

# ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE  
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ  
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA  
2012



---

Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)  
ISBN: 978-84-15463-31-3

Literatura medieval-Historia y crítica.  
Martínez Pérez, Antonia  
Baquero Escudero, Ana Luisa  
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

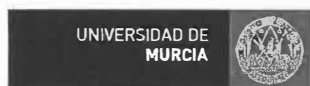
82.09"05/14"

---

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

*Impreso en España - Printed in Spain*

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia  
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

## ESTRATEGIAS DISCURSIVAS DEL RELATO MEDIEVAL: LAS VOCES DEL CUENTO.

JUAN PAREDES  
Universidad de Granada

### RESUMEN:

La esencia del cuento radica en el acto de contar, de ahí la presencia obsesiva del narrador, con su perspectiva y su múltiple articulación de voces, pero la voz del silencio, con su distinta funcionalidad y simbología, resuena en toda la cuentística medieval, como contrapunto tipológico de la palabra. Su voz es la misma que la del secreto. Es la voz silenciosa que salva la vida del infante del *Sendebär*, o la de Sahrazad en *Las mil y una noches*. La que salvaguarda la imagen de la amada en el secreto amoroso. La voz secreta del saber mágico y la ostentación del poder o la desveladora de la inconstancia femenina. La voz artificial capaz de crear el secreto ficticio o su simulación. Y a veces, la voz del secreto a voces, una formulación concreta de la paradoja que lo sustenta, porque sólo con la voz, y los mecanismos discursivos que lo articulan, cobra realidad y desvela su propia poética.

**Palabras Claves:** Voces del cuento. Poética del silencio. Ficciones del secreto. cuento medieval.

### ABSTRACT:

The essence of the short story lies in the very act of telling; hence the obsessive presence of the narrator, with his viewpoint and his various voice organization, but the voice of silence, with its varied functionality and symbology, is loudly heard in the whole medieval storytelling, as a typological counterpoint to word. Its voice is the same as that of the secrets. It is the silent voice that saves infant *Sendebär's* life or Sahradad's in *One Thousand and One Nights*. It is that which saves the image of the beloved in the love secret. It's the secret voice of the magical knowledge and the ostentation of power or the one revealing human fickleness. It's the artificial voice capable of creating the deceiving secret or its simulation. And at times, it's the voice of loud secrets, a particular formulation of the underlying paradox, because only with voice and its discursive mechanisms the story becomes real and reveals its own poetics.

**Key words:** Short story voices. Poetry of silence. The fiction of secrets. Medieval tale.

Desde que en 1996 se celebró en Granada el primer congreso sobre «Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales» he venido intentando sugerir algunos temas que pudieran abrir caminos nuevos de investigación en este ámbito. Así, desde la primera consideración sobre la tipología del relato genealógico, el análisis de la teoría y la praxis literaria de la narrativa breve a partir de la consideración de la teoría preceptiva y la cultura popular, el estudio del paso de la «formas simple» a la *novella* o la aproximación a los mecanismos narrativos de influencia oriental, he procurado proponer nuevos posibles temas de acercamiento a la tipología del relato breve medieval al tratar, como hice en el congreso de Veruela, sobre la plástica del cuento (los elementos visuales en la narrativa medieval), sobre las voces del cuento, a propósito de los puntos de vista y la polifonía de voces en el *Decameron*, tema del congreso de Santiago de Compostela, o sobre la simbología del silencio, motivo que sirvió de apertura al congreso de París<sup>177</sup>. En esta misma dinámica, me parece oportuno en estos momentos

<sup>177</sup> Vid. mis trabajos «El relato genealógico», Juan Paredes y Paloma Gracia, ed., *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada Universidad, 1998, pp. 123-141; «E utile consilio potenzo pigliare: de lo provechoso y deleitable en el cuento medieval», *Crisol*, Nouvelle série 4, 2000, pp. 11-31; «De la

profundizar en el tema de las voces del cuento y en particular la poética del silencio en el cuento medieval, a través de las estrategias discursivas de ocultación y explicitación del secreto y la dinámica narrativa que implican.

Porque a pesar de que la propia esencia del cuento radica en el acto de contar y de ahí la presencia obsesiva del narrador, con su perspectiva y su múltiple articulación de voces, la voz del silencio, con su distinta funcionalidad y simbología, resuena en toda la cuentística medieval, como contrapunto tipológico de la palabra.

Contar, sea como medio de aprendizaje ejemplar, como ocurre en el *Conde Lucanor*; de entretenimiento, para amenizar un viaje, como en los *Canterbury Tales*, o para escapar de la peste, como en el *Decameron*; de retardamiento, como en el caso de los *Cuentos del papagayo* o los relatos de *Ardij Bardij*, donde las estatuas de madera impiden con sus cuentos la llegada del rey al trono; o en su caso más extremo como forma de salvación, como en el *Sendebár* o *Las mil y una noches*, donde narrar es un medio para salvar la vida, es siempre el motivo central.

Si la palabra en estos casos es equivalente a la vida, también se impone el valor del silencio, como variante discursiva, en este mismo sentido.

