

## La apropiación de los modelos orientales en los relatos ejemplares de *El conde Lucanor*

Olivier Biaggini

Sorbonne Nouvelle – LECOMO-CREM EA 3979

Francia

**Resumen:** Este trabajo cuestiona el lugar ocupado por los modelos orientales en la construcción narrativa e ideológica de los relatos ejemplares de *El conde Lucanor*. Se proponen sucesivamente un análisis de la fórmula literaria de los ejemplos, en parte heredada de obras árabes, un estudio comparativo de tres relatos con sus fuentes respectivas, procedentes de *Calila e Dimna*, y una reflexión sobre la representación de la cultura oriental en la obra de don Juan Manuel. Se sugiere que el interés del autor por estos modelos culturales forma parte de una estrategia discursiva cuya meta es sentar las bases de una dominación y, al mismo tiempo, promover y exaltar un sistema de valores propiamente nobiliario.

**Palabras clave:** Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, modelos orientales, *Calila e Dimna*, ejemplaridad.

**The appropriation of oriental patterns in the exemplary tales of *El conde Lucanor***

**Abstract:** This paper questions the place occupied by oriental models in the narrative and ideological construction of the exemplary tales of *El conde Lucanor*. It offers successively an analysis of the literary pattern of the examples, partly inherited from Arabic works, a comparative study of three tales with their respective sources, from *Calila and Dimna*, and a reflection on the representation of oriental culture in the work of Don Juan Manuel. It suggests that the author's interest in these cultural models is part of a discursive strategy whose goal is to lay the foundations for domination and, at the same time, promote and celebrate a system of values intrinsically linked to nobility.

**Keywords:** Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, oriental patterns, *Calila e Dimna*, exemplarity.

En 1955, un artículo de Diego Marín empezaba con las siguientes palabras: “El tema de la influencia oriental en D. Juan Manuel es tópico corriente de la literatura española”<sup>1</sup>. Huelga decir que casi setenta años después, el carácter tópico del tema no ha podido sino acentuarse y que, fundamentalmente, no pretendo innovar en mi aproximación a tales cuestiones. Sin embargo, en lo que respecta a la obra más famosa de don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, también es verdad que a lo largo de los últimos decenios la preocupación principal de los estudiosos ha dejado de ser la identificación de las fuentes, orientales o no, de los relatos ejemplares, de modo que varios trabajos importantes se han centrado más bien en los efectos literarios e ideológicos de la presencia en la obra de elementos referentes a la cultura andalusí o a un Oriente más exótico, el de Tierra Santa y de las cruzadas. Tampoco se ha descartado la influencia de tradiciones narrativas judías en don Juan Manuel, aunque no adquieren visibilidad inmediata en *El conde Lucanor*, mientras que lo árabe y lo musulmán, bajo la apelación a la vez étnica, cultural y religiosa de “moro”, determinan la construcción y el sentido de un buen número de relatos ejemplares de la obra. Si bien la expresión “elemento oriental” usada por Diego Marín puede pecar de extensiva, permite reunir bajo un mismo lema aspectos diversos, pero solidarios, que son al menos tres: la fórmula literaria (el origen oriental de las formas narrativas adoptadas, entre las cuales destaca el uso, en la primera parte de la obra, de narraciones insertadas en un marco dialógico); las fuentes (la procedencia oriental de una veintena de relatos, de los que sabemos que circularon en el mundo árabe o judío y a veces son de origen persa o incluso indio)<sup>2</sup>; la representación del otro (la referencia explícita al andalusí o al musulmán y a sus valores culturales en los relatos, tengan o no estos relatos un origen oriental)<sup>3</sup>. Daniel Devoto subraya que la ambienta-

---

<sup>1</sup> Marín, Diego: «El elemento oriental en D. Juan Manuel: síntesis y reevaluación», *Comparative Literature*, VII, 1 (1955), pp. 1-14, citamos p. 1.

<sup>2</sup> Se trata de los ejemplos 1, 7, 10, 11, 13, 19, 20, 21, 22, 24, 30, 32, 35, 41, 46, 47, 48, 49 y 50 (y ha sido contemplada la posible procedencia oriental de los ejemplos 8, 27 y 43). En este grupo de relatos, habría que distinguir entre los que don Juan Manuel conoció en su versión oriental y los que, si bien fueron introducidos por los árabes en Europa, le llegaron bajo una forma ya occidentalizada o cristianizada.

<sup>3</sup> Esta representación del otro es patente en los ejemplos 3, 9, 15, 17, 24, 25, 28, 30, 32, 35, 37, 41, 46 y 50, y más indirecta o cuestionable en los 1 y 20.

ción oriental de un relato no implica que su fuente sea árabe<sup>4</sup>: en algunos casos, don Juan Manuel la introduce por su propia cuenta, lo que demuestra que, lejos de ser una herencia pasiva, los personajes y temas andalusíes o musulmanes constituyen motivos narrativos cuidadosamente cultivados y conscientemente exhibidos por el autor.

La presencia de estos tres tipos de elementos orientales en *El conde Lucanor* —que darán lugar a tres apartados en el presente trabajo— se explica ante todo por la experiencia vital de su autor, que fue adelantado mayor del reino de Murcia, título ostentado por él en el prólogo de la obra, y señor de numerosos territorios fronterizos. Como tal, estuvo en contacto constante con los musulmanes, en contextos bélicos pero también diplomáticos. Incluso, en algunas ocasiones, llegó a aliarse con el rey de Granada en contra de un monarca cristiano: esto ocurrió en 1314, cuando defendía sus territorios murcianos contra las incursiones de Jaime II de Aragón y en 1327 cuando, tras la boda frustrada de su hija Constanza con Alfonso XI, su desavenencia con el rey de Castilla provocó entre ellos un conflicto armado. La diferencia de confesión religiosa no impidió estas alianzas puntuales que dejan suponer que, más allá de los enfrentamientos, la frontera era también un espacio de intercambios entre magnates que compartían ciertos valores comunes. Toda la obra literaria de don Juan Manuel se nutre de esta experiencia, que supone una permeabilidad a la cultura del otro, pero tampoco la transmite pasivamente: su representación literaria, como veremos, se pone al servicio de un proyecto ideológico preciso.

María Rosa Lida de Malkiel o Diego Marín leyeron los relatos de *El conde Lucanor* ambientados en el mundo árabe como la expresión de una visión idealizada por don Juan Manuel que, en ocasiones, no sólo subraya el lujo y la magnificencia del ámbito cortesano de los monarcas andalusíes, sino que considera la cultura árabe como una fuente de sabiduría específica<sup>5</sup>. Da-

---

<sup>4</sup> Devoto, Daniel: *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor. Una bibliografía*. París: Ediciones hispano-americanas, 1972, p. 433.

<sup>5</sup> La primera habla de la “estima evidente” con la que don Juan Manuel considera el mundo árabe y de su “benévola idealización” en *El conde Lucanor* (Lida de Malkiel, María Rosa: «Tres notas sobre don Juan Manuel», *Romance Philology*, 4 (1950-51), pp. 155-194, citamos p. 178) y el segundo afirma que “la atmósfera árabe está preservada y tratada con simpatía, bien con una idealización del esplendor cortesano [...] o con un retrato idealizado de un rey árabe, modelo de prudencia y bondad, como Saladín [...]” (Devoto (1955), *op. cit.*, p. 3).

niel Devoto, por su parte, atribuyó incluso a don Juan Manuel un orientalismo “avant la lettre”, que haría de él un precursor del romancero morisco<sup>6</sup>. Sin embargo, es evidente que coexisten en *El conde Lucanor* representaciones aparentemente antitéticas del musulmán<sup>7</sup>. En algunos relatos, se trata del enemigo por antonomasia y Patronio le repite al conde que la mejor forma de obtener la salvación del alma para un alto noble es combatir contra los moros<sup>8</sup>. En otros casos, unas figuras de musulmanes, como la del sultán Saladino, llegan a adquirir unos rasgos positivos que hasta le confieren cierto grado de ejemplaridad. Para explicar esta contradicción, David Wacks propuso leer *El conde Lucanor* en clave colonial<sup>9</sup>. Este investigador sugiere que la gran fase de expansión territorial castellana de la primera mitad del siglo XIII, que exigió a continuación una política de repartimiento y repoblación de las tierras andaluzas recién conquistadas, es indisociable de una colonización cultural, que consiste por parte del grupo dominante en apropiarse de la cultura material e intelectual del grupo dominado. En *El conde Lucanor*, la manifestación más obvia de este proceso sería la adopción de la técnica narrativa consistente en enmarcar las narraciones, a partir del modelo proporcionado por el *Calila e Dimna* y el *Sendebär*. La lógica colonial se expresaría en la tensión entre la visión del otro como enemigo y un interés por su cultura (el del autor, pero también, es de suponer, el de sus lectores), un interés tan intenso que desemboca en una apropiación de los modelos culturales del otro. Más que una contradicción insuperable, esta

---

<sup>6</sup> Devoto (1972), *op. cit.*, p. 433.

<sup>7</sup> Véase la distinción entre “alteridad exótica”, “alteridad negativa” y “alteridad positiva” propuesta por Cacho Bleuca, Juan Manuel: «Identidad y alteridad: la representación del Otro musulmán en *El conde Lucanor*», *e-Spania*, XXI (2015), <https://journals.openedition.org/e-spania/24697> (consultado 18-III-2022).

