

Cámaras y perdices: Don Juan Manuel y el arte de la memoria

Mónica Poza
University of Nevada, Reno

La obra de don Juan Manuel, *El conde Lucanor*¹ (1335), no sólo representa un ejemplo vivo de la literatura medieval castellana surgida al calor de la escuela alfonsí. La *didaxis*, propia de la escolástica, propuesta a partir de *exempla* especulares, construye un discurso que, aunque laico, podría concordar notablemente con la retórica empleada en los sermones medievales. A partir del relato intitulado “De lo que aconteció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo” nos adentraremos en esa arquitectura retórica, o estructura discursiva, que conforma la obra de don Juan Manuel para destacar su relación con el arte de la memoria, así como para sugerir su posible conexión con la orden monástica de los dominicos, en lo referente a su composición.

Resulta de gran interés prestar atención a esta meticulosa articulación de los elementos en el discurso para entender aspectos que conciernen a la semántica del propio relato. Uno de esos elementos es lo mágico, cuya presencia en el texto no sólo es explícita², sino que además lo articula, algo no tan frecuente en los textos medievales literarios.

Partimos, entonces, de tres claves para abordar este trabajo: la primera, la retórica y, como parte de ella, las artes mnemónicas pues, “el primer hecho básico que el estudioso de la historia del arte clásica de la memoria ha de recordar es que este arte pertenecía a la retórica, como técnica por la que el orador podría perfeccionar su memoria, lo que le capacitaría para sacar de la memoria largos discursos con infalible precisión” (Yates 14). Atenderemos, en segundo lugar, a la relación de la retórica y la mnemotecnia con los discursos dominicos y, por último, al efecto que la arquitectura del relato provoca tanto en el lector, como en quien tiene la oportunidad de escucharlo.

La construcción de imágenes activas y percusivas, destinadas a la memorización de un discurso, proviene de la antigüedad. A tal efecto, Simónides (556-468 a. C), Metróodoro de Scepsis (c. 330-277 a. C) y el propio Cicerón (106-46 a. C) ya ahondaron en técnicas que facilitaban el arte de exhibir una elocuente oratoria, tal y como nos aclara Yates:

En el mundo antiguo, carente de imprenta, sin papel en el que tomar notas o en el que mecanografiar conferencias, el adiestramiento de la memoria era de extraordinaria importancia. Y a las memorias de la antigüedad se las educaba por medio de un arte que reflejaba el arte y la arquitectura del mundo antiguo,

y que posiblemente dependía de una intensa memorización visual que nosotros hemos perdido. (Yates 16-17)

En el *Ad herenium*³ (c. 86-82 a. C), ya encontramos indicaciones claras que definen este peculiar arte retórico, como la referencia a los *loci*: “*Constant igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*⁴” (cit. en Yates 19). Esos lugares serán aprehendidos por la memoria y en ellos colocaremos imágenes, que no serán sino marcas que deseamos recordar. De tal forma, el arte de la memoria acaba por ser “como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito. Del mismo modo, quienes han aprendido mnemónica pueden poner en lugares lo que han oído y sacarlo de la memoria” (cit. en Yates 19). Esto es así, de acuerdo con el *Ad herenium*, “pues los lugares son muy parecidos a tablillas de cera o de papel, las imágenes son como letras, la colocación y disposición de las imágenes como el guión, y la dicción es como la lectura” (cit. en Yates 19). En esta obra básica para el arte de la memoria, ya se nos indican algunos aspectos fundamentales en cuanto a los lugares, cómo deben ser, cómo deben disponerse. Tullius, el autor de este libro y al que durante largo tiempo se asoció erróneamente con Cicerón, también nos ofrece las reglas pertinentes, relativas a las imágenes. Así puede comprobarse en *Ad herenium*:

Debemos, pues, construir imágenes de tal suerte que puedan adherirse a la memoria por muy largo tiempo. Y obraremos de este modo si establecemos las similitudes más sorprendentes que sea posible; si logramos construir imágenes que no sean corrientes o vagas sino activas *imagines agentes*; si les atribuimos excepcional belleza o fealdad singular; si adornamos algunas de ellas, [...] o si las desfiguramos de alguna manera, [...] o asignando determinados efectos cómicos a nuestras imágenes, pues eso asegurará asimismo la presteza de nuestro recuerdo de ellas. Las cosas que recordamos con facilidad, cuando son reales, de la misma manera las recordamos sin dificultad cuando son ficticias. Mas es esencial esto: que se repasen una y otra vez mentalmente con rapidez todos los lugares originales a fin de vivificar las imágenes. (cit. en Yates 23)