Por eso, cuando Sahrazad conmina a su padre a que la case con el rey Sahriyar, a pesar del inminente peligro de muerte que ello conlleva, está al mismo tiempo urdiendo un plan secreto, apenas compartido con su hermana Dunyazad, que es una estrategia narrativa que entraña su propia salvación. Contar para burlar a la muerte se va a convertir en uno de los mecanismos discursivos más excelsos de identificación de la literatura con la vida. Si la palabra es el vehículo de salvación, el secreto, y el inevitable silencio que lo guarda, es el coadyuvante necesario para el cumplimiento de su misión. Por eso Sahrazad se va a ver obligada a dejar cada noche su cuento inacabado para escapar de una muerte segura, sólo postergada por el continuo, y siempre intermitente noche a noche, relatar. Y por eso será absolutamente necesario guardar celosamente el secreto de su argucia narrativa, que nunca se va a desvelar. Ni siquiera la noche mil y una, cuando acabado su relato salvador, pide al rey que por sus tres hijos le conceda la vida, pues ya el monarca había concebido con anterioridad, en el transcurso de ese continuo relatar a través del cual ha podido llegar al conocimiento de su esposa, el perdón.

Pero el tema del secreto-silencio vinculado a la muerte, que constituye la trama narrativa de la obra, está presente, de manera explícita además, desde el inicio, y siempre también dentro del mismo mecanismo del narrar. El visir intenta persuadir a su hija de que abandone su intención de casarse con el rey precisamente contando el cuento de *El asno, el buey y el labrador*, único, junto con la *Historia de Alí Babá y de los cuarenta ladrones*, que no es contado por Sahrazad, aunque sí que pertenece a la estructura narrativa. El comerciante que ha oído la conversación del asno y el buey no puede revelar a su mujer el motivo de su risa porque si revela el secreto morirá. Dispuesto, ante la insistencia de su mujer, a romper el silencio y morir, es nuevamente la escucha de otra conversación entre el perro y el gallo la que le hace cambiar de parecer y propinar una paliza a la mujer que, sólo con el arrepentimiento, consigue escapar de la situación. Oído el relato del secreto salvaguardado, Sahrazad se reafirma en su decisión y comienza la estrategia discursiva secreta de su propia salvación.

El secreto se instaura también en el corazón mismo de la estructura narrativa del *Sendebár*. El infante tiene que asistir mudo a lo largo de siete días a la narración de los cuentos que van a decidir su

---

plástica del cuento: elementos visuales en la narrativa medieval», Juan Manuel Cacho y María Jesús Lacarra, ed., *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Zaragoza-Universidad de Granada, 203, p. 327-336; «La cuentística oriental en Occidente: los mecanismos narrativos», María Jesús Lacarra y Juan Paredes, ed., *El cuento oriental en Occidente*, Granada, Comares, Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 206, p.165-179; «Las voces del cuento: puntos de vista y polifonía en el *Decameron*», Elvira Hidalgo, ed., *Formas narrativas breves en la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidade, 2005, pp.237-252; «De las formas simples a la novella. Boccaccio o la teoría del relato breve», *Medioevo Romanzo*, 30.2, 2006, pp.310-322; «De promesas, encantamientos y cueita de muerte en la cuentística medieval. La simbología del silencio», Bernard Darbord, ed., *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 27-41

destino. Sólo su maestro, Çendubete, y él mismo conocen el secreto del vaticinio de los astros, aunque una indiscreción va a permitir también a la mujer, autora de la falsa acusación, el conocimiento del plazo fijado de silencio: «¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dices!»<sup>178</sup>, dice el infante, descubriendo así la estrategia.

En la versión de *Las mil y una noches* el rey también conoce el secreto. Pero siempre la trasgresión conduce a la muerte. Y siempre es la estrategia discursiva del relato el que conduce a la salvación. En el caso del *Sendebar*, todos van a contar para salvar la vida. Los privados, para salvar la del infante y la suya propia, temerosos de la ira del rey:

Después que vieron qu'el rey mandava matar su fijo, a menos de su consejo, entendieron que lo fazía con saña porque creyera su muger. Dixieron los unos a los otros:- Si a su fijo mata, mucho le pesará e después non se tornará sinon a todos nos, pues que tenemos alguna razón atal porque este Infante non muera<sup>179</sup>.

La mujer acusadora porque comprende que está en peligro de muerte y necesita inclinar la balanza a su favor. Y, en la versión castellana, el infante tiene que contar para demostrar su inocencia y rehabilitar a su maestro Çendubete.

La alteridad obligada del secreto, en el caso de *Las mil y una noches* apenas vislumbrada por la presencia de Dunyazad, cooperadora necesaria del artilugio narrativo y confidente del secreto<sup>180</sup>, aparece manifiesta en el *Sendebar* a través de la interacción de los personajes centrales de la trama narrativa: Çendubete y el infante, con la intromisión espontánea y transitoria de la mujer. Y está ya explícita en la estructura de *El conde Lucanor*, cuyo marco narrativo pone en escena a los dos personajes, el conde y su ayo Patronio, que «fablando en su poridat» van a compartir el secreto de sus confidencias y la enseñanza moral de los relatos ejemplares.

El «dentro» cordial y el «fuera» social de que habla Américo Castro encuentran aquí su expresión más diáfana, cuando la poridad subraya la idea implícita que, junto al secreto, conllevaba de la dignidad necesaria por parte del confidente de lo que en definitiva no era más que una prueba de amistad<sup>181</sup>. La alteridad del secreto adquiere, desde esta perspectiva, un cierto grado de moralidad y nos acerca a los mecanismos interactivos de ocultamiento y explicitación a través de una dinámica narrativa en la que siempre está presente el lector. Ocultar conduce de manera inexorable a mostrar, y en la ficciones del secreto habrá siempre, como señala Louis Marin, un «moment d'ostentation»:

Paradoxe: le secret ne se constitue tel que de sa disparition; il ne s'écrit qu'au futur antérieur ou, mieux, à l'imparfait. Soyons grammairiens, je dis bien imparfait ou futur antérieur et non passé simple : le secret n'est pas un événement passé du passé ; il n'y a pas une réelle histoire ou un vrai récit du secret. Le secret est l'effet présent dans le présent d'un état passé, mais son effet négatif<sup>182</sup>.