<sup>8</sup> La llamada a la lucha armada por Patronio es explícita en los ejemplos 3 y 33. Véanse al respecto Henriet, Patrick: «Ethos aristocratique et guerre sainte chez Don Juan Manuel», en: Ayala Martínez, Carlos de/ Palacios Ontalva, José Santiago/ Ríos Saloma, Martín (eds.): *Guerra santa y cruzada en el Estrecho. El occidente peninsular en la primera mitad del siglo XIV*. Madrid: Sílex, 2016, pp. 89-101; García Fitz, Francisco: «El “salto del rey Ricardo” o el desbordamiento del concepto de cruzada», en: Ayala Martínez, Carlos de/ Henriet, Patrick/ Palacios Ontalva, José Santiago (eds.): *Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica*. Madrid: Casa de Velázquez, 2016, pp. 87-102; y Biaggini, Olivier: «L’espace de la frontière et la légitimation du pouvoir nobiliaire dans l’œuvre de Don Juan Manuel», *e-Spania*, XXXI (2018), <https://journals.openedition.org/e-spania/28567> (consultado 18-III-2022).

<sup>9</sup> Wacks, David A.: *Framing Iberia. Maqāmāt and Frametale Narratives in Medieval Spain*. Leiden/ Boston: Brill, 2007, pp. 129-156.

tensión conlleva un principio dinámico de construcción ideológica: conocer íntimamente la cultura del otro, apropiarse de su saber y de sus representaciones, puede ser una vía para justificar “desde dentro” su sumisión y dominación.

#### I. LA FÓRMULA LITERARIA: APROPIACIÓN DE LA TÉCNICA DEL MARCO NARRATIVO

Para considerar la filiación entre las obras narrativas árabes y *El conde Lucanor* habría que hacer un estudio comparativo de detalle a partir de una multitud de fuentes, lo que excedería las dimensiones de este trabajo. Consideraré tan sólo dos antecedentes de la obra: *Calila e Dimna*, traducido al castellano en 1251 por mandado de Alfonso X, tío de don Juan Manuel, una colección que éste conocía porque adaptó tres de sus relatos ejemplares; y el *Sendebär*, traducido en 1253 por orden de otro tío suyo, el infante Fadrique, aunque en este caso no tenemos ninguna certeza de un uso directo en *El conde Lucanor*. El ejemplo 50 de *El conde Lucanor* es el único emparentado con un cuento del *Sendebär* (“Leo”), pero las dos versiones difieren tanto que sería arriesgado asumir una influencia directa. En todo caso, la comparación no me interesa para establecer fuentes sino para situar la fórmula de escritura de don Juan Manuel dentro de un panorama más general. El siguiente cuadro permite examinar de forma comparativa tres aspectos de la fórmula narrativa de las obras: el tipo formal del marco, las características de los relatos ejemplares insertados y la eficacia retórica que se les atribuye.

	<i>Calila e Dimna</i> (1251)	<i>Sendebär</i> (1253)	<i>El conde Lucanor</i> (1335)
Tipo formal del marco (nivel 1)	Diálogo rey-filósofo sin dimensión narrativa (marco unitario)	Narración desarrollada (marco unitario)	Diálogo Lucanor-Patronio con dimensión narrativa (marco no unitario)
Relatos ejemplares insertados (nivel 2)	Estos relatos incluyen otros relatos (nivel 3) que, a su vez, pueden acoger	Estos relatos no incluyen otros relatos.	Estos relatos no suelen incluir otros relatos. Tres excepciones (ejemplos 3, 21 y 28): se insertan relatos de

	otros (nivel 4), todos en estilo directo (“caja china”).		nivel 3 pero en estilo indirecto.
Eficacia retórica del relato ejemplar	No se manifiesta en el marco la eficacia del relato de nivel 2. En cambio, si se manifiesta el efecto de los relatos de niveles 3 y 4 en el relato de nivel inferior.	Se manifiesta en el marco la eficacia del relato: el rey toma la decisión de ejecutar o no al infante.	Se manifiesta en el marco la eficacia del relato: Lucanor acepta y aplica el consejo de Patronio “e fallóse ende bien”. Se añaden la doble validación de “don Johán” y, según el ms. S, una miniatura.

Respecto al tipo formal del marco, o primer nivel enunciativo, el *Calila e Dimna* se estructura a partir de un diálogo unitario entre un rey y su filósofo: cada capítulo, a partir del tercero, se abre con la petición, por parte del rey, de un ejemplo sobre un tema preciso y a continuación el filósofo se lo cuenta. Frente a este marco dialógico, el *Sendebär* ofrece un modelo bien distinto, el de una narración unitaria que, a su vez, acoge otros relatos, de segundo nivel, asumidos por los personajes (los privados del rey, su esposa malévolos y, al final, el infante se convierten así en narradores). Frente a estas dos fórmulas posibles, *El conde Lucanor* se acerca más a la del *Calila*, porque su marco también es dialógico, aunque también comparte con el *Sendebär* una dimensión narrativa: Lucanor, antes de pedir consejo a Patronio, siempre refiere la situación particular en la que se encuentra y es esta circunstancia la que motiva la narración del consejero, o sea el relato de segundo nivel enunciativo. Además, frente a sus dos antecedentes orientales, la obra de don Juan Manuel no presenta un marco unitario sino fragmentado en el tiempo, es decir que cada capítulo de la obra corresponde a un nuevo diálogo entre los dos personajes, reforzando la idea de que cada ejemplo constituye una unidad autónoma.

En cuanto a los relatos insertados en el marco (o relatos de segundo nivel), el *Calila* los convierte en marcos narrativos, puesto que acogen otros relatos que, a su vez, pueden, incluir nuevos relatos, creando así hasta cuatro niveles enunciativos. Este recurso muy flexible de inclusión de relatos, que el *Calila* comparte con las *Mil y una noches* y se suele denominar “caja

china<sup>10</sup>, no se da en el *Sendebär* y tampoco aparece en su forma canónica en *El conde Lucanor*. En efecto, en los tres ejemplos que ofrecen un relato de tercer nivel —los ejemplos 3, 21 y 28—, Patronio no cede la palabra a otro personaje sino que le atribuye dicho relato en estilo indirecto. Este rasgo formal refleja una tendencia general de la obra de don Juan Manuel a privilegiar, dentro de las narraciones de Patronio, el discurso referido en discurso indirecto<sup>11</sup>. Más allá de una especificidad estilística, se trata de construir un relato en el que Patronio no delega a nadie su poder enunciativo y asume, pues, la totalidad de la narración y del consejo.

Por último, las obras difieren en cuanto a la eficacia retórica que atribuyen a sus relatos ejemplares. En el marco narrativo del *Calila* no hay constancia de dicha eficacia: el rey suele afirmar que entendió el ejemplo, pero no sabemos nada de la aplicación de éste. La eficacia de la ejemplaridad tan sólo se deja apreciar para los relatos de tercer y cuarto nivel narrativo que, en sus marcos respectivos, surten cierto efecto, aunque una de las características de la obra es que en un buen número de casos se representa el fracaso del mensaje ejemplar ya que, irónicamente, el receptor no decide aplicarlo a su propio caso. En cambio, el *Sendebär* escenifica una ejemplaridad siempre eficaz en su único receptor, el rey del relato principal, que sistemáticamente modifica sus decisiones en función del ejemplo que acaba de oír, lo que no deja tampoco de conllevar cierta ironía porque semejante receptor, al dejarse convencer alternativamente por relatos de moralejas opuestas, parece carecer de criterio propio para interpretarlos. A este respecto, la fórmula de *El conde Lucanor* se acerca mucho a la del *Sendebär*: en primer lugar, Lucanor se deja siempre convencer por el relato y el consejo de Patronio y, en segundo lugar, a esta validación subjetiva se añade una validación objetiva, puesto que, sistemáticamente, se aduce que “el conde fallóse ende bien”. Además, unas validaciones externas a la ficción del diálogo completan y prolongan las precedentes. Al final de cada ejemplo, se dice que “don Johán”, alter ego del autor en el texto, apreció el ejemplo y decidió integrarlo en el libro. Cada capítulo se cierra con los versos que compuso “don Johán” para sintetizar el sentido del ejemplo y, en uno de los manuscritos (ms. S), se previó la inserción de

---

<sup>10</sup> Lacarra, María Jesús: *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979, pp. 60-62.

<sup>11</sup> Biaggini, Olivier: «Discurso directo y discurso indirecto en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel», *Crisol*, XVIII (2013), pp. 49-91.

una miniatura recapitulativa que, desgraciadamente, no aparece. Así, el relato ejemplar viene acompañado de una serie de marcas de confirmación que de forma sofisticada asientan su eficacia y confiabilidad<sup>12</sup>.

En suma, las elecciones e innovaciones formales de don Juan Manuel respecto a los dos antecedentes orientales citados son convergentes y coherentes. La adopción de un marco dialógico no unitario, la ausencia de caja china y la adición de un dispositivo complejo de validación contribuyen a valorar cada ejemplo como una unidad autónoma, que tiende a la autosuficiencia. Así como Patronio no cede la palabra a otros narradores secundarios, los versos de “don Johán” que rematan cada ejemplo pretenden asignar una interpretación autoral que se adelante a la interpretación que ha de producir el propio receptor. Frente a la estructura muy libre y arborescente de los relatos en el *Calila*, *El conde Lucanor* ostenta unos ejemplos encorsetados en un dispositivo formal repetitivo y casi invariable como si tratara de controlar su interpretación, aunque también es evidente que la multiplicación de las piezas que integran el ejemplo tiende a crear unos desfases tan significativos como las convergencias<sup>13</sup>. La técnica oriental de las narraciones enmarcadas se ha sometido a una reconfiguración que la predispone a servir de instrumento al proyecto ideológico del autor.

