconocer un discurso social, político, religioso etc. de forma coherente, en forma de texto. En consecuencia, la duplicidad de presencia y ausencia descansaría sobre una lectura de crítica social y cultural entendiendo el niño en el cuento de Andersen como entidad físicamente presente, pero ausente en cuanto a la validez de las verdades que expresa. En el *exemplo* XXXII de *El conde Lucanor*, es el negro quien señala la desnudez del rey y, por tanto, se trata como en el caso del niño de un tipo social y políticamente marginado, excluido de la vigencia de sus convenciones. Así, la duplicidad de presencia y ausencia implica una crítica a las categorías culturales establecidas sobre lo visible y lo invisible.

Uriarte Rebaudi (1976) y Serés (1994) han señalado la escenificación de un problema filosófico en *El conde Lucanor* tanto por la presencia temática de la *vanitas mundi* como por la oposición entre un discurso de lo auténtico y otro de lo apariencial en los ejemplos propiamente dichos. Baltasar Gracián ve la duplicidad del cuento juanmanuelino en su relación con la temática del engaño, ya que pretende «ponderar lo que se mantiene a veces un engaño común y cómo todos van contra su sentir por la opinión de los otros» (*Arte de ingenio*, cap. XXVII). También para Mariano Baquero Goyanes (1982) el cuento juanmanuelino «guarda relación con una modalidad de autoengaño visual, que lo es, sobre todo, de cara a la opinión pública [...]» y escenifica, así, la duplicidad entre autenticidad y engaño. Margarita Smerdou Altolaquirre (1978) argumenta en la misma línea viendo el engaño instaurado como motivo literario precisamente a partir del cuento XXXII de *El conde Lucanor*.

Desde el ejemplo XXXII del Conde Lucanor, ‘De lo que contesció a un rey con los burladores que fizieron el paño’, hasta el Nuevo Retablo de las Maravillas (con su periodística exhibición final) el engaño a los ojos es el mismo aunque pase por diferentes facetas e interpretaciones sociológicas según los distintos autores y países» (Smerdou Altolaquirre 1978).

Nuestro acercamiento pretende desplazar una vez más la óptica sobre el cuento hacia el papel de los tres hombres burladores. A nuestro

entender, estos personajes representan un sistema de valores alternativo al cortesano, que inicia un proceso de conversión fracasado.

## 1.2. *Una poética de la conversión*

En base a las diferentes duplicidades que alberga la materia del rey engañado, el *enxiemplo* de *El conde Lucanor* (1335) admite una lectura como realización literaria de la conversión, entendida ésta como fragilidad de un discurso establecido por la aparición de otro discurso, que pretende subvertirlo. Generalmente, el término *conversión* no se emplea con este matiz epistemológico, sino más bien en una acepción religioso-filosófica de acuerdo con su significación en el Nuevo Testamento, es decir con un contenido marcadamente cristiano:

[...] la asignación del hombre en toda su existencia hacia la realidad del Dios vivo y así simultáneamente la desvación de cualquier otro poder, que reclame el total compromiso existencial, ya sean dioses paganos, el dinero o cualquier otra atadura pecaminosa a lo que no sea Dios<sup>5</sup> (RGG, s.v. *Bekehrung*, trad. S.C.).

La particularidad del término reside en que no designa una sustitución deliberada de un sistema religioso por otro, sino que implica la desestabilización de un discurso socialmente dominante, a saber sobre categorías y oposiciones arraigadas en la tradición cultural, como por ejemplo lo pecaminoso, lo puro, lo pagano, lo divino. René Girard (1999) aplicó esta idea de *conversión* al *Quijote* mostrando cómo la novela cervantina escenifica la desautorización del discurso literario caballeresco y se establece así como ejemplo paradigmático para una «literature leading to Christianity» (1999: 33) en tanto que muestra la urgencia de liberar a Don Quijote de su mundo iluso y convertirlo a un discurso cristiano de transformación teleológica. El *Quijote* mostraría, así, la conversión como deconstrucción de una ficción caballerescas hacia una realidad cristiana. Si bien Girard piensa el concepto de *conversión* como término religioso al servicio de una teología cristiana, la lectura religiosa de los dos discursos contrapuestos en el *Quijote* no ha de ser necesariamente religiosa, como demuestra su inscripción en la dicotomía *realismo-idealismo* a finales del siglo XIX.