El principio de alteridad está presente en el primer ejemplo de la *Disciplina clericales: De dimidio amico*, en el que la prueba de amistad va a ser determinada a través del secreto. Siguiendo las indicaciones del padre, el hijo dice a cada uno de sus supuestos amigos, : «Hominen, care mi, forte interfeci; rogo te ut eum *secreto* sepelias; nemo enim te suspectum habebit, sicque me saluare poteris.» Obteniendo siempre la negativa por respuesta. El medio amigo del padre, en cambio, responde: «Intra domum! Non est hoc *secretum* quod uicinis debeat propalari»<sup>183</sup>. Y es entonces cuando el hijo descubre

<sup>178</sup> *Sendebar*, M<sup>a</sup> Jesús Lacarra, ed., Madrid, Cátedra, 1989, p. 75.

<sup>179</sup> Ed. cit., p. 76.

<sup>180</sup> «Cuando me hayan conducido ante el rey –dice Sahrazad a su hermana-, te mandaré llamar; tú vienes a mi lado y cuando haya terminado nuestra unión, dices: «Hermana: cuéntanos una historia bonita para distraernos del insomnio». Yo te contaré un relato en el cual, si Dios quiere, estará la salvación». *Las mil y una noches*, trad. Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 2002, p. 15.

<sup>181</sup> Vid. A. Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1962, pp. 216-217.

<sup>182</sup> L. Marin, «Logiques du secret», *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, p. 247.

<sup>183</sup> Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, M<sup>a</sup> J. Lacarra (introd.), E. Ducau (trad.), Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 111. El subrayado es mío.

el ardid urdido por su padre para descubrir la verdadera amistad. En *De integro amico*, que sirve a modo de continuación, es la revelación del móvil secreto de la conducta de los personajes, cada uno de los cuales se confiesa autor del crimen, el que descubre la fuerza de la amistad de los dos amigos y provoca el perdón real. El *Libro de los ejemplos por A.B.C.* sigue el texto al pie de la letra: «Amigo muy amado, traigo aquí un hombre que maté: ruégote que lo entierres *secretamente* en tu casa, que ninguno averá sospecha de ti. E assí me podrás salvar», dice el hijo a uno de sus supuestos amigos. Idéntica es también la respuesta del amigo del padre: «Entra acá en mi casa, porque los vecinos non entiendan este secreto»<sup>184</sup>. Y *El conde Lucanor*, que recoge ambos ejemplos en uno solo, mantiene la misma línea, dentro de una más compleja trama argumental. El padre manda decir a los falsos amigos «quel encubriessen aquel omne et, si mester le fuesse, que se parassen con él a lo defender». A lo que ellos responden con su negativa y la advertencia además de que «guardasse que non sopissen ningunos que avía ydo a sus casas». El medio amigo, sin embargo responde «que por el amor que avía con su padre, que gelo encubriría». Aquí se añade otra prueba más, cuando el padre manda al hijo golpear al medio amigo y éste, a pesar de todo, mantiene su firmeza de no desvelar el secreto: «mas dígo que por éste nin por otro mayor tuerto, non descubriré las coles del huerto», dice aludiendo al cadáver que cree allí enterrado<sup>185</sup>.

Esa doble polaridad entre el control del saber y su ostentación tiene siempre su máximo exponente en la vinculación secreto-silencio / muerte, con las estrategias discursivas que ello comporta. El punto de partida del ejemplo XXXII de *El conde Lucanor: De lo que contesçió a un rey con los burladores que fizieron el paño*, parte de esta ecuación. El conde refiere a Patronio cómo un hombre vino a confiarle un secreto cuya traición podría entrañar gran peligro de muerte: Et tanto me encaesçe que guarde esta poridat, fasta que dize que si omne del mundo lo digo, que toda mi fazienda et aun la mi vida es en gran periglo»<sup>186</sup>.

El ejemplo de Patronio se inserta en esta misma estrategia discursiva a través de la oposición de los lexemas *ver*, que aparece treinta y dos veces en sus diversas modulaciones morfológicas, y callar (*non dezir*). Nadie se atreve a decir que no puede ver el paño de los burladores. «Et por esto fincó aquella *poridat* guardada, que non se atrevié ninguno a lo descubrir». Cuando el negro, a quien poco le importaba su ascendencia, se atreve a romper el silencio todos rompen su mutismo y el engaño queda al descubierto. La legitimidad del secreto viene aquí inducida por un factor social. Es el carácter real del personaje el que permite el secreto a voces. Y es precisamente también la condición social del palafrenero del rey la que permite la transgresión del silencio y la ruptura de la poridad.

El secreto puede conducir también, si no directamente a la vida, a una de sus formas de mantenimiento: la curación. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el cuento veintidos del *Libro de los gatos*, donde el secreto del conciliábulo de las bestias lleva a Buena Verdad a la curación de su propia ceguera y la del rey, así como la mudez de su hija. Claro que es el descubrimiento de ese mismo secreto el que lleva a Mala Verdad a la muerte<sup>187</sup>.

