

CRISOL

N° 4 – 2000

Nouvelle série

**Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-
américaines de l'Université de Paris X**

Directeur de la publication :

Thomas Gomez

Comité de Rédaction :

Jean Canavaggio

Marie-Claude Chaput

Bernard Darbord

Laurianne Fallay d'Este

Joseph Farré

Jacqueline Ferreras

Amadeo López

Jacques Maurice

Jeanine Potelet

Bernard Sesé

Administration:

Université de Paris X – Nanterre

200, avenue de la République 92000 Nanterre Cedex

Bât. F 358 3^e étage

Tél.: 01 40 97 56 68

E-mail: gomez@u-paris10.fr

TIPOLOGIE DES FORMES NARRATIVES BRÈVES AU MOYEN AGE

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, 2001
ISSN: 0764-7611

Typologie des formes narratives brèves au Moyen Age (domaine roman) II

Colloque international célébré à Madrid, Casa de
Velázquez, 20-21 mars 2000

ORGANISÉ PAR L'ÉQUIPE D'ACCUEIL 369 *ÉTUDES ROMANES* DE
L'UNIVERSITÉ DE PARIS X EN COLLABORATION AVEC LA *CASA DE*
VELÁZQUEZ, MADRID, ET LE SÉMINAIRE D'ÉTUDES MÉDIÉVALES
HISPANIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS XIII.

Version 0.992
(Imprimé le 22/02/18)

Sommaire

Bernard DARBORD	
<u>Sobre formas breves, una vez más</u>	<u>7</u>
Juan PAREDES	
<u>E utile consiglio potranno pigliare: de lo provechoso y de lo deleitable en el cuento medieval.....</u>	<u>13</u>
Jacques BERLIOZ, Marie Anne POLO DE BEAULIEU	
<u>La capture du récit. La <i>Disciplina clericalis</i> de Pierre Alphonse dans les recueils d'<i>exempla</i> (XIII^e-XIV^e s.).....</u>	<u>35</u>
<u>Annexe.....</u>	<u>53</u>
Fernando GÓMEZ REDONDO	
<u>Los contadores de <i>exempla</i> en el <i>Libro del caballero Zifar</i>.....</u>	<u>65</u>
Juan Manuel CACHO BLECUA	
<u>Ejemplos clásicos en el <i>Libro del cavallero Zifar</i>: <i>Antígono, Alejandro y Régulo</i>.....</u>	<u>101</u>
Mercedes BREA, Elvira FIDALGO	
<u>Hacia una tipología del milagro literario.....</u>	<u>121</u>
Carlos ALVAR	
<u>Narrativa breve: traducciones, adaptaciones, interpretaciones.....</u>	<u>145</u>
Fernando CARMONA FERNÁNDEZ	
<u>El <i>lai</i> en los cuentos del <i>Decamerón</i>.....</u>	<u>161</u>
Isabel GONZÁLEZ	
<u>Tipología del <i>Novellino</i>.....</u>	<u>177</u>
Juan M. RIBERA LLOPIS	
<u><i>Aún en torno a <i>Història de Jacob Xalabín</i></i>.....</u>	<u>195</u>
François SUARD	
<u><i>Lai, fabliau, nouvelle</i> : difficultés d'une typologie.....</u>	<u>215</u>
María Jesús LACARRA	
<u><i>Algunos miraglos que nuestro Señor fizo por nuestro padre sancto Antonio</i>: presentación del texto y aproximación tipológica.....</u>	<u>235</u>
Jean-Pierre JARDIN	
<u><i>El rey, la muerte y el Diablo. Estudio de un relato de aparición diabólica relacionada con la muerte del rey Juan I de Castilla (1390)</i>.....</u>	<u>253</u>

Claude BREMOND

Vers un Index des actions narratives.....267

Sobre formas breves, una vez más ¹

Bernard DARBORD
Université de Paris X

Otra vez promueve la Casa de Velázquez un coloquio sobre formas breves del relato ². En realidad, las obras de reflexión sobre el cuento medieval han abundado en los últimos años. Merece citarse en primer lugar la antología publicada en *Crítica* por María Jesús Lacarra en la colección *Cuento y novela corta en España* (1999). ³

Es obvio que las contribuciones aquí reunidas encajan en la problemática diseñada por Paloma Gracia y Juan Paredes en la introducción del volumen de Granada de 1998. Lo urgente es seguir describiendo lo que puede ser una retórica de la brevedad, más allá de la mera constatación de la poca extensión de un texto. Una forma breve, o «forma simple» ⁴ es producto de un proceso de abreviación. Puede ser resumen, traducción, *retractatio*, etc. Puede integrarse una estructura narrativa reducida, «mononuclear», cerrada. Este último concepto de cerrazón del relato ha sido estudiado por Alan Deyermond en una de las ponencias del precedente coloquio. ⁵

Dicha estructura narrativa equilibrada y cerrada se debe a un cálculo preciso, exacto. Contar es COMPUTARE. Cuando Sancho confiesa su incapacidad de hacer la cuenta de las cabras que el pastor, perseguido por

¹ Nuestro coloquio constituye la continuación del coloquio de Granada, de abril de 1996: Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, M. Monográfica, 1998.

² *Formas breves del relato: Coloquio Casa de Velázquez - Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza*, ed. Y. R. Fonquerne y A. Egido, Madrid, 1985. Véase también *Narrativa breve medieval románica*, eds. Jesús Montoya et al., Granada, Biblioteca Universitaria de Estudios Románicos, 1, 1988.

³ *Cuento y novela corta en España. 1, Edad Media*, edición de María Jesús Lacarra, Barcelona, *Crítica*, 1999.

⁴ André Jolles, *Formes simples*, París, Éditions du Seuil, 1972.

⁵ Alan Deyermond, «Narrativas abiertas y narrativas cerradas en la prosa medieval castellana», *Tipología...*, 1998, pp. 21-53.