---

<sup>5</sup> «[...] Zuwendung des Menschen in seiner ganzen Existenz zu der Wirklichkeit des lebendigen Gottes und damit zugleich die Abwendung von jeglicher anderen Macht, die einen totalen und bindenden Anspruch auf unsere Existenz erhebt: seien dies heidnische Götter oder der Mammon oder irgendeine andere Form schuldhafter Bindung an das, was nicht Gott ist».

## 2. Identidades múltiples

Los dos discursos enfrentados en el *enxiemplo* de Don Juan Manuel son, por una parte el de los tres hombres y por otra parte el del mundo cortesano, que se ve desautorizado.

El discurso de los tres hombres está vinculado a la identidad de éstos, que oscila entre burladores y maestros a lo largo del cuento. Asimismo, marca una estructura circular, en su identificación como «burladores» del título, la introducción, la narración de Patronio y su final.

De lo que contesció a un rey con *los burladores* que fizieron el paño

[...]

—Señor conde Lucanor —dixo Patronio—, para que vós entendades, al mío cuydar, lo que vos más cunple de fazer en esto, plazerme ýa que sopiésedes lo que contesció a un rey con *tres omnes burladores* que vinieron a él.

[...]

[...] *tres omnes buladores* vinieron a un rey et dixiéronle que eran muy buenos maestros de fazer paños [...]

[...]

Desde el negro esto dixo, otro que lo oyó dixo esso mismo, et assí lo fueron diziendo fasta que el rey et todos los otros perdieron el recelo de conoscer la verdat et entendieron el engaño que *los burladores* avían fecho<sup>6</sup>.

Dentro de esta circularidad se desarrolla el proceso de creación del paño invisible, para el cual los tres hombres se presentan ante el rey con una identidad alterada, ahora como «maestros».

—Señor conde —dixo Patronio—, tres omnes burladores vinieron a un rey et dixiéronle que eran muy buenos maestros de fazer paños [...].

La construcción del paño se realiza como duda creciente sobre las verdades preestablecidas de la comunidad cortesana —y decimos *comunidad*, porque la corte no se constituye tanto como entidad política, sino más bien como grupo social que comparte unos determinados valores culturales e ideológicos diferentes a los de los tres hombres— a saber, sobre la filiación legítima de cada habitante, sobre la diferencia entre lo visible y lo invisible, sobre la lealtad incondicional de los súbditos hacia su rey etc. Para los tres hombres, este proceso termina con su desaparición final, que viene precedida de dos momentos cumbre: la

---

<sup>6</sup> La cursiva es nuestra.

conquista de un espacio propio en la corte y la instauración de un discurso sobre el paño invisible.

E cuando los fueron buscar, non los fallaron, ca se fueran con lo que avían levado del rey por el engaño que avedes oído.

La linealidad de este proceso se inicia, así, con una alteración de la identidad de sus constructores, que termina con su desaparición y se puede dividir en tres fases, que a continuación analizaremos por separado: encierro, duda y desaparición.

### **2.1. Encierro**

Los tres hombres burladores no son meros súbditos del rey, a quien se dirigen, sino que funcionan como motor de la acción. Así, pronto acentúan su independencia de la soberanía regia pidiéndole «que les mandasse cerrar en aquel palacio fasta que el paño fuesse fecho». La narración parte, así de una exterritorialización iniciada por el rey, quien «mandóles dar un palacio en que fiziessen aquel paño» y extremada por los tres hombres, quienes piden la separación territorial absoluta de éste y su mundo.

La actitud de reclusión radical por parte de los hombres respondería a una definición reciente de la ascética, que es el retirarse del mundo no definitivamente, sino con propósito de regresar fortalecido a él (Dünne 2005). Los tres hombres tienen efectivamente la intención de liberarse de su encierro voluntario y regresar al mundo cortesano con el paño invisible prometido al rey, de manera que la idea del regreso aparece doblemente connotada con el campo semántico de lo religioso. Sugiere la idea de leer el rey como personificación de una instancia religiosa, de la cual los hombres se distancian para regresar a ella tras un período de reflexión. La idea del regreso es, además, una idea de nociones religiosas especialmente en su relación con la conversión, que en su empleo cristiano «significa la renuncia al comportamiento pecaminoso, un regreso y una adjudicación a Dios» (Reicke 1962-1979, *s.v. Bekehrung*)<sup>7</sup>. De esta manera, no sorprende que la narración se enuncie desde la perspectiva cortesana, al emplear el verbo *venir* («tres omnes burladores vinieron a un rey») para la dirección hacia el rey e ir para el movimiento hacia el territorio de los tres hombres, que, además, se designa con el deíctico *allá* («El alguazil fue allá»). El palacio cerrado de los tres hombres se constituye, así, como lugar de estancia pasajera,