Uno de los máximos exponentes de esta oposición secreto-silencio / muerte se encuentra en las diversas manifestaciones del secreto amoroso. Es lo que ocurre con las realizaciones de una leyenda tan conocida como la del corazón comido. La literatura cortés ofrecía el caldo de cultivo adecuado para la fijación de esta historia que, tras un proceso de asimilación de relatos de procedencia clásica, oriental y céltica, fue atribuida al trovador Guillem de Cabestany, al *trouvère* Châtelain de Coucy y al *minnesinger*

<sup>184</sup> Clemente Sánchez, *Libro de los ejemplos por A.B.C.*, Andrea Baldissera, ed., Pisa, Ediziono ETS, 2005, p.65. El subrayado es mío.

<sup>185</sup> *El conde Lucanor*, J. M. Blecua, ed., Madrid, Castalia, 1971, pp. 237-238. En los *Castigos e documentos*, cuyo manuscrito B toma Don Juan Manuel como punto de partida, dice «Aunque me des otra a tuerto e sin derecho nunca se descubriran las berças del huerto»

<sup>186</sup> Ed. cit., p. 178.

<sup>187</sup> *Libro de los gatos*, ed. B. Darbord, *Anexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 3, 1984, pp. 97-101.

Reinmar de Brenenberg, y al lado de ellos a personajes literarios como Guirún, Ignaures, Baligante o Guglielmo Guadastagno, el desgraciado protagonista de la *novella* de Boccaccio<sup>188</sup>.

El tema, con las variables necesarias a la adecuación al género, es siempre el mismo: el marido mata al amante y le extrae el corazón que, condimentado, da a comer a su mujer quien, descubierta la procedencia del exquisito manjar, muere<sup>189</sup>. La reformulación del tema es simplemente una adaptación a las exigencias estructurales del género y a un nuevo sistema de valores que implica una actualización y refuncionalización de su significado.

Las cuatro versiones conservadas de la vida del trovador Guillem de Cabestany<sup>190</sup> y la recreación de Boccaccio (*Dec.* IV, 9), en la línea de las más elaboradas versiones de la vida, todas ellas dentro siempre de los parámetros de la *fin'amors*, apenas tienen nada que ver con la realización contenida en *Il Novellino* (cuento 62), donde la leyenda, cuyo tema central se desarrolla en apenas media docena de líneas, aparece insertada en otra *novella* de Boccaccio (*Dec.* III, 1), en la que, más acorde con el *Lai d'Ignaure*<sup>191</sup>, donde doce maridos celosos dan de comer a sus amadas el corazón del amante junto con la parte más directamente relacionada con el pecado, el secreto es utilizado como argucia para conseguir los fines amorosos.

Boccaccio volvió a tratar el tema en otra de sus *novella* (*Dec.* IV, 1), donde nuevamente el motivo del secreto amoroso vinculado a la muerte se desarrolla dentro de los mismos parámetros y con la misma formulación. Viendo Ghismonda que su padre, por el cariño que le profesaba, se tomaba pocos cuidados en casarla, «si pensò di volere avere, se esser potesse, *ocultamente* un valeroso amante» (6). «E di lui *tacitamente*, spesso vedendolo, fieramente s'accese» (6). Los mismos elementos de ocultación y silencio se manifiestan a la hora de expresar el carácter secreto de su amor y la alteridad, centrada de manera exclusiva en los amantes:

In cotal guisa adunque amando l'un l'altro *segretamente*, niuna altra cosa tanto disiderando la giovane quanto di ritrovarsi con lui, né vogliendosi di questo amore in alcuna persona *fidare*, a dovergli significare il modo seco pensò una nuova malizia (7).

Y lo mismo sucede con la formulación explícita del descubrimiento del secreto amoroso:

Ghismonda, udendo il padre e conoscendo non solamente *il suo segreto amore esser discoperto* ma ancora preso Guiscardo, dolore inestimabile sentí e mostrarlo con romore e con lagrime, come il piú le femine fanno, fu assai volte vicina (30)<sup>192</sup>.

Descubierto el secreto, sólo queda la muerte. Y el relato termina como los anteriores: Tancredo envía a su hija el corazón del amado en una copa de oro, sobre la que ella vierte un veneno, que bebe y muere.

El secreto amoroso es consustancial a la teoría de la *fin'amors*, y las diversas realizaciones que lo toman como punto de partida no hacen, como hemos visto, sino subrayar la necesaria adecuación del

<sup>188</sup> Vid. G. Paris, «Jakemon Sakesep», *Histoire Litteraire de la France*, XXVIII (1881), pp. 352-390; M. Delbouille, *Le roman du Chatelain de Couci et de la Dame de Fayel*, par Jakenes, ed. établie à l'aide des notes de John E. Matzke par M. Delbouille, Paris, 1936; L. Rossi, «Il cuore mistico pasto d'amore: dal *Lai Guirun* al *Decameron*», *Studi provenzali e francesi. Romanica Vulgaria* VI (1983), pp. 28-128; M. di Maio, *Il cuore mangiato*, Guerini e Associati, Milano, 1996.

<sup>189</sup> Motivo Q 478, 1: ÚAdultera es obligada sin saberlo a comer el corazón de su amante Û (S. Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1966).

<sup>190</sup> Vid. E. Beschnidt, *Die Biographie des Trobadors Guillem de Capestaing und ihr historischer Werth*, Marburg, 1879; J. E. Matzke, «The Legend of the Eaten Heart», *Modern Languages Notes*, XXVI (1911), pp. 1-8; A. Langfors, *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, CFMA, Champion, Paris, 1924; B. Panvini, *Le biografie provenzali. Valore e attendibilità*, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Olschki, Florencia, 1952; G. Favati, *Le biografie trovadoriche. Testi provenzali dei sec. XIII e XIV*, Biblioteca degli Studi mediolatini e volgari, III, Bologna, 1961.