Como veremos en nuestro análisis, Don Juan Manuel centra todo su relato en la imagen vívida de las perdices que aparece al comienzo y al final del relato. Dicha imagen sirve como agente mediante la que el lector, en el momento de su repetición al final del texto, activa todo un mecanismo de reminiscencia en el que todas las imágenes sucesivas que constituyeron el recorrido del relato quedan encadenadas. Gracias a este recordatorio, el lector es capaz de extraer el profundo sentido moral que adquiere la obra y para la que fue elaborada. Así, quisiéramos adelantar, también, que todo el texto se presenta al lector desde una sucesión gradual de imágenes, cada una más poderosa que la anterior en ejercer su cometido memorístico, lo que propicia la aparición del detonante que supone la imagen repetida de las perdices, al final del relato. Esto significa que la imagen en cuestión quedó impresa en nuestra memoria, pese a su sutileza ya que sólo es mencionada una sola vez, en el comienzo. Esto es posible por su cualidad sugerente, al ser un producto exquisito, así como por el hecho de que

forma parte de una acción que queda en suspenso: la cena.

Posteriormente, Cicerón en su *De oratore* dará su propia versión de las reglas de la mnemotecnia. Sin embargo, y en lo que respecta a la Edad Media, será el *Ad herenium* el texto que tendrá más acogida. También Aristóteles (384-322 a. C), será capital con su *Tópica*, *De insomniis*, así como con *De anima*, y *De memoria et reminiscencia*, acaso la más importante. En esta obra se muestra con claridad cómo actúa la imaginación, al construir estas imágenes agentes o activas, almacenadas más tarde en la memoria, y cuya función traspasaría las meramente memorísticas, para ampliar la capacidad cognitiva. Según Yates, la teoría aristotélica de la memoria y la reminiscencia está basada en la teoría del conocimiento que su autor expone en su *De anima*. La interpretación que Yates hace al respecto muestra cómo las impresiones sensoriales son percibidas por nuestros sentidos de tal forma que lo sonoro llega a nuestro interior a través de los oídos. Estas impresiones se almacenarían en un espacio, que no es otro que la memoria. Así, la imaginación es la facultad intelectual (o del alma) que modela esas imágenes y también el puente entre nuestra parte sensitiva y nuestro pensamiento, que no es sino la facultad más alta, aquella que extrae el conocimiento de lo que se almacenó en la memoria y que fue modelado como imágenes, asociadas a lo que se desea memorizar. Por este motivo se debe considerar la imaginación como una facultad importante ligada al aprendizaje, o como una aproximación a todo acto cognitivo y al servicio del pensamiento. Veremos a través del cuento de don Juan Manuel que la memoria resulta decisiva y que se basa en el recuerdo de imágenes y cómo podemos extraer una enseñanza clara a partir de su rememoración.

Dos vías se abrirán en el camino de esta parte de la Retórica a la que se la relacionará con la Prudencia: una, la vía que llegará al Renacimiento y que quedará marcada por Platón, Demócrito, Aristóteles, Tullius, Quintiliano⁵, San Agustín, así como los neoplatónicos con influencias de la cábala cristiana, con Pico Della Mirandola a la cabeza, y la corriente del Hermetismo. La otra vía será la que desemboque en el escolasticismo y que tomará como fuentes primordiales a Aristóteles, a través de Santo Tomás; a Cicerón y, sobre todo, a Tullius.

Santo Tomás incorporará de manera decisiva el orden asociativo de los *loci*, escogidos previamente para colocar señales o imágenes, por los que viajar hasta llegar en este recorrido intelectual al recuerdo. Así pues, hablamos en todo momento de un proceso mental por el que nuestro intelecto viaja por una tupida red de signos interconectados entre sí que, finalmente, produce una suerte de anagnórisis a partir de lo recordado. De ahí que Santo Tomás⁶ preste tanta atención al orden asociativo que debe seguir ese proceso. La escolástica, por tanto, unirá a la mnemotecnia la teoría aristotélica en lo referente a la imaginación, es decir, entendida como una facultad del intelecto destinada, precisamente, al aprendizaje. Asimismo, el pensamiento escolástico moralizará⁷ las imágenes que operarán en el alma y la psique de las personas.