Torralba, lleva a la otra orilla del río, no puede proseguir la relación del cuento (*Don Quijote*, I, 20). También se encuentra en el *Novellino* (89) y en el *Decamerón* (VI,1) el motivo del narrador que se equivoca y no alcanza el perfecto equilibrio entre las partes de su relato.

Otra característica del género es la ambigüedad terminológica ⁶, por no decir la arbitrariedad metalingüística. En el coloquio de Granada, las contribuciones de Fernando Carmona o Roger Dubuis han puesto de manifiesto el desfase entre la realidad textual y el término o marbete tradicionalmente utilizado: *lai* y novela, *fabliau*, *exemplum*, milagro, facecias y agudezas, apotegmas, epigramas, fablillas, consejas, patrañas. Remitimos a los estudios aquí incluidos de Carmona y Suard para avanzar en el planteamiento del problema.

Estas etiquetas o marbetes designan todas un texto corto. Un texto de estructura sencilla, sin digresión. El autor practica una expresión metonímica de la brevedad: un detalle evoca un ambiente, basta un rasgo para plasmar a todo un individuo. Algunos términos confunden el texto y la circunstancia que lo determina: caso, ejemplo, *nova*, facecia remiten tanto a lo hecho como a lo dicho. Algunos términos se aplican a una forma determinada: la novela es un relato en prosa, el *fabliau* es un relato en verso ⁷. Otros se han separado de una componente semántica original: el *lai* de Marie de France no es forma musical, a pesar de la etimología céltica de la palabra, que implica la noción de canto.

Si pasamos del marbete a la obra producida, se debe recalcar la complejidad de la estructura textual: el *Decamerón* integra una gran variedad de relatos. El *Novellino* está en la confluencia de tradiciones múltiples (I. González). Términos como *prosimetrum*, *chantefable* (estudiados en el precedente coloquio) expresan la yuxtaposición de elementos dispares: verso y prosa, canto y decir. De los textos estudiados en el presente coloquio, varios ofrecen el carácter heteróclito de una suma o colección: es el caso del *Zifar*, o de la *Disciplina Clericalis*, compuesta «en parte de proverbios y ejemplos de los árabes, de fábulas y versos, y finalmente de semejanzas de animales y de aves...». En la tipología del

⁶ También remitimos a Juan Paredes, *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología*, Granada, Universidad de Granada, 1986.

⁷ Mercedes Brea, «Narrativa breve provenzal», en *Tipología...* (1996), p.165-184: textos en verso (*novas* o en diminutivo *novelas*) o en prosa (*vidas* y *razós*).

género, la integración de un relato dentro de la novela-marco es a veces muy compleja.⁸

Varias contribuciones aquí reunidas, cada una con su método propio, se dedican a plasmar la evolución proteiforme de un prototipo (latino, folclórico) hacia un público nuevo, hacia una sociedad diferente. Se orienta así el autor-traductor hacia un didactismo nuevo, hacia otra manera de agrandar. Dichos procesos de traducción, de imitación, de explotación han sido estudiados por J. Paredes, C. Alvar, J.M. Cacho Blecua, F. Gómez Redondo.

La cuestión del motivo folclórico tradicional, su presencia dentro de la obra merece una peculiar evaluación. Por eso son tan necesarios los catálogos e índices. Por eso se impone abordar, dentro de los límites de nuestro coloquio, la cuestión del *Exemplum*, su ramificación, su catalogación.

Como sabemos, el estudio del *exemplum* medieval debe apoyarse en un primer esfuerzo de catalogación, llevado a cabo en 1969 por Frederic C. Tubach (*Index Exemplorum*, Helsinki, F.F.C, 1969). Dicho volumen contiene una utilísima clasificación de los *exempla* (5400 referencias), seguidas de un índice de palabras-clave. Como estudió Claude Bremond, dicha catalogación no deja de pecar en varios aspectos: falta de criterios en la definición del relato, errores, ausencia de índice por obras. Esta última tacha originó otra empresa, un «Tubach à l'envers», «Tubach al revés» dirigida por Jacques Berlioz y Marie Anne Polo de Beaulieu⁹. Dieciséis obras o colecciones estudiadas por Tubach han sido objeto de análisis. La labor permitió al mismo tiempo recalcar la presencia de los *exempla* en una obra determinada y corregir los errores de Tubach.¹⁰

La catalogación de los *religious tales* por Tubach comporta otro defecto que, más que otro, lamentará el hispanista: como en la obra del abad Jean-Thiébaud Welter¹¹, pocas son las obras españolas incluidas en el índice: *Libro de los Enxemplos* (ediciones de Gayangos y de Morel-Fatio), *Cantigas de*

⁸ M.J. Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, 1979.

⁹ *Les Exempla médiévaux, Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'Index exemplorum de Frederic C. Tubach*, Carcassonne, Garae/Hesiode, 1992.

¹⁰ La noción de *exemplum* viene definida, delimitada y estudiada en Claude Bremond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, y recientemente en *Les Exempla médiévaux: Nouvelles perspectives*, Jacques Berlioz y Marie Anne Polo de Beaulieu (directores), París, Honoré Champion, 1998.

Santa Maria (gallego-portugués), *Cuentos populares españoles* de A. Espinosa (Madrid, 1947), *Libro de los gatos*, *Conde Lucanor*. Cinco obras en total, presentadas como fuentes primeras o secundarias.

Para contrarrestar dicha pobreza, el hispanista puede consultar el ya antiguo *Motif-index of Medieval Spanish Exempla*¹², clasificado según los criterios del *Motif-index* de Stith Thompson (como lo fue el *Motif-Index* de D.P. Rotunda sobre novela italiana, Bloomington, Indiana, 1952). También puede consultar Antti Aarne, Stith Thompson, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, para reconocer, a través de nuestros cuentos hispánicos, la impronta cultural de otros relatos.