<sup>191</sup> Vid. R. Lejeune, *Renaut [de Beaujeu], Le lai d'Ignaure ou Lai du prisonnier*, Academie royale de Langue et de Littérature française de Belgique, Bruselas, 1938.

<sup>192</sup> Todas las citas por la ed. de Vittore Branca, *Decameron*, Einaudi, Torino, 1980

tema al estatuto específico de cada género a partir de una misma génesis. Las estrategias discursivas responden a la específica naturaleza del género. Si la vida de Guillem de Cabestany sirvió de modulación a una de las articulaciones de una leyenda tan conocida como la del corazón comido, con todas sus representaciones, algo parecido ocurre con la del trovador Rigaut de Berbezilh, recreada también en el cuento 64 de *Il Novellino*. La historia es atribuida a un caballero, a quien se le da el nombre de Alamanno, lo que prueba que el autor desconocía el nombre del trovador o lo confundió con Bertran d'Alamanon, de una generación posterior. Tampoco el nombre de la amada: madonna Grigia, tiene nada que ver con la *domna* de la vida del trovador, hija de Jaufre Rudel y esposa de Jaufre de Taonai, como el texto declara. Pero los elementos de la historia corresponden a la vida y la *razó* de Rigaut de Berbezilh. La trasgresión del secreto amoroso («E amavala sì celatamente, che niuno li potea fare palesare») es distinta en cada caso, pues si en *Il Novellino* el caballero se jacta públicamente del amor de su dama, en la *razo* es su infidelidad amorosa la que le lleva a la separación forzosa de la amada, con el mismo resultado en ambos casos de su reclusión secreta («rinchiusesi in uno romitaggio sì celatamente, che niuno il seppe») y el perdón final, con la misma condición: «que .C. dompnas et .C. chavalier, li qual s'amesson tuit per amor, non venguesson tuih devant leis, man[s] jointas, de genolhos, clamar li merce»<sup>193</sup>, dice la biografía / «se non mi fa gridar merzé a cento baroni e a cento cavalieri e a cento donne e a cento donzelle, che tutte gridino a una boce merzé»<sup>194</sup>, reza como un calco el texto del *Novellino*.

El control del saber, la ostentación del secreto, es una forma de poder; su manifestación constituye el otro polo de la interacción comunicativa y sus mecanismos discursivos. En *The Friar's Tale*<sup>195</sup> el fraile tiene buen cuidado de manifestar las fuentes de información con las que contaba el alguacil (particularmente las putas «That tolde hym al the *secree* that they knewe» 1341) y el partido obtenido a través del control de la información: «He took hymself a greet profit therby» (1344). A veces, como ocurre en este caso, el secreto aparece como un saber mágico cuya revelación implica también la participación de fuerzas sobrenaturales. Aquí es el propio diablo quien se va a encargar de llevar al alguacil al mismísimo infierno, donde aprenderá más secretos sobre el mundo de ultratumba que cualquier doctor en teología: «Where thou shalt knowen of oure privetee / Moore than a maister of dyvynytee» (1637-1638).

Es, sin embargo, la mujer la que aparece como sujeto desvelador preferente del secreto. Sobre su propia naturaleza -y son muy numerosos los cuentos que inciden con insistencia en el tema- se hace recaer toda la responsabilidad de la comunicación. Así ocurre, por ejemplo, en *The Tale of Melibee*<sup>196</sup>, articulado todo entero en torno al secreto, sobre el que se realiza una disquisición, acudiendo a la autoridad de Séneca o el Eclesiástico, y la naturaleza femenina, con sentencias como: «car il est escript, la genlerie des femmes ne puet riens celler fors ce qu'elle ne scet» o «the janglerie of wommen kan hyde thynges that they wot noight, as who seith that a womman kan nat hyde that she woot»<sup>197</sup>. Afirmaciones que son casi en calco de las contenidas en *The Wife of Bath's Tale*<sup>198</sup>. «Pardee, we wommen konne no thyng hele» (950); «Heere may ye se, thogh we a tyme abyde, Yet out it moot; we kan no conseil hyde» (979-980)<sup>199</sup>. Para corroborarlas se alude a la historia del rey Midas<sup>200</sup>, quien

<sup>193</sup> *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, ed. J. Boutiere y A.-H. Schutz, Paris, Nizet, 1964, pp. 154-155.

<sup>194</sup> C. Segre y M. Marti, ed., *La prosa del Duecento. Il Novellino*, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, Milano-napoli, Ricciardi, 1959, III, pp. 793-880.

<sup>195</sup> *The Canterbury Tales, The Riverside Chaucer*, Oxford, University Press, 1988, pp. 123-128.

<sup>196</sup> *The Canterbury Tales*, pp. 217-239.

<sup>197</sup> «La charlatanería de las mujeres oculta lo que no saben, lo que quiere decir que una mujer es incapaz de ocultar lo que sabe».

<sup>198</sup> *The Canterbury Tales*, pp. 116-122.

<sup>199</sup> «¿Por Dios! Nosotras las mujeres no podemos guardar un secreto». «Esto prueba que no podemos guardar nada en secreto, lo podemos callar por un tiempo, pero al final sale».