## II. ADAPTACIÓN DE LOS CUENTOS PROCEDENTES DEL *CALILA*: EJEMPLOS 7, 19 Y 22

El *Calila e Dimna* ofrece uno de los pocos casos en que podemos pensar que conservamos la fuente directa de don Juan Manuel, tratándose de una obra traducida a petición de su tío, Alfonso X, y que debía de circular en la corte de Sancho IV, en la que se crio el autor. La utilización del *Calila* como fuente directa no impide, sin embargo, que don Juan Manuel pudiera combinarla puntualmente con otras versiones de los apólogos

---

<sup>12</sup> Sobre esta configuración formal de los ejemplos, véanse Biaggini, Olivier: *Le gouvernement des signes. El conde Lucanor de Don Juan Manuel*. Paris: PUF/CNED, 2013, pp. 83-92, y Funes, Leonardo: «Introducción», en: don Juan Manuel: *El conde Lucanor*, ed. de Leonardo Funes. Buenos Aires: Colihue, 2020, pp. XLII-XLIX.

<sup>13</sup> De Looze, Laurence: «Subversion of Meaning in Part I of *El Conde Lucanor*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XIX, 2 (1995), pp. 341-355.



correspondientes<sup>14</sup>, fueran escritas u orales, aunque, como siempre, resulta difícil precisar las condiciones de semejantes cruces.

### 1. El ejemplo 7

El ejemplo 7 incluye una versión de la famosísima fábula comúnmente designada como “cuento de la lechera”<sup>15</sup>, aunque con unos rasgos propios que revelan una estrategia ejemplar propia de la ideología del autor. Se trata de la historia de una mujer pobre, llamada doña Truhana, que caminando hacia el mercado, donde piensa vender una olla de miel que lleva sobre la cabeza, va imaginando todos los beneficios económicos y sociales que resultarán de la venta. Encandilada por su fantasía, la mujer se alegra y se ríe, circunstancia que provoca la caída de la olla y la pérdida de la miel.

Las versiones más antiguas del cuento son orientales y se remontan al *Panchatantra* sánscrito: desde ahí la historia pasó al *Kalīla wa-Dimna* árabe y luego a su traducción alfonsí. En esta tradición oriental, representada por la versión de un cuento interpolado en el capítulo VIII del *Calila* castellano, el protagonista no es una mujer sino un religioso que, tumbado en la cama con un bastón en la mano, piensa en cómo podrá vender una olla llena de manteca y miel que cuelga de la pared encima del lecho, imaginando que le permitirá enriquecerse y ascender socialmente. Se figura que llegará a casarse con una mujer noble, con la que tendrá un hijo varón, al que dará una educación cuidada basada en las enseñanzas de los reyes y sabios, y si el hijo no quiere obedecer, lo castigará azotándolo con su bastón: al hacer el movimiento de verdad con su bastón, el religioso hace caer la olla, de modo que ésta se rompe y se pierde su contenido.

Sin embargo, paralelamente a esta versión oriental, el cuento se difundió en una rama occidental en la que la historia es pro-

---

<sup>14</sup> Además del *Calila*, el uso de otra fuente es innegable en la composición del ejemplo 7. Es probable también para el ejemplo 19, según sugiere un detalle narrativo (el exilio final del búho sabio) que no se encuentra en el *Calila e Dimna* alfonsí y, al parecer, tampoco en el *Kalīla wa-Dimna* árabe, mientras que está presente en la versión del *Panchatantra*, lo que parece indicar el recurso a una fuente alternativa que derive por otra vía del texto sánscrito: véase Ayerbe-Chaux, Reinaldo: *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Porrúa, 1975, p. 44.

<sup>15</sup> Véase un panorama muy completo de las versiones existentes *ibid.*, pp. 25-29.

tagonizada por una mujer que va al mercado a vender su cántaro de leche. El relato se conserva como *exemplum* en dos tratados latinos de predicación del siglo XIII, el de Jacobo de Vitry (*Sermones vulgares vel ad status*, fechado entre 1230 y 1240) y el del inquisidor dominico Esteban de Bourbon (*Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, redactado entre 1250 y 1261). La versión de *El conde Lucanor* es próxima a la de Esteban de Bourbon, que podemos considerar como fuente directa puesto que don Juan Manuel se inspira también en el *Tractatus* para otros ejemplos. De hecho, don Juan Manuel retomó la historia de la lechera que encontró en la fuente dominica pero combinándola con al menos dos detalles procedentes de la versión oriental del *Calila*. El primero es que doña Truhana no trae leche sino miel en su olla. El segundo es la preocupación por la descendencia en la fantasía del personaje: como el religioso del *Calila*, doña Truhana piensa en sus hijos y, en este caso, imagina para ellos un buen casamiento que le atraiga una mayor consideración social.

Don Juan Manuel habría podido descartar por completo la versión oriental a favor de la de Esteban de Bourbon, pero no lo hizo y conservó detalles que delatasen un uso del *Calila*. Para el lector u oyente medieval que conocía el relato oriental, el ejemplo 7 ofrecía una versión abiertamente renovada. Amén de combinar dos versiones preexistentes, don Juan Manuel introduce elementos propios que reorientan la ejemplaridad del relato. Las tres principales innovaciones son el nombre propio “doña Truhana”, que paradójicamente no individualiza a la mujer, sino que la tipifica, al asociarla con la vileza y duplicidad que conlleva el sustantivo *truhán*; la ambición relativamente modesta de la mujer ilusa que, frente a los protagonistas de otras versiones cuyo sueño es acumular riquezas extraordinarias y acceder al estamento nobiliario, se conforma con un proyecto factible, de alcance local<sup>16</sup>; la adopción del estilo indirecto para restituir las cavilaciones de la protagonista (mientras que el ensueño del religioso del *Calila* venía referido en estilo directo). De este último recurso surge una forma sutil de ironía, puesto que se desacredita la posición de la protagonista desde el propio dis-

---

<sup>16</sup> Doña Truhana simplemente desea que sus vecinos queden asombrados al constatar que ha logrado medrar. Marta Ana Diz estudió magistralmente esta orientación social del relato: Diz, Marta Ana: *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente “en el tiempo que es turbio”*. Potomac (Maryland): Scripta humanistica, 1984, pp. 83-99. Por el desfase que existe entre Lucanor, miembro de la alta nobleza, y doña Truhana, de ínfima categoría social, el principio mismo de la ejemplaridad resulta cuestionable.

curso que el narrador le atribuye. Este procedimiento entra en resonancia con un detalle narrativo propio de la versión de don Juan Manuel, que es la circunstancia que provoca la caída del recipiente. En las otras versiones, tanto orientales como occidentales, la caída ocurre a causa de un movimiento corporal analógico: el personaje, sin darse cuenta, hace en el mundo real un ademán que tan sólo tiene lógica en el mundo soñado. Ahora bien, el fracaso de doña Truhana se debe simplemente a que, al reírse, se da una palmada en la frente. Es su sentimiento de satisfacción lo que irónicamente provoca su desgracia, detalle que contribuye a hacer de la narración de don Juan Manuel una de las versiones más crueles del cuento.

## 2. El ejemplo 19

La historia del religioso, fuente del ejemplo 7, es un cuento insertado en el relato principal del capítulo VIII del *Calila*, o sea un cuento de segundo nivel narrativo, mientras que los ejemplos 19 y 22 se inspiran en cuentos directamente narrados por el filósofo al rey, de primer nivel narrativo, que ocupan un capítulo entero de la obra. El ejemplo 19, «De lo que constesció a los búhos con los cuervos», retoma la fábula del capítulo VI del *Calila*, que el filósofo narra al rey para ejemplificar el caso “del omne que se engaña en el enemigo que le muestra lealtad et amor”<sup>17</sup>. Este relato del *Calila*, que tiene una extensión de casi treinta páginas en la edición de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, ocupa tan sólo unos folios en *El conde Lucanor*, concretamente tres páginas en la edición de Guillermo Serés<sup>18</sup>. La transformación más evidente, pues, es un intenso proceso de abreviación. En el *Calila*, la fábula se refiere a un conflicto ancestral que mantienen dos grupos de aves, los búhos y cuervos. Su línea principal cuenta cómo tras haber sido derrotados por los búhos, los cuervos envían a un espía a la corte de sus enemigos haciéndolo pasar por un traidor que, pretendidamente, quiere ayudar al rey búho. Para hacer más creíble esta simulación, el cuervo se deja voluntariamente malherir por sus congéneres hasta tener el aspecto de un réprobo. Así, es acogido por los búhos y a pesar de las advertencias de un búho

---

<sup>17</sup> *Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra. Madrid: Castalia, 1984, pp. 224-252.

<sup>18</sup> Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés. Barcelona: Crítica, 1994, pp. 78-81. A continuación, citamos la obra por esta edición.

sabio, que detecta el engaño urdido por los cuervos, el rey búho confía en él y le revela sus *poridades*, de modo que los cuervos, gracias a esas informaciones que les comunica su espía, consiguen vencer definitivamente a los búhos. A esta línea narrativa principal se añaden varias líneas secundarias: al principio, un miembro de la corte de los cuervos cuenta a su rey el origen de la enemistad entre los dos grupos; al final, tras la derrota de los búhos, el cuervo espía dialoga con su rey explicándole en qué consistieron los errores del rey enemigo. Además, en varias etapas de la línea principal, dominada por los diálogos, se insertan cuentos de segundo nivel narrativo (ocho en total): estos relatos aportan un material ejemplar variopinto que enriquece la trama principal con sus respectivos contrapuntos pero, al mismo tiempo, dificultan por su carácter digresivo la lectura unitaria del capítulo. A la inserción de cuentos secundarios se añade el recurso sistemático a las sentencias que, como es el caso a lo largo de toda la obra, dan a las partes dialogadas un carácter de debate argumentado.