Todo trabajo de investigación sobre el cuento medieval, en particular el cuento religioso, debe basarse en el conocimiento cada vez más profundo de la literatura ejemplar. No es necesario recordar la eminente y prototípica posición de la *Disciplina Clericalis*, de Pedro Alfonso. En la continuidad de los recientes estudios de John Tolan¹³ y de María Jesús Lacarra¹⁴, la contribución aquí incluida de Jacques Berlioz y Marie Anne Polo de Beaulieu¹⁵ pone de manifiesto no sólo el favor del que gozó el libro, sino también las peculiaridades de sus contenidos.

Nuestro coloquio también propone una tipología del milagro medieval, a través de los estudios de Mercedes Brea y Elvira Fidalgo, por una parte, de María Jesús Lacarra, por otra. No se ha reducido la presente tipología a formas castellanas o francesas: la Historia de Jacob Xalabín es objeto de un balance crítico (J.M. Ribera Llopis). Los *marginalia*, escritos en el margen de una crónica por Sancho de Segorbe, forman tres relatos breves de sumo interés (J.P. Jardin).

¹¹ Jean-Thiébaud Welter, *L' Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, París-Toulouse, E. H. Guitard, 1927.

¹² John E. Keller, Knoxville, University of Tennessee, 1949.

¹³ John Tolan, *Petrus Alphonsi and his Medieval readers*, Gainesville, University Press of Florida, 1991.

¹⁴ María Jesús Lacarra (coordinadora), *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996.

¹⁵ «Il est à noter que le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, CRH-EHESS, devrait lancer en 1992 —en collaboration avec l'université de Paris X-Nanterre— la confection d'un *Thesaurus exemplorum*. Ce fichier informatisé inventoriera les recueils d'*exempla* pour fournir un résumé de chaque récit, le renvoi à la source principale, des données bibliographiques, la référence aux instruments de recherche spécifiques, des mots-clés». *Les exempla médiévaux, Introduction à la recherche...*, op. cit. p. 31.

La propuesta de Claude Bremond, sobre catalogación de temas y motivos narrativos, es de otra índole. Pronto se evidenciará el interés de este tipo de descripción, cuyo mérito principal es un altísimo nivel de generalidad, que permite hacer, a nuestro modo de ver, una comparación rápida de las colecciones de cuentos, así como intuir analogías inopinadas entre obras aparentemente dispares.

Y ahora, lector, ponte a leer los estudios que siguen, no dudo que, de tus críticas y examen, salgan sugerencias y descubrimientos nuevos.

E utile consilio potranno pigliare: de lo provechoso y de lo deleitable en el cuento medieval

Juan PAREDES
Universidad de Granada

Au travers des cultures arabe et hébraïque, entre en Espagne un riche courant narratif destiné fondamentalement à enseigner en donnant du plaisir. Là s'intègre la tradition du conte médiéval en langue romane. A cette tradition appartient la *Disciplina Clericalis*, dont le prologue souligne l'intention didactique. *Delectare* est l'une des fonctions de l'*exemplum* dès l'apparition de celui-ci: de là son utilisation homilétique; l'intention moralisante apparaît pourtant ailleurs, comme dans le genre du fabliau, en dépit des apparences. Il s'agissait, en définitive, de la diffusion du savoir, système complet, achevé, qui devait être transmis en utilisant tous les moyens didactiques: exemples, fables et proverbes, etc. Le *Décameron*, lui aussi, semble céder à cette convention traditionnelle du genre. Peu importait le côté scabreux des histoires, ou des allusions obscènes. L'apparition du comique, du satirique ou de l'obscène doit être entendue comme une manifestation de la culture carnavalesque médiévale. A partir de là, il convient d'établir les paramètres du décodage, en situant le texte dans son historicité radicale. Celle-ci explique et peut encadrer dans ses justes limites la dichotomie, parfois seulement apparente, entre la théorie et la praxis littéraires, ainsi que l'écart entre les mentalités, si patent en tant d'exemples du *Décameron* ou des *Cent Nouvelles Nouvelles*.

A través de las culturas árabe y hebrea entra en España una rica corriente narrativa y sapiencial que remite a una fuente original griega, india o persa, cuya influencia había representado un enriquecimiento importante de la tradición didáctica que en el caso árabe va a dar lugar al nacimiento de un género mixto, combinación de cuento y sentencia —el *adab*—, destinado fundamentalmente a «enseñar deleitando». Lo mismo ocurre en el ámbito hebreo con el *sifre musar*¹⁶. Es la misma tradición en la que se inserta Pedro Alfonso y su *Disciplina clericalis*, en cuyo prólogo ya se especifica claramente la intención didáctica:

Deus igitur in hoc opusculo michi sit in auxilium qui me librum
hunc componere et in latinum transferre compulit. Cum enim

¹⁶ Vid. María Jesús Lacarra, *Pedro Alfonso. Disciplina clericalis*, traducción de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 24.

apud me sepius retractando humane causas creationis omnimodo scire laborarem, humanum quidem ingenium inueni ex precepto conditoris ad hoc esse deputatum, ut quamdiu est in seculo in sancte studeat exercitacione philosophie, qua de creatore suo meliorem et maiorem habeat noticiam, et moderata uiuere studeat continencia et ab imminentibus sciat sibi precauere aduersitatibus eoque tramite gradiatur in seculo qui eum ducat ad regna celorum. Quodsi in prefata sancte discipline norma uixerit, hoc quidem pro quo creatus est compleuit debetque perfectus appellari. Fragilem eciam hominis esse considerauit complexionem: que ne tedium incurrat, quasi prouehendo paucis instruenda est; duricie quoque eius recordatus, ut facilius retineat, quodammodo necessario mollienda et dulcificanda est; quia et obliuiosa est, multis indiget que obliuorum faciant recordari. Propterea ergo libellum compegi, partim ex prouerbiis et castigationibus arabicis et fabulis et uersibus, partim ex animalium et uolucrum similitudinibus.¹⁷