<sup>200</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, XI, pp. 174-193.

ocultaba bajo su larga cabellera dos orejas de asno, secreto que sólo su mujer conocía y que había jurado por nada del mundo desvelar. Sin embargo –y aquí volvemos a encontrar de nuevo la vinculación secreto / muerte como el propio texto se encarga de especificar: «hir thoughte that she dyde That she so longe sholde a conseil hyde» (965-966)<sup>201</sup> - no puede resirtir la tentación de revelar el secreto y se lo cuenta al agua de una marisma cercana. El cuento de la comadre de Bath, situado en la corte del rey Arturo, se mantiene dentro de los mismos parámetros de interconexión secreto-muerte que vengo comentando, y con los mismos mecanismos discursivos. Un caballero, condenado a muerte por una violación cometida, tiene el plazo de un año para salvar su vida, si es capaz de descubrir el secreto de qué es lo que las mujeres desean con más vehemencia. Transcurrido el tiempo fijado, se presenta ante la corte de la reina y, siguiendo el consejo de una vieja a la que ha prometido hacer cuento ella quiera si le salva la vida, dice que lo que las mujeres más desean es ejercer autoridad sobre sus esposos y amantes y tener poder sobre ellos. La anciana le exige que cumpla su promesa y se case con ella, y cuando él la besa, pues ha decidido someterse a su voluntad, se transforma, como imagen traslaticia de la ideología de la *fin'amors* que concede la nobleza de espíritu al amante y la belleza suprema a la amada, en una bellísima doncella<sup>202</sup>. Aquí el descubrimiento del secreto, siempre por mediación de la palabra, sirve para salvar la vida, en un doble nivel, de acuerdo con las transformaciones que el viaje en busca del secreto ha entrañado: por un lado, el caballero ha encontrado la sabiduría buscada para salvar la vida, pero al mismo tiempo ha aprendido a conocerse a sí mismo y el valor de la nobleza y la belleza; la vieja dama por su parte, también se ha visto sometida a una elección, de la que ha dependido el destino feliz de los amantes. Como ocurre en el *Sendebur*, la sabiduría, plasmada en el descubrimiento del secreto, y en el caso de Çendubete en el de las escrituras, que son las que realmente, y no las plantas medicinales, constituyen la fuente de la eterna juventud, es la que permite escapar de la muerte, siempre a través de la fuerza mediadora de la palabra. Y no olvidemos que también en el *Sendebur* es una mujer la que intenta descubrir el secreto de la mudez del infante : «Mas si quisieses, déxame con él aparte –dice la mujer al rey-. Quiçá él me dirá su fazienda, que solía fablar sus poridades conmigo». También *Il Novellino* (cuento 67) da fe de manera incostestable del tema cuando hace que Papirio, conocedor de la imposibilidad de que su madre pueda guardar el secreto impuesto por el Senado, le cuente una ingeniosa mentira que recorrió toda Roma.

En *The Monk's Tale*<sup>203</sup>, en este mismo registro de la fragilidad femenina en torno al secreto y de la vinculación secreto-muerte, se alude a la historia de Sansón que confesó su secreto a su mujer y ello le llevó a la sima de la desgracia.

La asociación de los términos secreto-mujer, siempre desde la perspectiva de las estrategias discursivas del silencio y su transgresión, se mantiene como una constante en la cuentística medieval, de manera particular en aquellos relatos en los que el secreto es utilizado como «industria» en torno a la cual gira el carácter y función de los personajes y la estructura de la trama narrativa.

Un ejemplo significativo desde esta perspectiva lo constituye el relato *De gladio*, incluido en la *Disciplina clericalis* (Exemplum XI), que sin duda actuó de intermediario entre las numerosas versiones orientales y occidentales, aunque se trata de una versión simplificada, en la que falta la presencia del segundo amante (aquí sólo se indica que la mujer «amaba en secreto a un hombre y se lo dijo a su madre», que es quien realmente prepara la estrategia a la llegada del marido), personaje esencial en las demás versiones como el *Sendebur* (Cuento 5: Gladius), *Las mil y una noches* (noche 581), el *Lai de l'Épervier* o el *Decameron* (VII, 6), donde por supuesto no existe ningún rastro de la

<sup>201</sup> «Ella creyó morir si callaba el secreto tanto tiempo».

<sup>202</sup> Se trata de una versión femenina del cuento del «Príncipe convertido en rata». Tipo 402 A «Princesa transformada en sapo desencantada por el beso del héroe y se casa con él» (A. Aarne-S. Thompson, *The Types of the Folktale*, FF Communications 184, Helsinki, 1964). Motivo D 735.1 «Desencantamiento de animal por el beso de una dama».

<sup>203</sup> *The Canterbury Tales*, pp. 241-252.

presencia de la madre quien, en opinión de Gaston Paris<sup>204</sup>, jugaría un papel importante en la tradición oral<sup>205</sup>.

Simplificada también, de acuerdo con el final característico de las versiones orientales, es la trama narrativa del ejemplo XIII (*De canicula lacrimante*) de la *Disciplina clericalis*, fuente de numerosos ejemplarios. Se trata de uno de los cuentos más difundidos en torno a la infidelidad de la mujer, centrados en las habilidades de la vieja alcahueta para vencer su resistencia<sup>206</sup>. Aquí la astucia de la vieja es doble. Primero tiene que hacer confesar al mancebo, que encuentra llorando, el secreto de su dolor: «Quanto quis infirmitatem suam medico reuelare distulerit, tanto grauiori morbo attritus fuerit. Quo audito narrauit ei ex ordine que sibi acciderant et suum propalauit secretum»<sup>207</sup>.

Después tiene que explicar astutamente a la mujer el secreto del llanto de la perrilla, que no es otro que el de su propia hija, así transformada por no acceder a los requerimientos de Amor. Decidida la mujer a que no le ocurra lo mismo a ella, pide a la vieja que le traiga al mancebo aquejado de amor por ella y se consuma el adulterio.