---

<sup>7</sup> «lat. *conversio*, meint die Abkehr vom sündigen Verhalten, eine Umkehr und Hinwendung zu Gott».

tras la cual los camareros y alguaciles regresan al rey, a quien sirven («Cuando tornó al rey, dixo que viera el paño»).

## 2.2. Duda

El ir y venir de los personajes entre el espacio del rey y el de los tres hombres admite asimismo una lectura como realización literaria de una duda existencial, en la que se debate toda la comunidad cortesana. No es insignificante que la promesa de los tres hombres involucre a toda la servidumbre incluyendo al pueblo y no sea un pacto exclusivo entre ellos y el rey.

Et desde el camarero vio los maestros et lo que dizían, non se atrevió a dezir que non lo viera. Cuando tornó al rey, dixo que viera el paño. Et después envió otro et díxol esso mismo. Et desde todos los que el rey envió le dixieron que vieran el paño, fue el rey a lo veer.

En el espacio cerrado, los camareros y alguaciles son testigos, no de la creación del paño, pero sí de la creación de un discurso alrededor de él, que se construye en principio con «mucho oro et plata et seda et muy grand aver», es decir con medios propios para construir un paño visible, según los criterios cortesanos de visibilidad. La presencia del paño se sustituye, sin embargo, por un discurso sobre «figuras», «labores», «tal ystoria», «tal figura» y «tal color» y «las marabillas de cuánto bueno et cuánto maravilloso era aquel paño». Con su presencia en el espacio de los tres hombres, los camareros y alguaciles no comprueban, pues, la presencia del paño, pero se convierten en mensajeros y continuadores del discurso sobre él.

El alguazil fue allá. Et desde entró et vio los maestros que texían et dizían las figuras et las cosas que avía en el paño et oyó al rey cómo lo avía visto, et que él non lo veya, tovo que porque non era fijo daquel padre que él cuydava, que por eso non lo veya; et tovo que si gelo sopiessen, que perdería toda su onra. Et por ende, començó a loar el paño tanto como el rey o más.

Los tres hombres instauran, así, un discurso sobre el paño, que hace escuela entre quienes lo escuchan. En la narración, los campos semánticos del *ver*, *no ver*, *oír* y *dezir* forman una red isotópica, que vincula la oralidad del discurso transmitido con su invisibilidad y con la del sujeto que crean, el paño. La relación entre oír, ver y no ver es compleja y podría reposar sobre la máxima religiosa de creer sin ver tematizada, entre otros, por Caravaggio en su *Tomás incrédulo*. La vigencia del tema tanto en pleno barroco como en los ejemplos juanmanuelinos apunta a una tensión entre un discurso racional, ilustrado,

si se quiere, y otro religioso basado en la creencia más que en la argumentación racional. Ante este trasfondo, la división espacial de rey y hombres cobra atributos de una diferencia teológica entre ambos, en la cual no sólo se teje una intriga contra el rey, sino que se debate la (no-) existencia de un paño con atributos de lo maravilloso y lo divino, que incluso se «loa» como si de una entidad divina se tratase. Describiendo los labores, las figuras, historias, los colores, la bondad y nobleza del paño invisible los maestros operan, además, con una retórica poetológica. El presentar a los hombres como burladores ya en el título establece una relación entre burla y actividad poética, que se remonta a la identificación del poeta con el mentiroso según Platón (*Politeia*, estr. 377). Acusando a Homero y a Hesíodo de mostrar los defectos de los dioses y, por tanto, de mentir sobre la índole divina, en Platón, la burla se refiere directamente a un discurso poético sobre lo divino. El cuento juanmanuelino deja confluír, además, la burla de los tres hombres con la unión de tecnología y magia. Los maestros se encierran en un palacio para tejer un paño, del cual el rey se espera «acrescentar mucho lo suyo», de modo que se trata, en un principio, de una propuesta comercial, con vistas a traer beneficios económicos. La empresa de los maestros adquiere, de hecho, pronto el carácter de una verdadera fábrica de figuras y labores, ya «a cabo de algunos días», cuya rapidez productiva se refleja en una aceleración del ritmo narrativo.