A este propósito parecen responder las enseñanzas que se desprenden de los cuentos. Así lo confirma el mismo esquema organizativo: Después

¹⁷ *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi*, ed. A. Hilka y W. Söderhjelm, Heidelberg, Sammlung mittellateinischer Text, 1, 1911. «Por tanto, que Dios, que me inspiró la idea de componer este libro traduciéndolo al latín, venga en mi ayuda. Pues, habiendo intentado en mis meditaciones, muchas veces y de varias maneras, averiguar las causas de la creación del hombre, he llegado a concluir que el ingenio humano fue destinado, por precepto del Creador, a dedicarse, mientras permanezca en el mundo, a la búsqueda y ejercicio de la santa filosofía por medio de la cual logre un mejor y mayor conocimiento de su propio Creador y aprenda a vivir en moderada continencia, así como a precaverse de los peligros que le amenazan y a caminar en este mundo por una senda que lo lleve al reino de los cielos. Porque, si hubiese vivido de acuerdo con la norma de dicha santa disciplina, ha cumplido aquello para lo que fue creado y merece ser llamado perfecto. Consideré, por otro lado, que la naturaleza humana es frágil y necesita ser instruida poco a poco para no caer en el tedio; teniendo en cuenta su dureza estimé que es preciso ablandarla de algún modo y ayudarle a perder su natural rudeza para que aprenda con mayor facilidad; y puesto que, asimismo, es muy dada al olvido, necesita ser aleccionada con muchos ejemplos que le ayuden a recordar. Por todo eso, compuse mi librito parte de proverbios de los filósofos y sus enseñanzas, parte de proverbios y consejos árabes, y de fábulas y versos y parte sirviéndome de las comparaciones con aves y animales» (sigo la traducción del texto latino de Esperanza Ducay, *op. cit.*, pp. 43-44; Cfr. la de A. González Palencia, Madrid-Granada, CSIC, 1948.).

del Prólogo, que es una invocación a Dios, se agrupan una serie de sentencias acerca *Del temor de Dios*. Lo mismo ocurre antes del *Epílogo*. Entre ambos, se suceden una serie de ejemplos sobre los vicios y virtudes humanos (I-VIII), la relación del hombre con sus semejantes (IX-XXVI) y con Dios (XXIX-XXXIV)¹⁸. Y en este sentido abunda el hecho de que fue una de las fuentes de inspiración favorita de los predicadores, como lo testimonian los más de sesenta manuscritos repartidos por las bibliotecas de toda Europa.¹⁹

El *delectare* es una de las funciones esenciales del *exemplum* desde sus inicios²⁰. Su utilización en la homilética está precisamente justificada por esta condición, y son numerosísimos los textos que inciden en esta perspectiva:

Onde en las *Vidas de los Padres* se lee que predicando una vez un santo viejo a unos frailes de la salud del alma, así fueron apremiados de sueño que non podían mover las pestañas. E veyendo el santo viejo, e queriéndoles demostrar que aquello era obra de Satanás, enxirió algunas fablillas oçiosas e luego despertaron. E el santo viejo díxoles: —Quando fablava de las cosas çelestiales todos estávades agraviados de sueño, mas agora que fablé palabras vanas e oçiosas luego despertastes todos.²¹

Esas «fablillas oçiosas» son «palabras vanas», indignas de ser usadas para tratar de las «cosas celestiales», pero la misma argumentación contradice su aparente significado al poner de relieve el papel de estos relatos profanos para atraer la atención hacia las enseñanzas religiosas.

¹⁸ Vid. María Jesús Lacarra, *op. cit.*, p. 29

¹⁹ Vid. El estudio de Jacques Berlioz y Marie Anne Polo de Beaulieu en este mismo volumen.

²⁰ Sobre el *exemplum*, además de los trabajos de J. Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du moyen âge*, París-Toulouse, 1927 (Ginebra, Slatkine Reprints, 1973) y Cl. Bremond, J. Le Goff y J.-Cl. Schmitt, *L'«Exemplum»* (Typologie des Sources du Moyen Âge, fasc. 40), Turnhout, Brepols, 1982, Vid. *Les Exempla médiévaux*, ed. J. Berlioz y M.-A. Polo de Beaulieu, Garae/Hesiode, 1992; *Les Exempla médiévaux: Nouvelles perspectives*, ed. J. Berlioz y M.-A. Polo de Beaulieu, París, Champion, 1998.

²¹ *Espéculo de los legos*, ed. J. M^a Mohedano, Madrid, CSIC, 1951, p. 451. Citado por Welter, *op. cit.*, p. 73.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

El intento de edificar deleitando más que un propósito predeterminado de manera consciente o simplemente un elemento más o menos constitutivo de un específico género literario, es un estado de espíritu, una especial conformación del pensamiento medieval, en busca siempre del significado de las cosas para extraer una experiencia, una enseñanza para los hombres. Esta búsqueda de la «senefiance» se configura como uno de los elementos esenciales del alma medieval.²² Y así, al lado de una amplísima corriente de literatura moralizante, este espíritu reaparece una y otra vez en infinidad de obras, de tendencias y conformaciones muy diversas, en las que no cabría esperar en principio su presencia.

Mucho se ha discutido acerca de la intención moralizante de los *fabliaux*, género que por definición parecería estar alejado de cualquier veleidad en este sentido. Sin embargo, el tema dista mucho de estar clarificado de manera unánime. Buena parte de la crítica moderna se apoya en los postulados de Bédier para quien el género —«contes à rire en vers», según su conocidísima definición— comportaba una carga degenerante e inmoral que anulaba cualquier elemento aleccionador²³. Cualquier intención moral no podía ser otra cosa que aleccionadora. En la misma línea, Robert Guette parece querer ligar cualquier intención moralizadora a las propias convenciones del género, como ironía:

Je n'oserais pas affirmer que la morale qu'ils ajoutent le plus souvent à leur récit soit autre chose qu'une manière de divertissement d'une sagesse peu élevée, narquoise et bouffonne comme celle de Panurge. Ce n'est peut-être que par ironie qu'ils cédaient à la manie moralisatrice et pédante de leur temps.²⁴

Dominique Boutet habla de una corriente didáctica, próxima al espíritu del *exemplum*, y otra lúdica, que pueden encontrarse en el seno de un mismo género literario²⁵. Las propias declaraciones de los autores no parecen ofrecer dudas acerca de las intenciones moralizadoras de algunos

²² Vid. Roger Dubuis, *Les cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 485.