Yates menciona a Bomcompagno (c. 1170-1240), profesor de retórica de la prestigiosa

escuela boloñesa, inserta en una corriente mística, para ilustrar esta moralización que sufrieron las artes mnemónicas con claras intenciones espirituales y que resolverá las imágenes agentes en semejanzas corporales⁸. Esto podría explicar el aluvión de imágenes religiosas que nos legó la Edad Media, su fuerza plástica y dramática, el desarrollo de todo un bestiario y de toda una representación icónica al servicio, fundamentalmente, de lo religioso.

Bomcompagno, de ese modo, incorporará “la memoria del Paraíso y del Infierno” (Yates 77-78), que tan fundamental resultará para el Medioevo.⁹ En este sentido, la propia Edad Media, como época, podría concebirse, tal y como menciona C. S. Lewis (17-18), al modo de una gigantesca *Summa theologica*: una enorme catedral conformada por definiciones, catálogos, imágenes, bestiarios, que no son sino sistemas cuya función es la de crear un modelo de universo a partir de la historia, la teología, la ciencia: el vasto universo medieval como una *opus magna* de sí mismo.

Es este el marco en el que debemos situar la obrita de *El conde Lucanor*, en ese enorme y complejo mundo en el que todo queda definido por la ausencia o presencia de lo religioso y en el que las imágenes, lejos de ser meras obras de arte expuestas para disfrute de los espectadores, contienen un simbolismo vivo que actúa poderosamente en las conciencias y vidas de la gente. Es decir, que las imágenes constituyen un poderoso y activo sistema mnemónico, en el contexto de la sociedad medieval.

¿Podemos hablar, entonces, de *arquitectura discursiva* en el caso del relato de don Illán el mágico? En mi opinión sí. ¿Y cómo podríamos detectar esa arquitectura? ¿Cuál sería su función? En definitiva, ¿podríamos vincularla al arte de la memoria? Es lo que procuraremos analizar en las siguientes líneas.

El relato que ocupa nuestro análisis contiene una estructura, bien conocida por los críticos, que se repite a lo largo de *El conde Lucanor*: el joven conde acude a Patronio para que lo aleccione sobre una cuestión particular; muy al modo de los tratados de la época en los que se pretendía *ilustrar* las artes que deben ponerse en práctica en la educación de un inexperto noble. El viejo Patronio expone un breve relato a modo de ejemplo, que reproduce con exactitud el caso que ocasiona diatribas al discípulo. Tras el relato, siempre se incluye un dístico que capta la idea principal que el texto pretende transmitir.

Partimos, en nuestro análisis, de la conclusión o enseñanza que extraemos tras toda la lectura del cuento de don Illán el mágico:

Al que mucho ayudares et non te lo conosçiere,
menos ayuda abrás, desque en grand onra subiere. (Don Juan Manuel 101)

Esta es la enseñanza que debe quedar impresa en nuestra memoria y que no obedece sino a la Prudencia: virtud a la que esta obra se debe. El autor destinará todos los esfuerzos para escribir un relato que conduzca a un único propósito: que aprendamos la presente lección, contenida en estos dos versos y que, asimismo, se adhiera a nuestra conciencia para que no la olvidemos. Estos dos objetivos son claramente deudores de la idea escolástica de la *didaxis* a partir de *exempla* que,

como espejos, reproducen una situación con la que el lector u oyente se identifica de inmediato. Más allá de que esta *didaxis* sirva como puro adoctrinamiento religioso, es innegable que resulta efectiva en su cometido didáctico también en lo moral y político, como bien puede observarse en esta obra: manual de aleccionamiento de un joven que además de cristiano es un noble castellano de su época. Asimismo, habría que señalar que tanto el personaje como la propia obra reúnen en sí aquellos ideales que tan queridos le son al ideario medieval, con lo que ambos se constituyen en modelo ejemplar a seguir para el lector u oyente. Adentrémonos pues en los mecanismos discursivos que Don Juan Manuel ha empleado para llevarnos hasta la enseñanza contenida en el dístico final, ya citado.