Et desde que el camarero vio los maestros et lo que dizían, non se atrevió a dezir que non lo viera. Cuando tornó al rey, dixo que viera el paño. Et después envió otro et díxol esso mismo. Et desde que todos los que el rey envió le dixieron que vieran el paño, fue el rey a lo veer.

La rapidez del ritmo narrativo va de la mano con la falta de invención de los personajes al transmitir sus experiencias en el palacio cerrado. Nótese la uniformidad de su discurso, reducido a decir «esso mismo» y a la repetitividad del «dixieron que vieran el paño». Los camareros y alguaciles se distinguen del rey por este discurso mimético, que les identifica como masa anónima y uniforme. La visita del rey al palacio cerrado es, sin embargo, narrada como asimilación al discurso de los tres hombres; el rey «tóvose por muerto» y se iguala a la masa de camareros y alguaciles en su función de transmisores del discurso sobre el paño.

Et por ende, començó a loar mucho el paño et aprendió muy bien la manera commo dizían aquellos mestros que el paño era fecho.

Et desde que fue en su casa con las gentes, començó a dezir marabillas de cuánto bueno et cuánto maravilloso era aquel paño, [...]. A cabo de dos

o de tres días, mandó a su alguazil que fuesse veer aquel paño. Et el rey contól las maravillas et estrañezas que viera en aquel paño.

A pesar de su carácter mimético, la oralidad de la transmisión impulsa cambios en la descripción del paño; el alguacil «començó a loar el paño tanto commo el rey o más» mientras disipa las dudas iniciales sobre su existencia. Para el rey

[...] ya non avía dubda que él non era fijo del rey que él cuydava. Et por ende, començó más de loar et de firmar más la bondad et la nobleza del paño et de los maestros que tal cosa sabían fazer. Et otro día envió el rey otro su privado, et conteciól commo al rey et a los otros.

Del espacio cerrado, en el cual se teje el paño, emana, pues, la duda acerca de verdades cortesanas fundamentales y asimismo su verificación mediante la exposición pública del rey desnudo en la «grand fiesta», en la que el rey ha de mostrarse públicamente con su hábito recién tejido. No sólo por su denominación de *fiesta*, esta escena saca a relucir un subtexto cúllico, evocado, en primer lugar, por la sustitución del paño por su plural gramatical las *vestiduras*, que albergan una significación directamente relacionada con el ámbito eclesiástico y eucarístico.

[...] f. Vestido que, sobrepuesto al ordinario, usan los sacerdotes para el culto divino. U. m. en pl. con el mismo significado que en sing. (DRAE: *s.v. vestidura*).

Cuando el rey, pues, dice «cuáles vestiduras quería» y los tejedores» «davan a entender que tajavan et que medían el talle que avían de aver las vestiduras, [...]», el marco espaciotemporal parece transformarse en un escenario previo a la misa católica, en el cual un sacerdote es vestido por sus monaguillos. Más allá de esto, la escena alberga una relevancia estructural considerable. El carácter festivo, que enmarca este encuentro supone la tercera entrada de los hombres en el espacio regio tras permanecer encerrados tejiendo.

[...] tres omnes burladores vinieron a un rey et dixiéronle que eran muy buenos maestros de fazer paños [...]

[...]

Et a cabo de algunos días, fue el uno dellos dezir al rey que el paño era començado et que era la más fermosa cosa del mundo.

[...]

Et los maestros traxiéronlos envueltos et dieron a entender que desvolvían el paño [...]