Frente a este dispositivo complejo, caracterizado por la multiplicidad narrativa y la contraposición de varios puntos de vista, el ejemplo 19 de *El conde Lucanor* ofrece una narración unitaria y sobria, reducida a sus elementos esenciales. Desaparecen los relatos interpolados así como las sentencias y, más radicalmente, también se elimina cualquier tendencia al dialogismo en el cuento. Don Juan Manuel limita a unos cuantos casos el uso del discurso referido y, cuando recurre a éste, sólo lo hace en estilo indirecto. Esta labor de abreviación drástica produce un relato vertebrado por una única línea que, ocasionalmente, ordena de forma levemente distinta las etapas narrativas de la fuente para que destaque más claramente su lógica general<sup>19</sup>.

Esta abreviación va de la mano con otro proceso de transformación, que atañe a la orientación ejemplar del relato y su alcance ideológico. En el *Calila*, los cuervos y los búhos son dos grupos encabezados cada uno por su rey, aunque al relatar la génesis del conflicto uno de los cuervos explica que éste se remonta a la elección del rey de todas las aves, lo que supone la pertenencia de los cuervos y los búhos a un mismo pueblo. En todo caso, la desavenencia que les toca vivir tiene una historia y

---

<sup>19</sup> Véase Ayerbe-Chaux (1975), *op. cit.*, pp. 43-44, y Barros, Michelle: «*Calila e Dimna* y su transposición formal y temática en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel», en: Cristóbal, Américo/ Ledesma, Jerónimo (eds.): *V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2014, pp. 329-336.

procede de circunstancias políticas precisas. En cambio, en el ejemplo 19, el conflicto recibe justificaciones muy distintas. En primer lugar, ya no hay referencia a ningún rey, sino a un jefe que viene designado como “mayoral”. En segundo lugar, el texto deja bien claro que lo que unifica cada grupo es una relación de parentesco: “un cuervo [...] fabló con los cuervos sus parientes et cató esta manera para se poder vengar” (p. 79). La enemistad entre los dos grupos ya no se explica tan sólo por circunstancias históricas y políticas, como en el *Calila*, sino por el nacimiento, de modo que la frase conclusiva del relato le atribuye un motivo natural: “Et todo este mal vino a los búhos por que fiaron en el cuervo, que *naturalmente* era su enemigo” (p. 80, el subrayado es mío). Esta transformación de la fuente entra en resonancia con el marco dialógico del ejemplo, en el que Lucanor también se ve enfrentado a un problema relacionado con el parentesco: un hombre emparentado con un enemigo del conde pretende pactar con él a pesar del *debedo* que lo une al otro. Pero Patronio detecta el engaño y aconseja a Lucanor que no acepte el trato: “pues sabedes que este omne que a vós vino es muy adebdado con aquel vuestro enemigo et *naturalmente* él et todo su linaje son vuestros enemigos” (p. 80, el subrayado es mío). Don Juan Manuel interpreta la fábula del *Calila* a la luz de un concepto propio de su categoría sociopolítica: la diferencia natural entre dos especies de aves le sirve para evidenciar la base linajística de los conflictos nobiliarios, idea que no tiene en la fuente ninguna formulación explícita.

### 3. El ejemplo 22

El ejemplo 22 ofrece un caso similar al precedente. Para este ejemplo, titulado «De lo que contesció al león con el toro», don Juan Manuel se inspira en el capítulo III del *Calila*, dedicado a la historia del león y el buey, en que intervienen los dos lobos ceruales que dieron su título a la obra. De nuevo, la adaptación consiste ante todo en una abreviación de la fuente y, en este caso, de forma todavía más radical: en las ediciones citadas, las cincuenta y seis páginas del capítulo del *Calila* se reducen a cuatro en *El conde Lucanor*. Como el ejemplo 19, el ejemplo 22 descarta todos los relatos interpolados que, entre los de segundo y tercer nivel, llegan a diecinueve y, por otra parte, se reduce a una única línea argumental. El relato también queda exento de sentencias y otras aseveraciones gnómicas, eliminándose cualquier tipo de digresión. A partir del mismo *modus operandi*, se

trata otra vez de remodelar la narración para que cuadre con una nueva orientación ejemplar.

El capítulo III de *Calila* se centra en las artimañas del ambicioso Dimna, que intenta sembrar la discordia entre el rey león y su privado, el buey Sençeba. A pesar de las advertencias de su amigo Calila, Dimna hace creer a cada uno de ellos que el otro proyecta asesinarlo. Tras despertar las sospechas mutuas del león y del buey, Dimna consigue que el primero mate al segundo. Este desenlace funesto quedaba anunciado por el carácter anómalo del buey, animal doméstico y herbívoro escapado del mundo de los humanos que llegó por casualidad a la corte de los animales salvajes y carnívoros. La relación de privanza entre el león y el buey se caracteriza por la tensión entre la horizontalidad de la amistad y la verticalidad jerárquica: como monarca, el león ocupa un lugar evidentemente superior. Ahora bien, esta jerarquía desaparece en la versión de don Juan Manuel. El ejemplo 22, además de borrar la figura regia, como el ejemplo 19, cuenta la historia de dos amigos poderosos, el león y el toro, que ocupan lugares iguales y simétricos. Cada uno es señor o "mayoral" de un grupo de animales: el león domina a los carnívoros y el toro a los herbívoros. La transformación del buey en toro da a este protagonista un perfil guerrero del que carecía en el *Calila*. A la relación vertical o jerárquica entre el león y el buey se sustituye una relación meramente horizontal entre el león y el toro que, a su vez, coincide con la relación planteada en el marco, puesto que en él Lucanor expone a Patronio su temor de ver desaparecer la amistad que lo une a otro señor de rango aparentemente similar al suyo. En el relato ejemplar, esta nueva simetría se observa también en el caso de los súbditos: mientras que los dos personajes mestureros de la fuente, Dimna y Calila, eran súbditos del león, los que encabezan la conspiración en el ejemplo 22 son el raposo, consejero del león, y el carnero, consejero del toro<sup>20</sup>. Éstos incitan a los otros animales de ambos bandos a librarse de la autoridad de sus señores respectivos, presentada como una opresión ("premia"), detalle ausente de la versión del *Calila*, a no ser que provenga de un cuento interpolado del mismo capítulo, el de las liebres y el león, que también relata cómo una comunidad se deshace de la "premia" ejercida por su señor. En todo caso, la historia principal del capítulo III del *Calila* no presenta este rasgo, al centrarse en la rivalidad entre dos súbditos, Dimna y el buey, por

---

<sup>20</sup> Para un análisis de este cambio, véase Ayerbe-Chaux (1975), *op. cit.*, pp. 39-43.

la obtención de los favores del señor, mientras que la versión de *El conde Lucanor* relata cómo los súbditos de ambos bandos se unen en contra de sus señores. Así, la traición no es individual sino colectiva e involucra a otros personajes, ausentes en la fuente: para manipular mejor al león, el raposo también manipula al oso, el vasallo más importante de éste y, simétricamente, el carnero manipula al caballo, principal consejero del toro. La confabulación de los súbditos surte efectos rápidos: al sospechar el uno del otro, el león y el toro pierden la confianza mutua y entran en un conflicto que perjudica a ambos. El toro es el que sufre más perjuicios, pero, a diferencia del buey de *Calila*, no muere al final: lo que está en juego no es la eliminación de un señor por otro, sino la decadencia de los dos, debida a la traición de sus súbditos y, en particular, de sus consejeros. El desenlace insiste en la inversión de la relación de poder, en la que el león y el toro ya no son dominantes sino dominados: “assí commo ellos eran ante apoderados de todos, así fueron después todos apoderados dellos” (p. 92). En este caso, la dimensión política del relato no se limita a la noción de linaje: se dice del león que “nunca pudo enseñorar las otras bestias nin apoderarse dellas commo solía, tan bien de las del su linaje commo de las otras” (p. 92). Mientras que el ejemplo 19 enfatizaba la preeminencia del parentesco y del linaje en los modelos de comportamiento propios de la nobleza, el 22 examina otro sistema de solidaridad, más frágil que el precedente, que es el del vasallaje: en este caso, el debilitamiento del señor no se debe a la intervención de un protagonista exterior a su grupo sino a la traición de sus propios vasallos, aliados con los vasallos de otro señor.

Para elaborar los ejemplos 19 y 22, don Juan Manuel adaptó el relato que le proporcionaba la fuente oriental a la situación del conde Lucanor, un gran señor feudal, ajustándolo al esquema de sus propias representaciones sociopolíticas. De ahí la desaparición de la figura regia en ambos relatos y la traducción de la intriga, por así decirlo, al lenguaje de la cultura política nobiliaria. El ejemplo 7, el de doña Truhana, confirma desde fuera, a partir de un modelo negativo procedente de las capas más bajas de la sociedad, la voluntad de producir una doctrina específicamente destinada a la nobleza.