Mencionamos más arriba la reiteración estructural en el conjunto de la obra, pero ésta se verá de continuo en todo el relato sobre don Illán el mágico, en diferentes niveles. Y es precisamente este aspecto de la repetición una de las técnicas de memoria artificial más antiguas y célebres, ya encontradas en los postulados sofistas (Yates 45-46). Veremos que en este relato hay repeticiones de palabras, sintaxis e imágenes simbólicas. Estas repeticiones imprimen un *ritmo* al texto, una suerte de repetición cíclica que contribuirá a la creación de un espacio mítico y ficcional¹⁰, que es aquel en el que se da el encantamiento a que el deán de Santiago se ve sometido y por el cual será desenmascarado. Recordemos que don Illán adentra al personaje del deán en estancias que cada vez se encuentran más apartadas y a un nivel más profundo:

[...] fallólo que estava leyendo en una cámara muy apartada [...]

De que su pleito fue bien assossegado entre ellos, dixo don Illán al deán que aquella sçiencia non se podía aprender sinon en lugar mucho apartado et que luego essa noche le quería amostrar do avían de estar fasta que oviesse aprendido aquello que él quería saber [...]

Et desque esto ovo dicho, llamó al deán; et entraron entramos por una escalera de piedra muy bien labrada et fueron descendiendo por ella muy grand pieça, en guisa que paresçia que estavan tan vaxos que passaba el río de Tajo por çima dellos. Et desque fueron en cabo de la escalera, fallaron una possada muy buena, et una cámara mucho apuesta que ý avía, ó estavan los libros et el estudio en que avía[n] de leer. De que se assentaron, estavan parando mientes en quáles libros avían de començar. (Manuel 96-97)

Obsérvese la similitud sintáctica¹, pues en numerosas ocasiones se repite una construcción elaborada a partir de la conjunción “et”, que precede a “desque”, como introducción a la acción principal; ésta, casi siempre, en una forma de pretérito. Esta similitud sintáctica nos sugiere ya la idea de lo reiterativo, desde la propia construcción discursiva. Además, el campo semántico del léxico se relaciona mayormente con lo espacial, como la “grand pieça” o la “posada”, así como la “cámara”. Las acciones tienen que ver, en su mayor parte, con el movimiento de descenso a través de esos espacios. Pero también ahonda en este fenómeno de la repetición el hecho de que siempre se menciona un espacio que contiene las mismas características¹²: estamos en la descripción de un *locus* apartado, que no es sino una estancia o cámara que, además, se encuentra progresivamente más alejado de la superficie y del contacto con otros seres. Suponemos que las

cámaras, por encontrarse más y más en lo profundo contendrán poca luz, por lo que conducirá a la confusión, pues estos lugares así definidos no son adecuados para el albergue de imágenes, debido a su oscuridad, tal y como sugieren las leyes mnemónicas. En nuestra última cita se incorpora el elemento de la escalera de piedra y se alude a la acción de descenso. La última cámara parece desproporcionada de tamaño, característica que tampoco es propicia para este arte del intelecto ya que las imágenes podrían volverse vagas. En todas las citas referidas se desarrollaba una actividad intelectual, por lo general, leer o hablar. Todo esto nos indica ya varias cosas: por una parte, un recorrido físico o periplo que lleva a los personajes a un extraño aposento bajo el río Tajo, que es donde el espacio adquiere ya visos o connotaciones de haberse mitificado, de haber obtenido características de lo simbólico cuando no ficticio. En una lectura más avezada, podría interpretarse este descenso como un adentramiento en lo psicológico, cuya finalidad no será otra que ahondar en la verdadera naturaleza del deán, para concluir si es digno de adquirir los conocimientos nigrománticos o no. Y por otra parte, también podemos intuir la ofuscación o confusión en quien se presta a la aventura del viaje y que acabará por perderse: en este caso, el deán.