²³ Vid. J. Bédier, *Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, París, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1893, reed., Champion, 1875, 1925, 1928

²⁴ «Questions de Littérature», *Romania Gandensia*, (1960), p. 63.

²⁵ *Les Fabliaux*, París, PUF, 1985, p. 122.

fabliaux. Otra cosa distinta es averiguar en qué medida la realización de los relatos se corresponden con las intenciones confesadas. Si realmente la intención edificante está intrincada en el cuento, en su propia estructura, o por el contrario es sólo un tinte de superficie, una fachada que en modo alguno se corresponde con el verdadero significado. Roger Dubuis, divide en este sentido los *fabliaux* «à prétention morale» en dos grandes familias: los que abordan un problema concreto, netamente delimitado y los que se atienen a consideraciones más generales ²⁶. Un *fabliau* como *De pleine bourse de sen* ²⁷ puede ejemplificar de manera meridiana cómo en algunos casos concretos la intención moralizadora, lejos de ocupar un papel secundario, define el carácter esencial del relato: Una dama conmina a su marido para que abandone a su amiga. Él niega mantener tal relación y la atribuye a la maledicencia de la gente. Tiene que partir a la feria de Troyes —en Borgoña dice equivocadamente el texto en lugar de Champaña—, y pregunta a su mujer qué regalo quiere que le traiga. Ella astutamente le pide una bolsa llena de sentido: «Foi que doi saint Piere et saint Pol, / Fors seul plaine borse de sen; / Mès s'il vous plest, apportez m'en / Plaine une borse de deniers». Acabado su negocio, el mercader se dirige al mercado de Ypres y compra una tela azul para regalársela a su amiga. Nadie, sin embargo, sabía darle información acerca del regalo para su esposa. Por fin, un viejo mercader de Galicia le ofrece la solución: debe esconder sus ropas y riquezas y presentarse en casa de la amiga, diciendo que lo ha perdido todo pero quiere pasar la noche con ella hasta el amanecer en que desaparecerá sin ser visto. En caso de ser rechazado, debe hacer lo mismo con su esposa. Mientras la amiga lo echa a la calle y no quiere saber nada de él, su esposa lo acoge e incluso está dispuesta a vender cuanto tiene para ayudar a su marido. El burgués descubre la verdad y regala a su esposa la tela azul destinada a la amiga. Es entonces cuando la dama le dice que ha encontrado el sentido que había perdido: «Sire», fet ele, «ahen, ahen / Or avez vous trové le sen / Que vous avoie demandé: / Vous l'avez trové, en non Dé». El cuento termina con una extensa moraleja en la que se dice que está loco el hombre que cree a una mujerzuela. Así como la hoja de hiedra se mantiene fresca y verde, así está preparado el corazón de la mujer para engañar al hombre. Por eso es temerario quien, teniendo buena mujer se va

²⁶ *Op. cit.*, p. 215.

²⁷ A. de Montaiglon-G. Raynaud, *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles*, París, Burt Franklin, 1872, vol. III, núm. LXVII, pp. 88-102.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

a otra parte a deshonorarse con mujerzuelas que son más golosas que los gatos:

Seignor, vos qui estes de geste,
Qui cuers avez legiers et fols,
Se vous volez croire mon lo,
Chascuns de vous i prendra garde.
Fox est li hom qui croit musarde;
S'or aviiez autant d'avoir
Com li rois de France, por voir,
Se l'eüssiez abandoné
A une garce, et tout doné
S'ele vous veoit au desous,
Plus vil vous auroit que.I. gous.
Ci poez aprande et oïr
C'on ne puet de garce joïr
Qu'il n'i a amor ne fiance.
Et qui lor depart rien dou sien.
Encor a on babliau dou sen.
Jehan li Galois, d'Aubepierre,
Nous dit, si com la fuelle d'yerre
Se tient fresche, nouvelle et vers,
Est li cuers de la fame ouvers
Toutes por ome decevoir:
Pour ce est fous, ce saciez de voir,
Li hons qui a bonne moiller,
Quant il aillors se va soillier
Aus foles garses tricherresces,
Qui plus que chas sont lecherresces,
Où il n'a verité ne foi,
Ne bien, ne loiauté, ne loi.
Et quant de l'ome ont fait lor preu,
Miez l'meroient en.I. feu,
Que ne feroient delez aus;
Si en sont avenu maint maus.²⁸

²⁸ Señores, vosotros que sois de gesta y tenéis los corazones frívolos y alocados, si queréis hacer caso de mi consejo, tened cuidado cada uno de vosotros. Loco está el hombre que cree a una mujerzuela. Si ahora tuvieseis una riqueza como el rey de Francia, y se la entregaraís a una perdida, cuando os viese por debajo de ella, os despreciaría como a un perro. Escuchad y aprended que no se puede gozar de amor y confianza con una buscona. Está loco el que se une a ellas y les da algo de

La intención moralizadora pesa tanto que incluso condiciona la propia estructura del relato, con explicaciones y repeticiones que ralentizan la acción y diluyen el efecto del cuento. La explicitación y longitud de la moraleja final no deja lugar a dudas sobre la preeminencia de la finalidad instructiva sobre el *delectare*.