### III. LA REPRESENTACIÓN DE LOS MODELOS CULTURALES DEL OTRO

#### 1. Proverbios árabes y apropiación de la cultura del otro

En *El conde Lucanor*, los personajes individualizados de musulmanes suelen ser marcados por algún defecto. Una de las figuras más ridículas de toda la obra es la del rey moro del ejemplo 32 que desfila en la ciudad totalmente desnudo, creyéndose vestido de un paño que sólo pueden ver los hombres de nacimiento legítimo. Sin embargo, no se reserva este tratamiento a los musulmanes: otro rey ridiculizado, el del ejemplo 20, que pierde su honra tras haber sido engañado por un falso alquimista, no viene explícitamente definido como un moro y, en rigor, se puede asumir que es cristiano (aunque la historia procede de una fuente árabe y algunos elementos del relato parecen recordarlo). En todo caso, don Juan Manuel no intenta contraponer sistemáticamente modelos cristianos positivos a modelos musulmanes negativos. En la obra, la confesión del personaje no determina el carácter ejemplar que se le atribuye, si bien un musulmán no puede llegar a encarnar un modelo de conducta válido en todos sus aspectos.

De forma más sutil, algunos relatos de *El conde Lucanor* pretenden construir la figura del otro musulmán a partir de los referentes culturales de éste. Es el caso en los ejemplos 30, 41 y 47 que incluyen cada uno un proverbio en árabe directamente ligado al desenlace del relato. En el ejemplo 30, quien enuncia el proverbio es el rey Abenabet de Sevilla, que satisface todos los caprichos de su esposa Ramayquía. Cuando ésta se queja de no poder manipular libremente el lodo, como hacen las mujeres que fabrican adobes, el rey manda llenar la albufera de Córdoba de agua de rosas, azúcar, canela y otras especias para que ella pueda chapotear descalza en ese lodo de lujo y hacer adobes a su antojo. En otra ocasión, cuando Ramayquía se queja de que el rey nunca intenta complacerla, éste le recuerda el episodio anterior:

díxol una palabra que se dize en algarabía desta guisa: ‘V. le mahar aten?’ [Wa lā nahār aṭ-ṭīn?], et quiere dezir ‘¿Et non el día del lodo?’, commo diciendo que, pues las otras olvidava, que non debía olvidar el lodo que fiziera por le fazer placer. (p. 135)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> En esta cita y las dos siguientes inserto la transcripción del proverbio árabe establecida por Nykle, Alois Richard: «Arabic phrases in *El Conde Lucanor*», *Hispanic Review*, X, 1 (1942), pp. 12-17. Sobre el uso de estos proverbios, véase



En el ejemplo 41, el protagonista es el rey Alhaquem de Córdoba cuya mayor hazaña consistió en añadir un agujero a un albogón para que sonase mejor. Sus súbditos se burlan de él: “las gentes, en manera de escarnio, començaron aquel fecho a loar et dizían cuando loavan a alguno: ‘V.a. he de ziat Alhaquim’ [*Wa hāḍi ziyādat Al-Hakam*]; que quiere dezir: ‘Este es el añadimiento de Alhaquem’” (p. 166). La fórmula irónica aplicada al rey se hace proverbial y, por antífrasis, sirve para mofarse de cualquier acción insignificante. Sin embargo, el rey acomete luego una empresa de gran envergadura, la de ampliar la mezquita de Córdoba, y esta adición arquitectónica es de tan buena factura que la gente ahora elogia al monarca utilizando la misma fórmula que antes (“Este es el añadimiento de Alhaquem”) pero desprovista ahora de cualquier sentido irónico.

El tercer caso de un proverbio citado en lengua árabe aparece en el ejemplo 47, titulado «De lo que contesció a un moro con una su hermana que dava a entender que era muy medrosa». La mujer se espanta de cualquier cosa, incluso del gorgoteo del agua cuando alguien está bebiendo de una jarra. Pero un día, mientras está con su hermano despojando a un cadáver en una tumba, ella no duda en descoyuntarle la cabeza para desvestirlo más fácilmente. Entonces le dice el hermano:

–Aha ya ohto, tafza min bocu, bocu; va liz tafza min fotuh encu.  
[*Āha yā ukhtī, tafza’ min baqbaqu wa lā, tafza’ min fatq ‘unqu*] E esto quiere decir: ‘Ahá, hermana, despantádesvos del sueno de la tarrazuela que faze boc, boc; et non vos espantávades del desconjutamiento del pescueço del muerto’. E este proverbio es agora muy retraído entre los moros. (p. 194)

En los tres casos, la transcripción del proverbio árabe, acompañada de su traducción al castellano, permite a Don Juan Manuel ostentar su conocimiento del idioma del otro, dando a entender que lo domina, al menos oralmente puesto que las frases transcritas provienen de la lengua dialectal y no de la lengua literaria. Este aspecto parece delatar una fuente oral para estos ejemplos aunque también puede ser que a don Juan Manuel le interesara arropar de oralidad un relato que le hubiera llegado bajo una forma escrita. En primer lugar, se trata para él

---

también Mohedano Barceló, José: «Paremiología y materia literaria. El refranero andalusí en *El conde Lucanor*», *Anaquel de Estudios Árabes*, X (1999), pp. 49-77, y Cacho Blecua (2015), *op. cit.*

de exhibir una familiaridad con la cultura árabe, como adelantado de Murcia y magnate que, en la frontera, tuvo oportunidades para negociar, pactar e incluso aliarse con dignatarios de al-Ándalus. Da de sí mismo la imagen de un experto capaz de entender la historia relatada desde dentro, como quien domina los códigos de la cultura que la produjo. Además, cada relato refiere la anécdota histórica en que nace el proverbio que, luego, cobra un uso independiente de esta circunstancia inicial y puede ajustarse a otros contextos: don Juan Manuel no sólo conoce el enunciado árabe sino que mediante el relato restituye su origen y su historia en un esfuerzo proto-filológico. Asimismo, en segundo lugar, la presencia de la cita árabe, indisociable del desenlace, da la ilusión de que don Juan Manuel no añade nada de su cosecha, de que restituye no sólo el relato, sino su moraleja genuina tal como la elaboraron los propios andalusíes. Esta pretendida neutralidad o transparencia del acto de composición literaria cuadra perfectamente con la representación que el autor da de sí mismo al final de cada ejemplo, a través de la figura de don Johán: “Et teniendo don Johán este exienplo por bueno, fizolo escribir en este libro” (p. 194). El texto pretende transmitir una versión castellana de un relato árabe conservando su ejemplaridad de origen. Por eso, en un primer nivel de lectura, estos ejemplos parecen excluir una interpretación en clave confesional.

Sin embargo, en su nuevo contexto de recepción, es evidente que el relato cobra un sentido específico. Aunque don Juan Manuel presenta al lector u oyente cristiano una moraleja que procede directamente de la fuente árabe, la alteridad de los personajes invita a buscar otras orientaciones ejemplares. Así, en el ejemplo 47, la inconsecuencia de la mora falsamente miedosa, condenable ya de por sí en la cultura de origen, tiende a adquirir en la cultura receptora un carácter de generalidad: desde una perspectiva cristiana, así serían las mujeres musulmanas en general, lo que también da a entender que los hombres que deben dominarlas, en este caso el hermano, no desempeñan su papel adecuadamente. Esta falta de autoridad resulta aún más grave en el caso del gobernante. El rey Abenabet, al satisfacer con tanta magnificencia los antojos de su mujer adopta una conducta condenable: al dejarse llevar por el capricho femenino, él parece incapaz de ejercer correctamente el poder. En el texto, el despliegue de todo el léxico del lujo, con una concentración inusual de arabismos, acentúa el contraste entre la suntuosidad de la corte y la impotencia del monarca, sugiriendo que este contraste es típicamente musulmán. David Wacks recuerda que,

desde la lógica colonial, el grupo dominante ostenta una afición por los elementos prestigiosos de la cultura material e intelectual del grupo dominado y se apropia de ellos, reivindicando la autoridad y la herencia correspondientes<sup>22</sup>. En cierta medida, es lo que hacen estos relatos andalusíes en *El conde Lucanor*: al mismo tiempo que borran la distancia entre lo ajeno y lo propio en el ámbito del saber, establecen una jerarquía sutil en el ámbito del poder. Así, en el ejemplo 41, si bien es cierto que el rey Alhaquem supera su ociosidad inicial y deja una gran aportación cultural al acabar la construcción de la mezquita de Córdoba, el relato añade un detalle que, a las claras, no pudo estar presente en la fuente árabe:

Esta es la mayor et más complida et más noble mezquita que los moros avían en España, et, loado a Dios, es agora iglesia et llámanla Sancta María de Córdoba; et ofrecióla el sancto rey don Ferrando a Sancta María cuando ganó a Córdoba de los moros. (p. 166)

Patronio recuerda que la obra tan prestigiosa de Alhaquem, la mezquita de Córdoba, fue convertida en santuario mariano gracias a la acción conquistadora de Fernando III, el propio abuelo de don Juan Manuel. El monarca musulmán, aunque supo desmentir a los ironistas de su reino, sigue siendo el blanco de cierta ironía por parte del narrador<sup>23</sup>. Su esfuerzo cultural redundó en beneficio de los cristianos, como grupo social dominante que ahora impone sus reglas en Córdoba, la antigua capital del califato. La conversión de la mezquita en iglesia ofrece una representación sintética de lo que también afecta al relato: una apropiación cultural cuyo efecto consiste en establecer un dominio, una relación de poder.