El contexto festivo, en el cual se realiza este encuentro, subraya, a nuestro entender, la importancia de la prueba, que le es inherente. La salida pública del rey, que pretendiendo vestirse, se muestra desnudo ante sus súbditos no sólo desempeña una función cómica, sino que, en su carácter cúltico, entra al meollo de la problemática expuesta en el cuento. El rey desnudo es, ante todo, una imagen corpórea de su poder político, que, a la vez, se presenta desprovista de su representación colectiva y semiótica en los hábitos. La visión colectiva del cuerpo regio supone, pues, para «las gentes» una re-codificación semiótica del poder político, que ahora se presenta literalmente desinvertido de su cargo según las convenciones retóricas desde la Antigüedad grecolatina (Koschorke en: Frank, et al., 2002: 218-238). La ubicación temporal de la fiesta en «verano», subraya, además, el carácter ritual de la escena, vista la connotación cúltica de los meses primaverales (Serés 1994: 140, n. 26) tanto en la tragedia griega como en la novela artúrica y en la poesía amorosa y religiosa. El rey, que «cavalgó para andar por la villa» con sus vestiduras invisibles, despierta asimismo asociaciones a la entrada de Jesús en Jerusalén (Mt 21,1-11), lo cual es, al igual que en el *enxiemplo* juanmanuelino, un prelude para su posterior pasión. Más allá de sus connotaciones literarias y religiosas, la demostración del rey se asemeja, en su carácter cúltico, a una confesión pública, que denota haber sustituido certezas iniciales (la filiación legítima, la invisibilidad del paño) por otras opuestas. Los tres hombres han tejido un paño invisible y convencido al propio rey de su existencia, lo cual dejará huella en la comunidad. La exposición pública del rey se constituye como ritual, en el cual el cuerpo regio funciona como cuerpo hermenéutico para afincar la veracidad de un discurso sobre el paño, dividido entre lo visible y lo invisible, que divide la comunidad en dos partes: la corte y el rey con un concepto preestablecido de lo que es visible y de lo que no lo es y la de los tejedores que subvierten esta división clara, confundiendo ambas categorías. Se puede hablar, a nuestro entender, de un intento de conversión, que con la demostración del rey desnudo se expone a debate público.

### **2.3. Desaparición**

El intento de conversión se ve soslayado por la aparición de «un negro que guardava el cavallo del rey» y que saca a relucir por única vez la temática de la ceguera.

—Señor, a mí non me enpece que me tengades por fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro; et por ende, dígovos que yo só ciego o vós desnuyo ydes.

A pesar de su poder creciente, los tres hombres no logran sobreponer su versión de la verdad, de manera que el final del cuento regresa a su punto inicial: Se reestablece la división inicial entre lo visible y lo invisible. Tematizando la ceguera, el *negro* desplaza, a nuestro entender, la visibilidad del paño del plano objetivo hacia la percepción subjetiva de cada observante. A la exposición pública del rey no le falta carácter teatral, visto el hecho de que el cuerpo regio se expone a las múltiples miradas del pueblo. La invisibilidad del paño y con ella la desnudez del rey depende, pues, de la ceguera de sus observantes, que, tras la, llamémosla confesión del negro dicen «eso mismo» y «perdieron el recelo de conocer la verdat». Una vez más, aflora un subtexto religioso, esta vez en la despreocupación del negro por ser «fijo de aquel padre que yo digo, nin de otro». El personaje libera, así, su observación de su carácter revelador e implanta las premisas para que el pueblo observante tome de nuevo posición en cuanto a la visibilidad del paño.

Desde que el negro esto dixo, otro que lo oyó dixo esso mismo, et assí lo fueron diziendo fasta que el rey et todos los otros perdieron el recelo de conocer la verdat et entendieron el engaño que los burladores avían fecho. Et cuando los fueron buscar, non los fallaron, ca se fueron con lo que avían levado del rey por el engaño que avedes oýdo.

La desaparición de los tres hombres va, pues, de la mano con la liberación expresiva del pueblo, de manera que se le pierde el miedo a las consecuencias que pueda atraer la mención de la desnudez del rey. El discurso del *negro* es, así, una expresión autosuficiente en tanto que renuncia a un contexto interpretativo, del cual derivar su significado. Frente a los tres hombres, que le atribuyen a la desnudez del rey una significación alegórica, el *negro* la interpreta de manera literal e impulsa así la libertad expresiva de pueblo y rey. La desaparición de los tres hombres se presenta, en este contexto, como exclusión definitiva del universo cortesano y con ello como reconversión de la comunidad a sus verdades iniciales. Su ‘venida’ al rey atrae una crisis, al final de la cual la comunidad sale fortalecida en sus verdades; la labor de los burladores no resulta entonces tanto un «engaño» sino más bien un intento de conversión fracasado.