Existen más repeticiones a lo largo del relato. Se producen a partir de la llegada a ese *locus* bajo el río Tajo, una estancia o habitación, por lo demás, plena de libros. Asistimos entonces a un espacio que al lector se le revela sospechoso, pues se inicia ese cierto ritmo que recuerda a los cuentos folclóricos y a la tradición oral y que sugiere cierta sensación de irrealidad. El tiempo y el espacio, pese a ser verosímiles, no alcanzan a superar los resortes de lo ficticio a causa de la continua presencia de esas *señales* que nos advierten, de esas *imágenes* que, como las referidas más arriba en el caso de las cámaras, cada vez más profundas y alejadas, construyen un relato dentro del relato. El *numerus* se concreta más allá de lo rítmico, se materializa, pues el número dos aparece representado en la cantidad de hombres que le traen la carta del arzobispo al deán (en un momento en que el lector piensa erróneamente que éste ha concluido su visita y que, por tanto, abandona la casa de don Illán). La sospecha surge cuando son de nuevo dos los escuderos que asimismo le traen más cartas. Y aumenta al leer u oír que son dos los años que pasa en Tolosa. Curiosamente, cada una de estas apariciones determinadas por lo numérico siempre van acompañadas de un cambio en la vida del deán, más precisamente de un ascenso en la escala profesional y social que lo llega a situar en la esfera del poder. Paralelamente, se produce una inversión de valores, pues este *ascensus* coincide con un *descensus* en lo moral. El personaje obtiene todo tipo de logros de manera progresiva gracias a los conocimientos que le cedió don Illán. Y, sin embargo, en cada uno de sus éxitos elude u olvida ayudar a aquél que le proporcionó la sabiduría sobre la magia (i.e. el instrumento del que ahora se sirve para obtener ese poder). El deán se pierde entre el cúmulo de imágenes, se pierde en su Odisea, *se enajena*.

Es en este punto donde debemos aludir a la *imagen percusiva* o activa que azuzará la mente del personaje, pero también la del lector, de quien nos ocuparemos después. Esta imagen poderosa que actuará como oclusivo detonante para deshacer el encantamiento y devolver a la cordura al

deán, no será otra que la de las perdices. Recordemos su aparición al comienzo del relato:

Et en apartándose de la otra gente, llamó a una manceba de su casa et díxol que toviesses perdizes para que çenassen essa noche, mas que non las pusiessen a assar fasta que él gelo mandasse. (97)

Puede parecer trivial, pero estamos ante una imagen intensa, corpórea, tal y como ya mencionamos, pues es la denominación concreta de un ave, algo que no se da en el resto del relato que, por otra parte, no ahonda en descripciones excesivamente meticulosas. Además, la alusión es concretada en esta ave salvaje destinada comúnmente a la caza; arte cultivado profusamente por los nobles medievales; recuérdese, en este sentido, a la figura del noble con el halcón. Y ya adaptando nuestros ojos u oídos a un contexto medieval, habría que destacar el poder que este dibujo suscitara en la imaginación, pues la perdiz era considerada un manjar exquisito sólo accesible a un estamento elevado. Asimismo, se siembra en el lector cierta incertidumbre, pues las perdices no deben asarse *fasta que él gelo mandasse*, tras lo cual, se prosigue en el descenso que conducirá a los dos personajes a ese lugar subterráneo¹³ y lleno de libros, donde espacio y tiempo se tornan irreales. Las perdices volverán a aparecer, pero esta vez como un conjuro destinado a romper el sortilegio que había alimentado los delirios de grandeza del deán, hasta el extremo de hacerle creer que había llegado a alcanzar la posición de Papa:

Desde don Yllán vio cuánto mal le gualardonava el Papa lo que por él avía fecho, espedióse dél, et solamente nol quiso dar el Papa que comiese por el camino. Estonçe don Yllán dixo al Papa que pues al non tenía de comer, que se avría de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamó a la muger et díxol que assasse las perdizes. (100-01)

Como vemos, el *viaje* que ha efectuado el deán lo ha conducido a una suerte de encantamiento, quizás de *somnium scipionis*, que encuentra su regreso al origen, al punto de partida en el recuerdo, originado éste por el poder de la imagen de las perdices. El deán recobra su ser, pero en ese viaje psicológico o interior su moral y su manera de ser han sido puestos al descubierto, y en esta ficción queda clara su naturaleza de hombre indigno de aprender las artes mágicas y de ser acogido en el ágape, símbolo cristiano por excelencia del amor fraternal, por lo que es expulsado: Recordamos de inmediato el dístico con el que finaliza el cuento. Y al punto relacionamos a las perdices con la desconfianza en quien a mucho ayudamos y de quien poco recibimos. El objetivo de aprendizaje o *didaxis* y memorización se cierran en una unidad perfecta de forma y contenidos. El descubrimiento de una verdad superior, la *anagnórisis* que de aquí se deriva, sólo conduce a la observación de la Prudencia, virtud a la que la memoria artificial sirve de manera efectiva desde su retórica.