## 2. La figura ambigua de Saladino

Frente a los monarcas andalusíes como Abenabet y Alhaquem, que reinaron en un territorio que cuando escribe don Juan Manuel ya está bajo dominio cristiano desde hace casi un siglo, otros personajes musulmanes remiten a un espacio extrapeninsular, el de Tierra Santa en el contexto de la Tercera Cru-

---

<sup>22</sup> Wacks (2007), *op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>23</sup> Véase un análisis de los procedimientos humorísticos dirigidos contra los musulmanes en Adams, Ana: «Humor étnico en *El Conde Lucanor*», *eHumanista*, XXXIV (2016), pp. 407-422.

zada. En el ejemplo 3, se representa al rey de Inglaterra, Ricardo Corazón de León, ganándose la salvación del alma al acometer contra unos sarracenos que no tienen individualidad como personajes en el relato. El monarca musulmán que, en la tradición historiográfica, está presentado como su enemigo personal, el sultán Saladino, aparece en otros dos ejemplos (25 y 50), sin que se produzca ninguna confrontación directa entre ambos protagonistas. De nuevo, no se trata de construir una figura del señor musulmán antitética a la del señor cristiano. De hecho, Ricardo y Saladino comparten muchos rasgos en la construcción literaria, que los representa a ambos como caballeros dotados de virtudes específicamente nobiliarias. Además, por ser ajena a la península ibérica, la figura de Saladino no tendría que prestarse tan fácilmente al proceso de colonización cultural antes mencionado. De hecho, uno de los dos relatos protagonizado por Saladino, el del ejemplo 25, ni siquiera tiene fuentes orientales comprobadas. En cuanto al ejemplo 50, sí se inspira en una tradición oriental, pero, como ya he mencionado, la versión de don Juan Manuel difiere mucho de las otras versiones conservadas, en particular la del cuento «Leo» del *Sendebär*. Sin embargo, a pesar de estas diferencias con los relatos ambientados en al-Andalus, los dos ejemplos en que aparece Saladino están atravesados por tensiones parecidas, aunque de forma más compleja y sutil.

Los ejemplos 25 y 50 ocupan una posición estratégica en la organización de la colección que, en un principio, constaba de cincuenta unidades (aunque, en la versión representada por el ms. S, se añadió un ejemplo más, el número 51). El personaje del sultán aparece pues en el ejemplo central y en el último de la serie. Esta ubicación le confiere indudablemente un relieve especial, aunque los estudiosos discrepan sobre la interpretación de esta figura oriental. La opinión tradicional y todavía dominante hoy en día es que el papel destacado atribuido a Saladino manifiesta cierta admiración, o incluso fascinación, de don Juan Manuel por la cultura del otro. Desde esta perspectiva, la idealización del Oriente no se reduce a los aspectos materiales de su cultura sino que atañe también a la sabiduría atribuida a ciertos personajes musulmanes, entre los cuales figura Saladino<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Véanse, por ejemplo, Ayerbe-Chaux (1975), *op. cit.* (“El Saladino de don Juan Manuel [...] es un dador y receptor de sabios consejos, ejemplo de grandeza y de conducta moral [...]”), p. 124, y Lynch, James: *The Uses of Saladin in Medieval and Early Modern Literature* (tesis inédita). Bloomington: Indiana Uni-

Si examinamos los dos relatos protagonizados por el sultán, es innegable que éste desempeña en ellos un papel positivo, llegando a ser un modelo ejemplar digno de imitación, pero teniendo en cuenta la opinión de otros críticos, en particular la de Ana Adams, también resulta que se trata de una ejemplaridad sesgada y limitada<sup>25</sup>. El carácter modélico de Saladino tan sólo es válido hasta cierto punto e incluso queda relativizado por unas construcciones narrativas que conllevan un buen grado de ironía.

El relato del ejemplo 25 se titula: «De lo que contesció al conde de Provenza, cómo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín». En este título, Saladino aparece de antemano como el proveedor de un consejo útil y eficaz, aunque lo que se silencia es que el conde de Provenza era su prisionero, circunstancia que constituye el nudo paradójico de la narración. Al conde, el sultán lo trata muy bien y hasta hace de él uno de sus consejeros. En esta situación, se nota que la diferencia de confesión religiosa no es un obstáculo a la concordia entre los dos magnates. La justificación implícita de la relación cordial entre un musulmán y un cristiano que, por otra parte, combaten en bandos opuestos es de tipo estamental: el relato da por evidente que, entre los dos personajes, la diferencia religiosa queda superada por una comunidad de valores propiamente nobiliarios. El sultán trata a su cautivo como si fuera un huésped, porque se admite que ambos comparten un mismo estatus social y una misma cultura cortesana. La avenencia entre ellos se traduce en la reciprocidad del consejo: el sultán es aconsejado por el conde pero éste, un día, le pide a su vez un consejo en cuanto al matrimonio de su hija que, en Provenza, recibe las propuestas de numerosos pretendientes. El conde le pregunta al sultán con quién tiene que casar a su hija. Saladino le da una respuesta enigmática, pero el conde la entiende inmediatamente: “el mío consejo es este: que casedes vuestra fija con omne” (p. 104). La familia del conde pone por escrito unas semblanzas individuales de todos los pretendientes, formando un repertorio en que constan sus cualidades y defectos y, a partir de dicho repertorio, el sultán elige al mejor candidato. Éste no

---

versity, 2009 (“los dos ejemplos son un monumento a la tolerancia religiosa frente a la diferencia religiosa”), p. 330.

<sup>25</sup> Véanse Adams, Ana: «Ser es fazer: el saber y la masculinidad de Saladín en *El conde Lucanor*», *La Corónica*, XL, 2 (2012), pp. 145-168, y una lectura opuesta del mismo tema en Cossío Olavide, Mario: «The Other-for-Me: The Construction of Saladin in *El conde Lucanor*», *eHumanista*, XLI (2019), pp. 246-265.

resulta ser el pretendiente de mayor rango ni el más rico, sino uno que, formando parte de la alta nobleza, se distingue ante todo, en sus obras, por la “hombría” que se ha privilegiado como criterio de la selección<sup>26</sup>. El conde aprueba el consejo del sultán y ordena que su hija se case con aquel hombre. Ahora bien, el nuevo yerno del conde, por ser un hombre hecho y derecho, no puede consentir que su suegro permanezca en cautiverio. Por lo tanto, urde un plan para liberarlo: viaja a Tierra Santa y ahí aprende la lengua y las costumbres del lugar: “moró y tanto tiempo fasta que sopo muy bien el lenguaje et todas las maneras de la tierra” (p. 106). Luego, al enterarse de que Saladino es un gran cazador, se presenta en la corte para regalarle aves y canes pero, en cambio, él no acepta ninguna dádiva o cargo honorífico de parte del sultán porque, en caso contrario, daría a entender que se convierte en su vasallo. Este detalle supone que el noble cristiano y el noble musulmán comparten no sólo los mismos valores cortesanos sino también los mismos rituales políticos, dentro de un mismo sistema feudo-vasallático. La adaptación del yerno del conde a la cultura oriental supuso el aprendizaje de una nueva lengua y la adopción de unas nuevas costumbres, pero éstas, según la ideología del texto, estriban en una base invariable, válida tanto en Occidente como en Oriente, que es un orden político vertebrado por el principio feudal. También son iguales los marcadores externos que definen al estamento nobiliario, como la práctica de la caza. De hecho, en el desenlace del relato ejemplar, el motivo cinegético adquiere una funcionalidad esencial. Mientras el yerno del conde y Saladino están cazando con sus aves de presa cerca de un puerto, el sultán, distraído por el vuelo de sus halcones, se aleja de su séquito: el yerno lo sigue y lo hace prisionero, metiéndolo en una galera que había preparado para ello. Al verse prisionero, Saladino no puede acusar de traición a su compañero, porque éste nunca dio entender que lo reconocía como señor. El joven le revela su identidad y le pide que libere a su suegro, el conde de Provenza, a cambio de su propia libertad. El trato se basa en un chantaje, pero el texto no lo presenta como tal, sino como un intercambio perfectamente conforme a los valores cortesanos: Saladino acepta de buena gana la petición del yerno, que confía en su palabra y, por lo tanto, evita que los miembros

---

<sup>26</sup> Sobre esta elección y la aparente contradicción que crea con la orientación estamental de la ideología de don Juan Manuel, véase González, Cristina: «Un cuento caballeresco en don Juan Manuel: el ejemplo XXV de *El conde Lucanor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), pp. 109-118.

de la corte vean al sultán en una situación deshonrosa. La resolución de la crisis excluye cualquier tipo de humillación de Saladino. De todos modos, éste no expresa ninguna disconformidad y, al contrario, se alegra de que su consejo haya tenido tanta eficacia: “—Conde, mucho gradescio a Dios por la merçed que me fizo en acertar tan bien commo acerté en el consejo que vos di en el casamiento de vuestra fija. Evad aquí vuestro yerno, que vos ha sacado de prisión” (p. 108). El sultán no sólo rinde gracias a Dios por lo ocurrido, sino que antes de liberar al conde compensa su cautiverio regalándole una enorme cantidad de dinero, que equivale al doble de las rentas que habría podido cobrar de no haber sido prisionero. La extrema generosidad de Saladino, señal aristocrática de magnificencia, no borra en el texto su posición de inferioridad: aunque no se presenta literalmente así, el dinero que el sultán entrega al conde es un modo de tributo pagado por su liberación. Saladino aparece como el perdedor en el trato, aunque sea un perdedor consentido. La circunstancia de la caza refuerza esta construcción irónica: por un lado, el sultán demuestra su falta de tino al fijarse más en sus aves de presa que en su propia seguridad; por otro lado, en esta cacería, él mismo llega a ser una presa o un cazador cazado<sup>27</sup>.