En otros casos, particularmente los que se atienen a consideraciones más generales, el equilibrio entre el *docere* y el *delectare* es mucho más complejo y, en numerosas ocasiones, la propia intensidad de la intriga termina por ensombrecer al primero. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el *fabliau Du preste crucefié*²⁹. El religioso sorprendido con la mujer del fabricante de crucifijos cree escapar del marido refugiándose en el taller de éste y haciéndose pasar por una de sus esculturas; pero el marido, que lo ha visto todo, le da un gran escarmiento, mutilándolo con la excusa de atenuar el excesivo realismo de la figura. La generalidad de la moraleja:

Cet exemple nous monstre bien
Que nus prestres por nule rien
Ne devroit autrui fame amer

se diluye en el dinamismo de la intriga hasta convertirse en una apreciación marginal que en modo alguno determina el relato. Como señala Roger Dubuis «La densité et l'âpreté un peu sauvage de ce récit lui ôtent à peu près toute valeur d'exemple».³⁰

En otros *fabliaux* la intención moralizadora no es más que un pretexto, cuando no una ocasión para intensificar la vertiente profana y en ocasiones, como ocurre por ejemplo con *L'esquiruel*, obscena³¹. En cualquier caso, lo

lo suyo. Este sentido tiene el *fabliau*. Juan el Galo, oriundo de Aubepierre, nos dice que, así como la hoja de hiedra se mantiene fresca, nueva y verde, de igual manera está preparado el corazón de la mujer para engañar al hombre. Por eso es un temerario, de verdad, el que, teniendo buena mujer se va a otra parte a deshonorarse con locas meretrices que son más golosas que los gatos y con las que no hay verdad, ni fe, ni bien, ni lealtad, ni ley. Y cuando han conseguido lo que querían de los hombres, les gustaría verlos quemados y no junto a ellas. Por ello suceden muchas desgracias (utilizo la traducción de Josefa López Alcaraz, *Les «Fabliaux»*, Murcia, Universidad, II, 1996, pp. 133-34).

²⁹ Montaiglon-Raynaud, I, XVIII.

³⁰ *Op. cit.*, p. 223.

³¹ Montaiglon-Raynaud, V, CXXI. *Vid.* Dubuis, *op. cit.*, p. 224.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

que siempre queda claro es que la influencia de esta corriente didáctica nunca llega a sofocar la vena cómica específica del género.

El saber se presenta como un sistema acabado que ha de ser transmitido, utilizando para ello los medios didácticos necesarios. De ahí el recurso continuo a los ejemplos, fábulas, proverbios, etc.:

Los filósofos entendidos de cualquier ley et de qualquier lengua sienpre punaron et se trabajaron de buscar el saber [...] Et posieron enxenplos et semejanças en la arte que alcaçaron et llegaron por alongamiento de nuestras vidas et por largos pensamientos et por largo estudio; et demandaron cosas para sacar de aquí lo que quisieron con palabras apuestas et con razones sanas et firmes; et posieron et compararon los más destos enxenplos a las bestias salvajes et a las aves.

Et ayuntáronseles para esto tres cosas buenas: la primera, que los fallara[n] usados en razonar, et trobáronlos según que lo usavan para dezir encobiertamente lo que querían, et por afirmar buenas razones; la segunda es que lo fallaron por buena manera con los entendidos por que les crezca el saber en aquello que les mostraron de la filosofía, quando en ella pensavan et conoçian su entender; la tercera es que los fallaron por jeglaría a los diçípulos et a los niños.³²

Lo que pone de manifiesto también el proceso de asimilación de los mecanismos articuladores de todo el caudal narrativo transmitido por la cuentística oriental de acuerdo con la premisa de «enseñar deleitando».

Así justificará también don Juan Manuel su técnica narrativa:

Et porque los omnes non pueden tan bien [entender] las cosas por otra manera commo por algunas semejanças, conpus este libro en manera de preguntas et respuestas que fazian entre si un rrey et un infante su fijo, et un cavallero que crio al infante, et un filosofo.³³

El diálogo conforma el marco que separa el mundo contado del mundo real. En el *Calila e Dimna*, cada capítulo está enmarcado por el diálogo entre

³² *Calila e Dimna*, ed. J. M. Cacho Blecua y M. J. Lacarra, Madrid, Castalia, 1988, pp. 89-90.

³³ *Libro de los estados*, ed. R.B. Tate y I.R. MacPherson, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 16.

el rey, que expresa su deseo de saber sobre un tema concreto, y el filósofo, que responde relatando un caso. Unas veces, es el propio filósofo el que extrae la moraleja; otras, el rey; y en algunos casos no aparece marco conclusivo final.³⁴

En la introducción de Ibn Al-Muqaffa³⁵ se especifica claramente que la «entención de los filósofos et de los entendidos» que componen el libro es la transmisión del saber. En su busca parte Berzebuey, «que era físico conocido, era sabio et filósofo», enviado por el rey Sirechuel³⁶. Pero lo que en un principio es la búsqueda de la inmortalidad: las plantas medicinales capaces de proporcionar la eterna juventud, pronto va a transformarse en una bellísima metáfora sobre el auténtico sentido de la literatura a través del conocimiento de las escrituras:

que la melezina que en ellos dezía son los buenos castigos et del saber; et los muertos que resuçitavan con aquellas yervas son los omnes nesçios que non saben cuándo son melezinados en el saber, et les fazen entender las cosas [et] esplanán[dol]as aprenden de aquellas cosas que son tomadas de los sabios; et luego, en leyendo, aprenden el saber et alunbran sus entendimientos.³⁷

El saber es la auténtica fuente de la vida, a la que se nace por el entendimiento. Su adquisición es una garantía de inmortalidad. De ahí la idea de que los sabios nunca mueren. Por eso Don Fadrique encargó la traducción del *Sendebär*:

El infante don Fadrique, fijo del muy noble aventurado e muy noble rey don Fernando, [e] de la muy santa reina, conplida de todo bien, doña Beatriz, por quanto nunca se perdiese el su buen nombre, oyendo las razones de los sabios, que quien bien faze nunca se le muere la fama, e sabiendo que ninguna cosa ay mejor para ver de ganar la vida perdurable sinon el bien obrar y el saber,

³⁴ Vid. María Jesús Lacarra, *Cuentística medieval en España : Los orígenes*, Zaragoza, Universidad, 1979, pp. 69 y ss.