Sin embargo en las versiones del *Sendebär* (Cuento 10: *Canicula*) o *Las mil y una noches* (noche 584-585) el cuento toma un giro inesperado al no encontrar la vieja al mancebo y traer al propio marido a su casa. Pero la astucia de la mujer es tal que sabe sacar partido de la nueva situación, acusando al marido de infidelidad e incluso sacando un beneficio económico: «E él mandóle en arras un aldea que avía»<sup>208</sup>. En este caso, el cuento se articula a través de un juego de secretos. Está, por un lado, el secreto de la perrilla que llora: por otro, el del marido que, sospechando que la vieja lo conduce a su propia casa, oculta su verdadera identidad; y, finalmente, el que la mujer ficticiamente dice mantener con la alcahueta: «e dixé a esta vieja que saliese a ti, por tal que te provase si usavas las malas mugeres»<sup>209</sup>. Este juego de relaciones e interacciones, silencios y argucias narrativas constituye el eje central en torno al cual gira la estructura del cuento.

La Séptima Jornada del *Decameron* «nella quale [...] si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza essercene avveduti o sí», proporciona numerosos ejemplos en este sentido. Desde la *novella* primera, cuya trama gira en torno a la argucia secreta de los amantes para engañar al marido, a la novena, donde el acuerdo secreto hace creer al marido engañado que no es verdad lo que verdaderamente está viendo; pasando por la ya comentada *novella* sexta, o la octava, sobre un tema (el engaño al marido por parte de la mujer infiel mediante la sustitución de persona<sup>210</sup>) de amplia difusión en la narrativa oriental (*Panchatantra*, *Hitopadesa*, *Calila e Dimna*, *Mil y una noches*) y occidental, particularmente en *fabliaux* como «Des treces» o «De la dame qui fist entendant son mari qu'il sonjoit»<sup>211</sup>. Sobre el mismo motivo versa la *novella* sexta de la tercera Jornada, en la que Ricciardo Minutelo yaze secretamente con Catella, en un pacto de silencio que estructura todo el relato, creyendo hacerlo con su marido. Descubierta la estrategia, el secreto debe mantenerse –y volvemos a encontrar de nuevo otro ejemplo de su función moral- para salvaguardar el honor de la dama y evitar la mortal enemistad entre el marido y el ladrón de su honra. Claro que la siguiente Jornada, «e per ciò [...] con ciò sia cosa che molto si sia detto delle beffe fatte dalle donne agli uomini» (*Dec.* VIII, 1, 2), comienza con un ejemplo de burla de un hombre a una mujer, quien para mantener secreta su relación amorosa, según la condición expresamente manifestada: «che questo non

<sup>204</sup> G. Paris, «Le Lai de l'Épervier», *Romania*, VII (1878), pp. 1-21.

<sup>205</sup> El cuento corresponde al Tipo 1419 D, motivos K 1517.1 «Los dos amantes: un perseguidor y un perseguido» y K 1218.1 «Los amantes atrapados».

<sup>206</sup> Tipo 1515. Motivos K 1351 «La perrilla llorosa», K 1350 «Mujer persuadida mediante engaño», D 141.1 «Transformación de mujer en perra».

<sup>207</sup> *Disciplina clericalis*, p. 123.

<sup>208</sup> *Sendebär*, p. 110.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>210</sup> Tipo 1417, motivo K 1228.

<sup>211</sup> A. Montaiglon-G. Renaud, *Recueil général et complet des Fabliaux*, Paris, 1877, IV, 94, V 124 y I 15.

dovesse mai per lui esser manifestato a alcuna persona» (7), tiene que devolver el dinero que había recibido de su amante.

Con lo que viene a confirmarse la igualdad de la alteridad obligada del secreto, el juego obligado de sus reglas, que conforma su real dimensión: uno, no importa quien, conoce el secreto que los demás ignoran; o éstos saben el secreto que aquél desconoce. Lo que importa son las reglas del juego. Los mecanismos discursivos que entraña. Como señala L. Marin, «Le secret n'est pas une chose ou un être mis à part, mais l'effet –négatif– d'un jeu de relations et d'interactions ». Por eso, « savoir ce qui, ici, s'échange ou s'écarte, a sans doute moins d'intérêt [...] que décrire les règles que les joueurs observent »<sup>212</sup>.

Desde esta perspectiva, y ya fuera de las estrategias discursivas específicas del secreto amoroso y el obligado silencio impuesto para no comprometer la imagen de la amada, el tema adquiere una dimensión mayor. No hablar es la prueba del respeto a la regla de un juego en el que se intenta preservar lo que por su valor, y en el caso del secreto amoroso es bien patente porque corresponde a su misma esencia, no se puede divulgar. El silencio es entonces una garantía de la confidencialidad que pertenece a la misma esencia del secreto. «S'il se réfère à ce qui n'est pas révélé, le secret signifie également *le fait* de ne pas révéler. C'est donc un contenu, mais c'est aussi une action »<sup>213</sup>. Y esta acción puede tener modalidades y funciones muy diferentes.

Si en el último ejemplo reseñado el secreto es usado como artimaña para producir un engaño, lo mismo sucede, fuera ya del plano amoroso, en un cuento como «El ladrón y el rayo de luna», muy popularizado gracias a su inclusión en colecciones como el *Calila e Dimna* (cap. II) o la versión hebrea del *Sendebat* o la *Disciplina clericalis*, de donde pasó a numerosos ejemplarios<sup>214</sup>. Aquí la artimaña consiste, y la versión de la *Disciplina clericalis* insiste en la obligatoriedad de guardar estrictamente el secreto: «Vide ne cuiquam secreta nostra detegas»<sup>215</sup>, en hacer creer a los ladrones, que están escuchando, que lo que el marido cuenta a la mujer es verdad. El juego secreto-verdad recorre la trama narrativa como elemento central. Existe un proceso de simulación, que intenta hacer realidad como secreto lo que no es más que una pura invención, una estrategia para salvar una situación delicada que tiene en el falso secreto su solución.