Por lo tanto, el desenlace feliz, que permite a Saladino salvar las apariencias, no quita que el sultán fue víctima de su propia sabiduría: al aconsejar al conde que casara a su hija con un hombre, o sea con alguien dotado de todas las virtudes masculinas, no fue capaz de prever que le incumbiría a aquel yerno perfecto obtener la liberación de su suegro. Saladino viene definido como un sabio, pero sólo hasta cierto punto: irónicamente, su sabiduría no contempla las consecuencias prácticas de su propia aplicación. Al final, esta limitación del monarca musulmán redundará en favor de los nobles cristianos, el conde y su yerno, estableciendo una jerarquía entre los personajes. Dicha limitación, como recuerda Mario Cossío<sup>28</sup>, no impide que Patronio proponga seguir el modelo del sultán a Lucanor, que se encuentra en una situación similar: el conde Lucanor quiere aconsejar a un vasallo suyo sobre el casamiento de su hija. Me parece relevante, sin embargo, que el paralelismo entre el relato y su marco no resulte del todo exacto. Saladino, a diferencia de Lucanor, no dio su consejo a un vasallo sino a un cautivo que, al final, utilizó este consejo para recobrar su libertad. Esta diferen-

---

<sup>27</sup> Retomo esta idea de Adams (2012), *op. cit.*, p. 154.

<sup>28</sup> Cossío Olavide (2019), *op. cit.*, p. 252.

cia entre el relato y su marco impide que las dos situaciones coincidan exactamente y, a mi modo de ver, prolonga la sutil ironía que se expresa en el relato a expensas del sultán. Así se recuerda que el conde de Provenza y su yerno no aceptaron nunca entrar en el vasallaje del monarca musulmán y que, a pesar de todos los intercambios cortesés que tuvieron con él, la relación no llegó a ser propiamente política.

El ejemplo 50, que contiene el otro relato protagonizado por Saladino, se puede prestar a un análisis similar. En este caso también, como veremos, la sabiduría del sultán carece de la conciencia práctica necesaria a su propia aplicación. De hecho, Saladino aparece en este relato como una figura evolutiva, que pretende cometer un pecado pero que, *in extremis*, consigue evitarlo y superarlo. El relato sigue un modelo tradicional, que se observa en un gran número de versiones, tanto orientales como occidentales. Saladino, hospedado en casa de un vasallo suyo, desea poseer sexualmente a la esposa de éste. Siguiendo la opinión de unos malos consejeros, el sultán aleja al marido y, de forma cada vez más apremiante, se insinúa a la mujer. Ésta, consciente de la intención pecaminosa de Saladino, trata de resistirle pero tampoco puede desobedecer a su señor. Al final, la mujer le promete que se someterá a su deseo si él es capaz de contestar una pregunta: “dixole que lo que dél quería era quel dixesse cuál era la mejor cosa que omne podía aver en sí, et que era madre et cabeça de todas las bondades” (p. 208). Incapaz de responder, Saladino, tras consultar el asunto con los hombres de su corte, que le dan respuestas diversas e insatisfactorias, decide explorar el mundo para encontrar a quién pueda resolver el enigma. Disfrazado de juglar, emprende un viaje hasta las tierras cristianas. Este motivo del disfraz remite al carácter iniciático de la empresa: provisionalmente, el monarca se despoja de los atributos del poder para ir en busca del saber que le falta. Por otra parte, me parece decisivo que este viaje se haga desde Oriente hasta Occidente, porque así se invierte —y se parodia tal vez— el viaje sapiencial tradicional, que siempre sitúa la fuente del saber en Oriente y escenifica su translación hacia Occidente. Por ejemplo, el *Calila e Dimna* ofrece el relato de su propia génesis al contar como el médico y filósofo persa Berzebuey, tras un viaje a la India, regresó con unos libros de sabiduría, entre los cuales se encontraba la propia obra que él tradujo a la lengua de Persia. El ejemplo 50 de *El conde Lucanor* retoma este esquema de origen oriental pero, al invertirlo, también da un vuelco a la lógica tradicional, sugiriendo que la fuente del saber se encuentra en los propios reinos cristianos.



Sin embargo, para don Juan Manuel, no se trata de sugerir que el saber incompleto del monarca musulmán necesite el saber completo de los monarcas cristianos, porque, de hecho, cuando Saladino visita al papa, al rey de Francia y a los otros reyes, ellos tampoco saben darle la respuesta deseada. El sultán, que no quiere regresar sin ella a su tierra, no sabe qué hacer hasta que topa con un escudero que vuelve de la caza (lo que no deja de entrar en resonancia con la escena final del ejemplo 25) y que, tomándolo por un juglar, lo invita a su casa, donde vive su padre, un caballero ciego e impedido, pero de entendimiento superior. Este doblete de personajes alude sin lugar a dudas al *Libro del cavallero et del escudero* del propio don Juan Manuel, donde el depositario del saber, al igual que en el ejemplo 50, ya venía designado como “el cavallero anciano”. Este caballero oye el enigma del seudo-juglar y, no sólo es capaz de resolverlo, sino que a pesar de su ceguera adivina enseguida la verdadera identidad de su interlocutor: “conosció en la palabra que aquel era Saladín, ca el visquiera muy grand tiempo con él en su casa et recibiera dél mucho bien et mucha merced” (p. 211). El caballero había vivido en la corte del sultán, del que había recibido numerosos favores<sup>29</sup>. A cambio de estos favores pasados, le da a Saladino la respuesta tan deseada: la mejor cosa que el hombre puede tener en sí, madre de todas las bondades, es la vergüenza.

Las condiciones de esta revelación manifiestan dos aspectos centrales en la ideología de don Juan Manuel. En primer lugar, el relato atribuye a un caballero un saber exclusivo, ignorado del papa y de los reyes, un saber propio del grupo nobiliario que no depende de una función política ni de la dignidad correspondiente, sino de un estamento, asociado aquí a la condición caballeresca. En segundo lugar, el relato no elude la tensión entre saber occidental y saber oriental, sino que la escenifica en toda su complejidad: el caballero cristiano posee el saber

---

<sup>29</sup> El caballero emplea estas palabras para aludir a los favores que recibió del sultán: “vos debo cognoscer cuánto bien de vós tomé” (p. 211). Coincido plenamente con el análisis que Mario Cossío propone a partir de uso del verbo *tomar*: “The use of this term to refer to the knight’s education in the Levant indicates that it is an active process of gaining possession of knowledge, rather than passively receiving it from those who possess it. This description highlights Saladin’s passivity during the same scene, as he is incapable of learning by taking and must instead resign himself to being educated by the knight. The roles outlined in the scene illustrate a colonial dynamic [...], with the knight having appropriated and cultivated the knowledge he gained from Arabo-Islamic civilizations” (*ibid.*, p. 256).

anhelado por Saladino, pero, por otra parte, vivió en la corte del sultán, lo que da a entender que dicho saber también se nutre de esa experiencia pasada. Se diría que el caballero anciano restituye a Saladino un saber que, en rigor, procedía de Oriente pero que el monarca musulmán, paradójicamente, no podía alcanzar sin la mediación del noble cristiano. En esta figura del caballero anciano se proyecta la del propio don Juan Manuel, noble cristiano que, por su experiencia directa del mundo de la frontera y su manejo de fuentes de procedencia oriental, ostenta su conocimiento del saber del otro y, al mismo tiempo, pretende restituir este saber ajeno bajo una forma propia que supere los modelos imitados. En el ejemplo 50, el noble cristiano puede entonces aleccionar al monarca musulmán recurriendo a un saber que escapa de todos los sistemas preestablecidos. De hecho, la vergüenza, como virtud suprema, no se ajusta a la doctrina moral dominante en el Occidente cristiano, de índole clerical, estructurada a partir de las cuatro virtudes cardinales y las tres teologales. Fundar la moral del estamento nobiliario en un saber presuntamente oriental pero mediatizado por el entendimiento de un caballero occidental permite descartar el molde clerical al mismo tiempo que invierte la jerarquía entre el rey y el noble: la superioridad del rey en el ámbito del poder queda compensada por la superioridad del caballero en el ámbito del saber. La figura de Saladino sirve de catalizador de esta mutación de un modelo cultural.

De hecho, esta figura, como en el ejemplo 25, es sólo ejemplar hasta cierto punto. Este último punto se concreta en la parte final del relato. Saladino vuelve de su viaje y se presenta en casa de la mujer a la que quiso seducir. Enuncia la solución del enigma, que es la vergüenza, con el fin de obtener los favores prometidos. No se da cuenta de que la virtud designada por la respuesta es precisamente lo que le impide llevar a cabo su proyecto adúltero. La mujer, con impecable maestría retórica, le hace tomar conciencia de esta contradicción de modo que el monarca renuncia a su designio. De nuevo, resulta que Saladino no domina por sí sólo su propio saber: la mujer del ejemplo 50, como el yerno del conde de Provenza en el ejemplo 25, encarna una completitud del saber, consciente de sus propias consecuencias, mientras que Saladino queda atrapado en la trampa que estos personajes dispusieron para que cayese en ella.