El lector, por su parte, ha hecho un recorrido similar. Desde el comienzo se ha adentrado en una estructura que, desde su simetría, su repetición y su progresivo descenso a lo ficticio para ascender nuevamente, le hace pasar por la voz narrativa que enmarca la historia del joven conde y Patronio, así como por la historia narrada sobre el deán y don Illán y, también, por la ficción de

la que saldrá de inmediato gracias a la imagen de las perdices. Es tan fuerte esta figura que todo el relato se circunscribe y articula en torno a ella de manera vertiginosa, gracias a ese ritmo de descenso y ascenso de lo ficticio. Éste, y no otro, nos parece que es el *encantamiento* de don Illán, o don Juan Manuel, un encantamiento retórico cuya magia es trazada a partir de la alquimia del lenguaje y de su poder en la psique.

Según Yates, el arte de la memoria podría haber tenido su máxima expresión literaria y lingüística medieval en los sermones de los nuevos oradores, que se especializarán en su arquitectura retórica destinada a glorificar la Escolástica, esto es, la orden de los Dominicos, futuros Inquisidores:

Los frailes revivieron la oratoria en la forma de la predicación, y la predicación era en verdad el objeto principal para el que se fundó la Orden Dominica, la Orden de Predicadores. Aunque sólo hubiese sido para recordar sermones, transformación medieval de la oratoria, la transformación medieval de la memoria artificial se habría seguramente empleado de un modo preeminente. (Yates 108)

El objeto de su empleo no sería otro que el adoctrinamiento y la *didaxis*, tan caras a la escolástica. El procedimiento para inculcar la Fe se amparaba en la severidad con que se enfatizaban en el discurso los vicios y las virtudes, a los que se asociaba con premios o castigos. Este tipo de asuntos eran, principalmente, los que el predicador-orador tenía que memorizar correctamente. La autora de *El arte de la memoria*, asimismo, menciona a varios dominicos ilustres en la retórica de la mnemotecnia como Giovanni di San Gimignano y Bartolomeo da San Concordia. Y no resulta del todo extraña esta unión entre arte (recordemos como producto artístico y literario a *El conde Lucanor*, con una finalidad moralista, fiel al “enseñar deleitando”), arte mnemónico y religiosidad¹⁴:

Pues cuando se le enseñaba a la gente a ejercitarse¹⁵ en la formación de imágenes para el recuerdo, es difícil suponer que a veces tales imágenes internas no hayan encontrado su vía para hacerse externa expresión. O a la inversa, cuando las “cosas” que tenían que recordar por medio de imágenes eran de la misma clase que las “cosas” que el arte didáctica cristiana enseñaba mediante imágenes, es difícil suponer que los lugares y las imágenes de ese arte no se hubiesen reflejado en la memoria, y de este modo pasar a ser “memoria artificial. (Yates 103)

María Rosa Lida de Malkiel sugiere de manera convincente una relación estrecha entre don Juan Manuel y los dominicos¹⁶. Por esta causa, no dejaría de ser interesante la revisión de *El conde Lucanor* como obra que podría entroncar directamente con las artes mnemotécnicas y que esta orden habría utilizado también en la construcción de sus discursos¹⁷. Asimismo y por el mismo motivo, sería interesante atender a la relación entre Don Juan Manuel y Ramón Lull¹⁸. La relectura retórica de este *exemplum* y de la obra, en su totalidad, podría cobrar así cierto cariz esotérico a partir de este arte de la memoria. Nuestro propósito aquí no ha sido sino establecer una primera y leve vinculación entre la obra de don Juan Manuel y los sermones de la Orden de los Dominicos, a través del arte de la memoria, que pueda dar pie a estudios o debates más

profundos en relación con el caso, a falta de una fuente que dilucide los aspectos más oscuros e interesantes de este relato; clave en el conjunto de este gran librito y que de tanta trascendencia sería para la literatura de los siglos venideros.