### **3. *enxiemplo* y metanarración**

La duplicidad discursiva representada por la comunidad cortesana y los tres hombres en el nivel intradiegetico del cuento juanmanuelino se establece en tensión con la triplicación de la figura del *burlador*, *maestro*

y *hombre* en los tres hombres burladores. Esta se extiende a los demás niveles narrativos.

Nivel narrativo	Discurso	Voz narradora (tres hombres burladores)	
extradiegético	ejemplar	<i>omnes</i>	‘Don Juan Manuel’
intradiegético	ejemplar	<i>maestros</i>	‘Patronio’
metadiegético	metanarrativo	<i>burladores</i>	“Amigo”

La designación triple de *hombres*, *burladores* y *maestros* ya implica una identificación con los actores del cuento mismo. Así, pues, el conde Lucanor actúa en calidad de hombre indefenso y falto de orientación, por lo cual acude a Patronio, el maestro en el asunto con autoridad para aconsejarle. Finalmente el burlador corresponde al papel del supuesto amigo que se acerca al conde probablemente con fines poco honestos. De esta manera, la denominación ternaria de estos hombres que no se sabe si son burladores o maestros, explicita una estructura ternaria que ellos mismos incorporan, siendo tres personajes, pero también los configurantes del propio *enxiemplo*.

Con Derrida, podemos leer el discurso de los tres hombres sobre el tejido invisible como nivel metanarrativo, en el cual se cuestiona la coherencia del *enxiemplo*, en el cual se enmarca. Con el paño invisible, los tres hombres escenifican un plan de comunicación fallido: El texto, que consta de figuras, colores e historias no tiene coherencia como texto y, por tanto, queda imperceptible, invisible, una narración que no convence y se subvierte a sí misma. Los tres hombres constituyen así un discurso metanarrativo, que se contrapone al discurso ejemplar de Patronio tematizando la frontera entre visibilidad e invisibilidad y así un problema de interpretación inherente a la narración misma.

Así, pues, los tres hombres burladores no son simplemente personajes dentro de la historia que actúan de una determinada forma para el desarrollo de la acción. Su constelación numérica en relación con la poética del texto refleja más bien la relación triangular entre los principales constituyentes del propio cuento: el conde, Patronio y el supuesto amigo que quiere favorecer al conde; encerrados en el discurso de su propio imaginario, los tres hombres traspasan, transgreden el nivel de la historia hacia el nivel del discurso reduplicándose en los tres hombres constituyentes del cuento: el conde, Patronio y el amigo. La expresión literaria incorpora la práctica cultural del tejer como origen de

una nueva poesía, que tematiza un proceso de evocación y transgresión poética.

## Conclusiones

Hemos querido analizar el papel de los tres hombres burladores en el *enxiemplo* XXXII de *El conde Lucanor* como contrapunto al gran interés que desde siempre ha suscitado el personaje del rey desnudo en la crítica.

Partiendo de lecturas psicoanalíticas, deconstructivas y estructurales del cuento, la identidad alterada de los tres hombres le confiere al cuento una estructura circular, dentro de la cual se desarrolla un proceso de conversión fracasado, cuyos creadores son los propios tres hombres. En consecuencia, el rey desnudo funciona como imagen para las verdades preestablecidas de la comunidad exterior y diferente de aquella de los burladores, que desarrollan su poder a partir de su encierro en un territorio propio. Lo que es visible para estos, no lo es para el rey y sus criados, para la comunidad fuera del palacio de los tejedores. De esta manera, el rey funciona como instancia, en la que se comprueba la validez, la visibilidad de un discurso que los tejedores se proponen producir. El cuerpo del rey es, así, un cuerpo hermenéutico, cuya desnudez indica, en nuestra opinión, una comunicación fracasada entre los tejedores y la comunidad cortesana. El discurso de los tres hombres se constituye así, no en última instancia, como nivel metanarrativo, que cuestiona la coherencia del discurso ejemplar, en el que se enmarca.