³⁵ Esta introducción fue añadida al texto original por el traductor árabe y figura en los manuscritos B y P. Falta en el manuscrito A. Vid. *Calila e Dimna*, ed. cit., pp. 89-98.

³⁶ *Dexerbe* en B. En algunas versiones, como la castellana, Berzebuey prepara su expedición por propio deseo, sin que aparezca el mandato del rey.

³⁷ Ed. cit., cap. I, p. 101.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

pues tomó él (la) en su entención [que sa] ver es una nave muy segura para poder pasar sin peligro [la] vida, [junta] mente con el bien obrar para ir a la vida perdurable; e como el omne, porque es de poca vida, e la çiençia es fuerte e luenga, non puede aprender nin saber más de lo que a cada uno le es otor[gado] por la graçia que le es dada e enbiada de suso, con amor de aprovechar e fazer bien e merçed a los que l'aman.³⁸

Y por eso Berzebuey trasladó «aquellas escripturas» al lenguaje de Persia «et conçertólas», y se volvió a su señor que era muy diligente en allegar el saber y amar a los filósofos, «et trabajávase en aprender el saber, et amávalo más que a muchos deleites en que los reyes se entremeten». Por eso mandó que el pueblo leyese estos escritos y rogó a Dios le concediese la gracia de que fuesen entendidos. Uno de estos textos es precisamente el libro de *Calila e Dimna*:

Desí puso en este libro lo que trasladó de los libros de India: unas questiones que fizo un rey de India que avía nonbre Diçelem; et al su alguazil dizían Burduben. Et era filósofo a quien él más amava. Et mandóle que respondiese a ellas capítulo por capítulo et respuesta verdadera et apuesta, et que le diese enxemplos et semejanças, et por tal que viese la çertedunbre de su respuesta, et que lo ayubtase en un libro entero por lo que lo él tomase por castigo para sí, et que lo dexase después de su vida a los que dél desçendiesen. Et era el primero capítulo del león et del buey, que es después de la estoria de Berzebuey el mence.³⁹

La historia de Calila e Dimna, que comienza en el capítulo III, es un tratado de sabiduría sobre normas de comportamiento, tanto por lo que se refiere a la conducta reflexiva que debe presidir toda acción individual como a las enseñanzas para conocer a los demás, ejemplificadas a través de los cuentos, que constituyen una auténtica guía para el lector. La identificación de saber y vida que parece deducirse de la búsqueda preliminar de Bercebuey constituye la imagen central sobre la que se

³⁸ Con las correcciones del corrector B y las de A. Bonilla y San Martín (*Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, Barcelona-Madrid, «L'Avenç» y M. Murillo, Bibliotheca Hispánica XIV, 1904). Cfr. *Sendebear*, ed. M^a Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 304, 1989, p. 64.

³⁹ Ed. cit., cap. I, p. 102.

articula este compendio de normas de comportamiento a través de la historia-marco, diálogo entre el rey y un filósofo, en la que se engarzan (caps. III al XVIII) los cuentos.

También en el prólogo al *Decamerón*, Boccaccio parece ceder a la convención tradicional del género, subrayando la función de utilidad de sus relatos: ofrecer consuelo y útiles consejos a las mujeres, condenadas a la *noia* y la *malinconia* por las costumbres y las normas morales:

Nelle quali novelle, piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno conoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire.⁴⁰

Sin embargo, en la *Introduzione* a la cuarta jornada, parece producirse un enfrentamiento con la teoría preceptiva del «enseñar deleitando». Boccaccio se defiende de los críticos que le censuran su afición por los temas eróticos, su influencia negativa sobre las mujeres y lo inadecuado de su edad con estas aficiones con el relato de un ejemplo, «non una novella intera, acció che non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia quale fu quella che dimostrata v'ho, mescolare, ma parte d'una, acció che il suo difetto stesso sé mostri non esser di quelle»⁴¹. El ejemplo en

⁴⁰ Cito por la ed. de Vittore Branca, *Decameron*, Turín, Einaudi, 1992, 2 vols. La cita corresponde a I, p. 9.

⁴¹ Ed. cit., I, p. 462. Aldo Borlenghi (*La struttura e il carattere della novella italiana dei primi secoli*, Milano, 1958, pp. 25 y ss.) cree que la utilización del término «novella» supone por parte del autor la conciencia de un género concreto. Pero, como señala Wolfram Krömer (*Kurzerzählungen und Novellen in den Romanischen Literaturen bis 1700*, Berlín, 1973; versión española de Juan Conde, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 119-120) también utiliza Boccaccio esta denominación para el ejemplo que separa del resto de sus relatos. No resulta ocioso en este sentido recordar la forma como Boccaccio presenta sus narraciones: «io intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo». Para los problemas de terminología remito a mis trabajos «El término *cuento* en la literatura románica medieval», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4 (1984), pp. 435-51; «*Novella*. Un término y un género para