Notas

¹ Empleamos para nuestro análisis la edición de José Manuel Blecua, reseñada en la bibliografía.

² Sí existe un numeroso corpus, pero hay una mayor referencia a lo fantástico y lo supersticioso, frente a lo mágico, entendido en la forma en que aquí lo hemos expuesto. Por otra parte, es escaso el número de magos literarios en la Castilla medieval. Véase Garrosa, 587. Como caso documentado, se puede leer el relativo al Marqués de Villena, aunque este hecho sería de carácter más histórico que literario. Si bien se pudieron haber escrito obras literarias acerca del asunto, el caudal de obras legado ha sido más bien pobre y no muestra a un auténtico mago. No obstante, sí pueden encontrarse muchas referencias al mismo que generaron cierta leyenda. El caso de *La Celestina*, como casi siempre, es capítulo aparte que obligaría a la realización de un estudio propio, más elaborado y extenso.

³ Las citas que extraemos del *Ad herenium* han sido tomadas de Yates, quien ofrece fragmentos que contiene esta obra en su sección dedicada a la memoria. Yates, en la página 23 de su obra *El arte de la memoria*, nos refiere al *Ad herenium* III, xii.

⁴ Así pues, la memoria artificial consta de lugares e imágenes.

⁵ Probablemente, la definición más clara del procedimiento la da Quintiliano (c. 35-95 d. C), en su *Institutio oratoria*, aunque su influencia no será determinante para la Edad Media y sí, en un principio, para el Renacimiento.

⁶ Resulta interesante y definitiva la revisión que Yates hace de la teoría tomista, pues repasa con claridad lo que este autor tomó a su vez de Tullius, así como de Aristóteles, en una suerte de análisis comparativo. Nosotros aquí no nos adentramos en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino, capítulo que merecería un estudio más complejo y extenso; acorde con la magnitud de su obra. Por este motivo prefiguraremos sólo las líneas más básicas de la mnemotecnia, pues nuestro objetivo es más bien modesto. Sin embargo, es necesario aludir al estudio que Santo Tomás hace del arte de la memoria con respecto a la Prudencia, pues trata de verificar si la primera es parte de la segunda o no. La conclusión, según Yates, es que Santo Tomás se apoya en la memoria artificial, es decir, en el arte de la mnemotecnia, precisamente para demostrar que, en efecto, la memoria sí forma parte de la Prudencia. Véase a tal efecto Yates 94-95, ya que, como mencionamos en el presente artículo, la obra de *El conde Lucanor* no obedece sino a esta virtud. Tal es la razón de los *exempla* morales, así como el propósito didáctico del que venimos hablando.

⁷ Yates también analiza la aportación que hace Alberto Magno con su obra en lo referente a la moralización de las imágenes: *De Bono*. Yates 81-90. Alberto Magno, *De bono*, en *Opera omnia*, ed. H. Kühle, C. Feches, B. Geeyr, W. Kübel, Monasterio Westfalorum in aedibus Aschendorff, XXVIII (1951), pp. 82 y ss. Referencia que nos da la autora de *El arte de la memoria*.

⁸ Véase Yates 96 en que se cita a Santo Tomás en su *Quaestio XLIX, De singulis Prudentiae partibus; articulus I, utrum memoria sit pars Prudentiae*. En su primera regla, tal y como Yates bien observa, se vinculan explícitamente los términos “imágenes” y “semejanzas corporales”.

⁹ Recuérdese aquí la *Divina Comedia* de Dante, recorrido espiritual que, de la mano de Beatriz, conduce al poeta por el Infierno y el Purgatorio hasta el Paraíso. Sin duda, es un ejemplo magistral de un viaje efectuado mediante un descenso al averno para ascender a la gloria, a la contemplación del sumo Bien.

¹⁰ Véase Octavio Paz en *El arco y la lira*, donde se reflexiona cabalmente acerca del ritmo y su conexión con lo mítico y sagrado.