Más allá de la intención moralizante, el cuento plantea la problemática de construir un discurso identitario convincente como lo podría ser un discurso de justificación política o religiosa; un intento que conlleva la invisibilidad y desaparición de los tejedores, es decir de aquellos, que se exponen discursivamente intentando afirmar en sociedad su propia identidad.

## Bibliografía

Andersen, Hans Christian: *Des Kaisers neue Kleider*, en: *Andersens Märchen*. København: Gefion. [1ª ed. 1928] [trad. L. Tronier Funder].

*Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Ed. Desclée de Brouwer, 1967.

- Boer, Harm den (1998): «Configuración de la persona en la poesía religiosa del XVII: Lope de Vega y Miguel de Barrios», en: Cabo Aseguinolaza, Fernando (et al.) (eds.): *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi, 247-266.
- Bote, Hermann (1510): *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig : wie er sein Leben vollbracht hat: sechsundneunzig seiner Geschichten* (Siegfried H. Sichtermann, ed., 1987). Frankfurt a.M.: Insel.  
[http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=229&kapitel=28&cHash=b7aed406c5eulen27#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=229&kapitel=28&cHash=b7aed406c5eulen27#gb_found) [fecha de consulta: 31 de marzo de 2008].
- Der Stricker: *Der Pfaffe Amis: ein Schwankroman aus dem 13. Jahrhundert in zwölf Episoden*. (Hermann Henne, ed., 1991). Göppingen: Kümmerle.
- Juan Manuel Castilla, Infante: *El conde Lucanor* (Guillermo Serés, ed., 1994). Barcelona: Crítica [con un estudio preliminar de Germán Orduna].
- Derrida, Jacques (1982-1989): *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*. Berlín: Brinkmann und Bose [trad. Hans-Joachim Metzger].
- DRAE = Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*. 22<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa Calpe.
- Dünne, Jörg (2005): «Schrift, Imagination und Geschlecht in der frühchristlichen Askese. Zur Vita Antonii und zu den Jungfrauenbriefen des Athanasius», en: Krüger-Fürhoff, Irmela Marei / Nusser, Tanja (eds.): *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*. Bielefeld: Aisthesis, 169-191.
- Frank, Thomas (et al.) (2002): *Des Kaisers neue Kleider: über das Imaginäre politischer Herrschaft: Texte, Bilder, Lektüren*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch.
- Freud, Sigmund (1961): «Der Verlegenheitsstraum der Nacktheit», en: *Gesammelte Werke*. Vol. II/III: *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 246-253.
- Girard, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette.
- (1999): «Literature and Christianity: A Personal View», en: *Philosophy and Literature*. 23, 1, 32-43.
- Gracián, Baltasar: *Arte de ingenio, tratado de la Agudeza* (Emilio Blanco, ed., 1998). Madrid: Cátedra.

- Lacarra, María Jesús (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española.
- Libro de Apolonio* (Dolores Corbella, ed., 1992). Madrid: Cátedra.
- Le Goff, Jacques (1999): *Un autre moyen âge*. [Francia]: Gallimard.
- RGG = *Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (1998-2007). 9 vols. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Orduna, Germán (1994): «Prólogo», en: Juan Manuel Castilla, Infante: *El conde Lucanor* (Guillermo Serés, ed.). Barcelona: Crítica, XXXIII-CX.
- Reicke, Bo (et al.) (1962-1979): *Biblisch-historisches Handwörterbuch: Landeskunde, Geschichte, Religion, Kultur, Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Roberts, Michael (1989): *The jeweled style: poetry poetics in late antiquity*. Ithaca (N.Y.); Londres: Cornell Univ. Press.
- Smerdou Altolaguirre, Margarita (1978): «El engaño a los ojos: un motivo literario», en: Sociedad Española de Literatura General y Comparada (1978): *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. I. Madrid: [s.n.], 41-46. [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476329022303862979079/p0000005.htm#I\\_19\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476329022303862979079/p0000005.htm#I_19_) [fecha de consulta: 15 de enero de 2008].
- Stromberg, Peter G. (1993): *Language and self-transformation: a study of the Christian conversion narrative*. Cambridge [etc.]: Cambridge Univ. Press.
- Uriarte Rebaudi, Lía N. (1976): «El ejemplo XI de *El conde Lucanor*», en: *Filología*, 17-18 (1976-1977), 407-413.