Si verdaderamente el secreto no existe como tal hasta que se revela, de ahí su obligada alteridad, podemos decir que el relato actúa como corolario de su paradójica formulación. Sólo cuando el marido desvela de viva voz el secreto de cómo robar abrazándose a un rayo de luna para entrar y salir de la casa robada, éste toma forma como tal, pues nunca antes había existido, y se convierte, al ser asumido a su vez por los ladrones, con toda credulidad, en un medio de salvación. En el ejemplo que encabeza significativamente *El conde Lucanor*, «De lo que contesçió a un rey con un su privado», la argucia secretamente tramada por los consejeros del rey para «provar que era verdat aquello que ellos dizian» contra el buen privado, es descubierta por su sabio criado y, finalmente, desvelada directamente por el rey que «Contol toda la manera en cómo oviera a seer engañado et que todo aquello le fiziera el rey por [le] provar». Sin embargo, en el «Ejemplo del labrador y del lobo y del juicio de la zorra»<sup>216</sup>, no hay ninguna formulación de viva voz, sino que lo que hace la zorra es hablar en secreto, primero con el labrador y luego, aparte, con el lobo, y es precisamente el espacio de silencio que media entre uno y otro el que permite la construcción del engaño y el venturoso desenlace para aquélla.

Y es que el silencio obligado del secreto conlleva de manera inevitable, por su propia naturaleza paradójica, el eco de las voces de su propia configuración. El secreto no existe hasta que no es traicionado, hasta que no es divulgado. Su esencia radica en el hecho de ser contado. La curiosidad es una de las facetas del secreto. Mientras el secreto se configure más como secreto mayor será la

<sup>212</sup> L. Marin, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 251.

<sup>213</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>214</sup> Corresponde al motivo K 1054 «Ladrón persuadido para descender por el rayo de luna».

<sup>215</sup> *Disciplina clericalis*, «Exemplum XXIV: De latrone et radio lunae», p. 137.

<sup>216</sup> *Disciplina clericalis*, XIII, pp. 81-82 y 136-137.

curiosidad y mucho mayor la necesidad imperiosa de contarlo y de poner en funcionamiento las estrategias discursivas necesarias para hacerlo. Unas estrategias discursivas que están en la misma base, en la misma naturaleza, del relato breve:

La nouvelle à l'origine doit être née de ce besoin de divulguer, mais aussi d'entendre de l'inédit, de l'insoupçonné, la « meilleure », qui l'est en grande partie parce qu'elle n'était pas connue. La mise en scène des auditeurs et du locuteur de Boccace à Maupassant repropose la condition première de ce genre de narration, refonce son réalisme, son caractère voulu et commente sa portée grâce à des discussions liminaires. Mais aussi, et on ne s'en est peut-être pas suffisamment avisé, en faisant naître le récit du sein d'une société désireuse de l'entendre, on met le lecteur en posture d'audition, on avive par mimétisme sa curiosité, on crée un mystère préalable plein de dynamisme, on entre en confidence<sup>217</sup>.

El cuento, como ya he tenido ocasión de señalar<sup>218</sup>, es ante todo el arte de la palabra, medio de articulación de las unidades narrativas subordinadas de las colecciones medievales a través de una reformulación que sirve como vehículo de aprendizaje (*El conde Lucanor*), forma de entretenimiento, de retardamiento (*El Decameron*) o de una acción (*Cuentos de papagayo*) o, en su expresión extrema, medio para salvar la vida (*Sendebat, Las mil y una noches*). Pero el silencio, como contrapunto tipológico, resuena por todas partes, con una formulación, funcionalidad y simbología muy diferentes. Obligado, suplantado, usurpador; cumpliendo una función moral, acusadora, comico-erótica o salvadora, el silencio recorre toda la cuentística medieval con su voz divulgadora y secreta a la vez. Porque su voz es la misma que la del secreto. Es la voz silenciosa que salva la vida del infante del *Sendebat*, o la intermitente que hace lo mismo con Sahrazad. La voz sanadora de Buena Verdad. La que salvaguarda la imagen de la amada en el secreto amoroso, que es otra manera de mantener la vida, aunque a veces, como ocurre con las realizaciones de la leyenda del corazón comido, su descubrimiento conduce a la muerte. La voz secreta del saber mágico y la ostentación del poder o la desveladora de la inconstancia femenina como estrategia discursiva de la transgresión del secreto de la que dan fe numerosos relatos, en los que la ocultación es usada como industria para la consecución de un fin. La voz artificial capaz de crear el secreto ficticio o su simulación. Y a veces, como ocurre en el ejemplo de *los burladores que fizieron el paño*, el silencio es un secreto a voces, una formulación concreta de la paradoja que lo sustenta y le da vida, porque sólo con la voz, y los mecanismos discursivos que la articulan, cobra realidad al desvelarse y configurarse según su propia naturaleza.

<sup>217</sup> A. Tripet, *Poétique du secret. Paradoxes et maniérisme*, Paris, Champion, 2007, p. 22.

<sup>218</sup> J. Paredes, «De promesas, encantamientos y *cueita de muerte* en la cuentística medieval. La simbología del silencio», cit. Cf. también «Las voces del cuento: puntos de vista y polifonía en el *Decameron*», cit.