Considerados conjuntamente, los ejemplos 25 y 50 manifiestan que Saladino, personaje central de la diégesis, no ocupa el centro de la ejemplaridad o, mejor dicho, sirve para iluminar

otros modelos ejemplares que parecían secundarios en la narración. El yerno del conde de Provenza y el caballero anciano son dos figuras de nobles occidentales que superan al sultán, no simplemente por razones confesionales sino porque se apropiaron de la cultura del otro y la restituyen bajo una forma superior al modelo inicial. Ahora bien, paradójicamente, estas figuras detentoras de un saber renovado, fundador de las virtudes nobiliarias, aparecen desprovistas de poder efectivo: el conde de Provenza es un cautivo y su yerno, que le restituye su libertad y, por lo tanto, su protagonismo social tiene que cambiar de identidad para poder triunfar en la corte del sultán; el caballero anciano, que también tuvo la experiencia directa de la corte musulmana, no sale de su casa a causa de su ceguera y de su invalidez física. Entre los elementos de simetría que unen a los ejemplos 25 y 50 se nota la presencia de un personaje prisionero o impedido, lo que también se da en el ejemplo 1. En éste, el personaje dotado del mayor grado de saber es el “filósofo cautivo” que advierte a su señor, el privado del rey, que el monarca lo quiere poner a prueba. Como el caballero anciano frente a Saladino o como Patronio frente a Lucanor, el filósofo intuye de inmediato la verdad del caso, posee una clarividencia tanto más eficaz cuanto más reducida es su capacidad de acción. En el caso del ejemplo 1, sin embargo, no se especifica la confesión del filósofo, aunque su condición de cautivo da a entender que no tiene la misma confesión que su señor: ¿se trataría acaso de un musulmán sometido a un cristiano o, a la inversa, de un cristiano sometido a un musulmán? En mi opinión, esta indeterminación bien podría cobrar un carácter estratégico. El relato del ejemplo 1 se inspira en un episodio de una obra de origen oriental, el *Barlaam e Josafat* que, como *Calila e Dimna*, procede de la India y llegó a Occidente tras pasar por el mundo árabe. Se sabe que don Juan Manuel conocía directamente el *Barlaam* en alguna de sus versiones porque retomó su trama a la hora de elaborar su *Libro de los estados*. Los lectores u oyentes cultos de *El conde Lucanor* podían detectar esta referencia y algunos de ellos seguramente reconocían en el ejemplo 1 una reescritura de este modelo. En el *Barlaam*, el filósofo que vive en casa del privado no es un cautivo, sino un mendigo herido al que recogió el privado por caridad y no se alude a su religión. En cambio, lo que estaba en juego en el relato del *Barlaam* era la diferencia confesional entre el privado y el rey: el rey pagano sospecha con razón que su privado se ha convertido al cristianismo y recurre a una treta para comprobarlo. Don Juan Manuel elimina esta diferencia confesional de la pareja rey/privado, centrada en

Olivier Biaggini

la cuestión del poder, y parece trasladarla a la pareja privado/filósofo, centrada en la cuestión del saber. En el ejemplo 1 de *El conde Lucanor*, esta indeterminación religiosa del origen del saber entra en resonancia con la perspectiva adoptada al respecto por los ejemplos 25 y 50. Paralelamente a la tendencia de don Juan Manuel a silenciar sus fuentes, se observa, pues, en estos tres relatos que el origen atribuido al saber no es claramente oriental u occidental, musulmán o cristiano: más bien se ajusta a la figura de un autor cristiano que, buen conocedor de la cultura del otro, se sirve de ella para instituir un nuevo sistema de valores sapienciales, un sistema que se distinga del modelo oriental heredado, sólo válido hasta cierto punto, y subverta también los del sistema dominante en Castilla, en sus vertientes clerical y regia.

#### CONCLUSIÓN

La presencia de elementos orientales en *El conde Lucanor* no constituye simplemente una herencia pasiva de la experiencia vital de su autor. Es innegable que don Juan Manuel compartía ciertos rasgos culturales con los magnates andalusíes, pero la valoración del saber del otro como saber común sirve en realidad para establecer una relación de poder y, en última instancia, para justificar la dominación del musulmán por el cristiano. Además, esta apropiación cultural tiene otro efecto ideológico, más solapado, que consiste en exaltar los valores nobiliarios y feudales por encima de los valores regios y, sobre todo, clericales. Así, al promover ciertos modelos orientales, don Juan Manuel intenta independizarse de las normas impuestas por la cultura eclesiástica y construirse una legitimidad enunciativa propia. A este respecto, citaré un último ejemplo, sacado de otra obra de don Juan Manuel, el *Tractado de la Asunción de la Virgen*, que, como indica el título, versa sobre una cuestión teológica. Aquí, don Juan Manuel pretende entrometerse en una materia que, en principio, no corresponde a un gran señor laico y, por lo tanto, él dedica la mayor parte de su tratadillo a justificarse. Ahora bien, entre los argumentos esgrimidos en dicha empresa de justificación, se lee una cita aparentemente incongruente. Tras haber aducido un versículo evangélico, don Juan Manuel añade: “Et los moros han por costunbre de dezir: Quando non sopieres qué dezir, di verdat, et siempre serás bien razo-

nado”<sup>30</sup>. A don Juan Manuel no le parece contradictorio acudir al saber árabe en un tratado de teología mariana. Al contrario, esta referencia a la sabiduría de los musulmanes le permite desmarcarse del discurso clerical convencional y, así, ostentar lo ajeno como propio.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Ana: «Ser es fazer: el saber y la masculinidad de Saladín en *El conde Lucanor*», *La Corónica*, XL, 2 (2012), pp. 145-168.
- «Humor étnico en *El Conde Lucanor*», *eHumanista*, XXXIV (2016), pp. 407-422.
- Ayerbe-Chaux, Reinaldo: *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora*. Madrid: Porrúa, 1975.
- Barros, Michelle: «*Calila e Dimna* y su transposición formal y temática en *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel», en: Cristóbal, Américo/ Ledesma, Jerónimo (eds.): *V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2014, pp. 329-336.
- Biaggini, Olivier: *Le gouvernement des signes. El conde Lucanor de Don Juan Manuel*. Paris: PUF/ CNED, 2013.
- «Discurso directo y discurso indirecto en *El conde Lucanor* de don Juan Manuel», *Crisol*, XVIII (2013), pp. 49-91.
- «L’espace de la frontière et la légitimation du pouvoir nobiliaire dans l’œuvre de Don Juan Manuel», *e-Spania*, XXXI (2018), <https://journals.openedition.org/e-spania/28567> (consultado 18-III-2022).
- Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra. Madrid: Castalia, 1984.
- Cacho Blecua, Juan Manuel: «Identidad y alteridad: la representación del Otro musulmán en *El conde Lucanor*», *e-Spania*, XXI (2015), <https://journals.openedition.org/e-spania/24697> (consultado 18-III-2022).
- Cossío Olavide, Mario: «The Other-for-Me: The Construction of Saladin in *El conde Lucanor*», *eHumanista*, XLI (2019), pp. 246-265.
- De Looze, Laurence: «Subversion of Meaning in Part I of *El Conde Lucanor*», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XIX, 2 (1995), pp. 341-355.

---

<sup>30</sup> Juan Manuel [Don]: *Tratado de la Asunción de la Virgen*, en: *Obras completas*, ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1981, I, p. 510.

- Devoto, Daniel: *Introducción al estudio de Don Juan Manuel y en particular de El conde Lucanor. Una bibliografía*. París: Ediciones hispano-americanas, 1972.
- Diz, Marta Ana: *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente "en el tiempo que es turbio"*. Potomac (Maryland): Scripta humanistica, 1984.
- Funes, Leonardo: «Introducción», en: don Juan Manuel: *El conde Lucanor*, ed. de Leonardo Funes. Buenos Aires: Colihue, 2020, pp. IX-CXXXII.
- García Fitz, Francisco: «El "salto del rey Ricardo" o el desbordamiento del concepto de cruzada», en: Ayala Martínez, Carlos de/ Henriet, Patrick/ Palacios Ontalva, José Santiago (eds.): *Orígenes y desarrollo de la guerra santa en la Península Ibérica*. Madrid: Casa de Velázquez, 2016, pp. 87-102.
- González, Cristina: «Un cuento caballeresco en don Juan Manuel: el ejemplo XXV de *El conde Lucanor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII (1989), pp. 109-118.
- Henriet, Patrick: «Ethos aristocratique et guerre sainte chez Don Juan Manuel», en: Ayala Martínez, Carlos de/ Palacios Ontalva, José Santiago/ Ríos Saloma, Martín (eds.): *Guerra santa y cruzada en el Estrecho. El occidente peninsular en la primera mitad del siglo XIV*. Madrid: Sílex, 2016, pp. 89-101.
- Juan Manuel [Don]: *Tratado de la Asunción de la Virgen*, en: *Obras completas*, ed. de José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1981, vol. I, p. 503-514.
- *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés. Barcelona: Crítica, 1994.
- Lacarra, María Jesús: *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.
- Lida de Malkiel, María Rosa: «Tres notas sobre don Juan Manuel», *Romance Philology*, IV (1950-1951), pp. 155-194.
- Lynch, James: *The Uses of Saladin in Medieval and Early Modern Literature* (tesis inédita). Bloomington: Indiana University, 2009.
- Marín, Diego: «El elemento oriental en D. Juan Manuel: síntesis y revaluación», *Comparative Literature*, VII, 1 (1955), pp. 1-14.
- Mohedano Barceló, José: «Paremiología y materia literaria. El refranero andalusí en *El conde Lucanor*», *Anaquel de Estudios Árabes*, X (1999), pp. 49-77.
- Nykle, Alois Richard: «Arabic phrases in *El Conde Lucanor*», *Hispanic Review*, X, 1 (1942), pp. 12-17.
- Wacks, David A.: *Framing Iberia. Maqāmāt and Frametale Narratives in Medieval Spain*. Leiden/ Boston: Brill, 2007.