¹¹ Ayerbe-Chaux, es su libro *El conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*, hace un estudio de las estructuras

simétricas, así como de los paralelismos, si bien no se centra en el relato objeto de nuestro estudio. En lo que se refiere al relato sobre don Illán, Ayerbe Chaux 98-104 se centra más en el aspecto mágico (aunque entendido en una manera diferente a como nosotros lo tratamos aquí, alejado de las artes de la memoria) y en la indagación de una fuente inmediata. Sin embargo, sí menciona ciertas reiteraciones y, ya de manera explícita, destaca la importancia de la imagen de las perdices: “Al conocer la sencilla forma en que el mago primitivo deshace el encantamiento resalta la inventiva del autor de *El Patronio* quien constituye las perdices como principio y término de la alucinación.” (101)

¹² Para leer una síntesis de las características que reúnen o deben reunir los *loci*, véase Yates 19-21.

¹³ La relación con lo mágico ya queda sugerida en la referencia al mundo de lo sublunar dentro del esquema cosmológico ptolemaico en conexión con lo demonológico, que podría avivar más aún, si cabe, la imaginación del lector o del oyente en plena Edad Media.

¹⁴ Recuérdese la frágil frontera que, en ocasiones, se puede establecer entre lo religioso, moral y político, más aún en la Edad Media.

¹⁵ Deben mencionarse aquí los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola en el siglo XVI, que en un futuro no lejano abrirían la senda para todo un enorme caudal de obras que recorrerían a lo ancho y largo toda Europa en forma de manuales, orientados a la buena oración o a la buena conducta y que seguirían su mismo patrón. Este tipo de obras promoverán la utilización de la capacidad imaginativa para conmover con viveza el espíritu del creyente y despertar así su devoción. Imaginar el cielo o el infierno con sus tormentos, hasta en sus más mínimos detalles, constituía todo un ejercicio intelectual en el que las imágenes creadas, poderosísimas, llegaban a afectar al sujeto de manera increíble, no sólo a nivel psíquico o espiritual, sino también de forma física.

¹⁶ María Rosa Lida de Malkiel dedica todo un capítulo al estudio de la relación entre Don Juan Manuel y la Orden de los Dominicos, y cómo este hecho pudo influir en la literatura del escritor medieval (92-133). Extraemos una cita que resulta clarificadora, a tal efecto: “La adhesión a los dominicos es, en efecto, una de las notas destacadas de la vida de don Juan Manuel. Sabido es que fundó el convento dominico de Peñafiel, al que confió su sepultura y el precioso manuscrito de sus obras completas” (94).

¹⁷ Cfr. nuestra opinión, con la ofrecida por Blecua en su edición de *El conde Lucanor*, en la que traza una distancia, importante y decisiva para la originalidad de la obra de don Juan Manuel, entre esta obra y otras como la *Summa praedicatorum*, de la que también da buena cuenta María Rosa Lida de Malkiel.

¹⁸ Rosa María Lida de Malkiel cita esta relación en su libro, en una nota a pie de página, si bien, más adelante establece una conexión directa entre algunos textos de ambos autores: “No será superfluo recordar que uno de los escasos autores cuya influencia sobre don Juan Manuel se extiende a más de unas frases sueltas es Raimundo Lulio quien, si bien acabó por hacerse franciscano, dirigió largo tiempo su simpatía a los dominicos y, a pesar de la hostilidad que le demostraron, les recordó en su testamento y en sus obras” (94). A tal efecto, conviene decir que Yates dedica un capítulo al lulismo (205-32). La interacción de lulismo, hermetismo y cábala, ésta última cristianizada por Pico Della Mirandola, será decisiva para el pensamiento del Renacimiento. Yates dedicará bastante atención al lulismo en varias de sus obras, como en, *The art of Ramon Lull: an approach to it through Lull's theory of the elements*. London: Warburg and Courtauld Institutes, 1954.

Obras citadas

Ayerbe-Chaux, Reinaldo. *El conde Lucanor. materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1975.

Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.

England, John. “¿Et non el día del lodo? The Structure of the Short Story in *El conde Lucanor*.” *Juan Manuel Studies*. Ed. Ian Macpherson. Londres: Tamesis, 1977. 69-86.

- Garrosa Resina, Antonio. *Magia y superstición en la literatura medieval castellana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1987.
- Lewis, Clive. S. *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona: Península, 1997.
- Lida de Malkiel, Rosa María. *Estudios de literatura española comparada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