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

cuestión está basado en la antigua parábola del adolescente educado en total aislamiento del mundo para evitar caer en sus tentaciones que no puede sustraerse a la llamada de la naturaleza ante la contemplación de la mujer: El ciudadano Filippo Balducci decide, tras la muerte de su esposa, entregarse al servicio de Dios con su pequeño hijo. Para ello, cede todos sus bienes y se retira a una pequeña celda en Monte Senario, donde vive de limosnas entregado al ayuno y la oración. Y no hablaba a su hijo de otra cosa que «della gloria di vita eterna e di Dio e de'santi (...), nulla altro che sante orazioni insegnandogli». Un día, cuando el mozo tenía ya dieciocho años, decide llevarlo consigo a Florencia, pensando Filippo que «già questo suo figliuolo era grande, e era sí abituato al servizio di Dio che malagevolmente le cose del mondo a sé il dovrebbero omai poter trarre». El joven queda maravillado por el espectáculo de la ciudad y no puede contener su excitación cuando divisa «una brigata di belle giovani donne e ornate». Pregunta a su padre qué son estas criaturas, que él considera más bellas que las imágenes de ángeles que tantas veces le ha mostrado, y cómo se llaman; y éste, «per non destare nel concupiscibile appetito del giovane alcuno inchinevole desiderio men che utile», le dice que son «mala cosa», «papere». El hijo replica diciendo que quiere llevarse una de esas «gansas» a casa, donde él ya le dará algo para que lo picotee:

«Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è, a me non m'è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono. Elle son più belle che gli agnoli dipinti che voi m'avete piú volte mostrati. Deh! se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà sú, di queste papere, e io le darò beccare».⁴²

El padre le dice que no lo hará porque no sabe donde pican: «Io non voglio; tu non sai donde elle s'imbeccano!», pero comprendió que todo su

la literatura románica», *Revista de Filología Románica*, IV (1986), pp. 125-40; «Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: Problemas de terminología», *Beitrag zur romanischen Philologie*, XXVI (1987), pp. 9-109, publicado como libro en Granada, Universidad, 1986; «De términos y géneros: cuento en la literatura medieval (Primeras documentaciones)», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J.M. Lucía Mejías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, II, pp. 1129-37.

⁴² Ed. cit., I, p. 465.

esfuerzo había sido inútil, ya que la naturaleza era más fuerte que su ingenio, y se arrepintió de haber llevado al muchacho a Florencia.

La sencilla moraleja comportaba un mensaje subyacente para defenderse de las críticas de inmoralidad, poniendo de manifiesto a cuán natural impulso había cedido al escribir sus cuentos. Frente a la literatura «provechosa», Boccaccio defiende la frivolidad de sus *novelle*, acordes con un tiempo nuevo en el que es posible el desarrollo del placer. Se propone además contestar la teoría didáctico-moralizante, subrayando la inutilidad de los esfuerzos pedagógicos frente a la libertad creadora. Como señala Walter Pabst:

En parte alguna ha sido mostrado el derrocamiento de las ideas estéticas fundamentales que imperaban en el umbral de la Edad Media hacia el Renacimiento, desde el punto de vista del autor, con tanta claridad y en tan profunda oposición a la doctrina, como en este profundo ejemplo boccacciano.⁴³

En la *Conclusionem dell'Autore*, proclama esta libertad indicando que él no podía contar sus historias de otra manera sin apartarse del asunto; que no se debe conceder menos autoridad a su pluma que al pincel del pintor; que sus cuentos no están destinados a ser contados en la iglesia —aunque en las historias eclesiásticas se encuentran lances parecidos («quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte, che le scritte da me, si truovino assai»)—, ni siquiera en las escuelas de los filósofos, sino en jardines y lugares de solaz, y entre jóvenes ya lo bastante maduros para que no los trastornen las palabras; y, en definitiva, que sus cuentos tanto pueden beneficiar como perjudicar, según quien los escuche y como se interpreten, pues hasta la divina Escritura se puede perversamente interpretar.

Y es que Boccaccio naturalmente sabía de la utilización de cuentos de la misma índole que a él se le criticaba en la homilética. Y a nadie puede extrañar que en la misma *Disciplina clericalis* aparezcan cuentos como *De vindemiatore* (Del vendimiador), *De lintheo* (De la sábana), *De gladio* (De la espada), *De canicula lacrimante* (De la perrilla que lloraba) o *De puteo* (Del pozo). Todos ellos responden al mismo esquema: la mujer que aprovecha la ausencia del marido para recibir a su amante es sorprendida por éste y

⁴³ W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg, 1967, versión española de Rafael de la Vega, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972, p. 72.

tiene que utilizar toda su astucia para salir indemne del lance. Corresponden a los siguientes motivos folclóricos: K 1516.1 «El ojo sano del marido, cubierto»; K 1521.5.1 «El amante escapa ocultándose en la sábana que la mujer extiende para mostrarla al marido»; K 1517.1 «Los dos amantes, un perseguidor y un perseguido»; K 1351 «La perrilla llorosa»; K 1511 «Marido expulsado». Todos ellos figuraron como *fabliaux* en las traducciones francesas de la *Disciplina Clericalis* y fueron difundidos en occidente gracias a su inclusión en los más importantes ejemplarios. El ejemplo de la espada y el de la perrilla que lloraba aparecen incluidos en el *Sendebär* y *Las mil y una noches*. El primero, que también se recogió en Francia como el *lai* de *l'Épervier*, fue utilizado por Boccaccio en el *Decamerón* (VII, 6). Del segundo, hay que subrayar especialmente al personaje de la vieja alcahueta, antecedente de la Trotaconventos de Arcipreste y la Celestina. Por su parte, el ejemplo de *El vendimiador* y el de *El pozo* fueron recogidos por el arcipreste de Talavera en el *Corbacho*, y el último además por Boccaccio (*Decamerón*, VII, 4), por Molière y Cervantes en *Georges Dandin* y *El celoso extremeño*, respectivamente. En *El viejo celoso* de Cervantes aparece recogido también el ejemplo de *La sábana*, difundido en Francia como el *Dit du pliçon* de Jean de Condé.⁴⁴

Mientras en los casos de *El vendimiador* y *La sábana* la trama se reduce a ocultar al amante de los ojos del marido engañado, en el primer caso tapándole el ojo bueno para que no pueda ver, y en el segundo extendiendo, con la ayuda de la madre, una sábana detrás de la cual huye el amante; en el ejemplo de *La espada* la argucia ideada por la suegra es un poco más complicada, inventando la historia de la protección a un inocente a quien hay que salvar de la muerte. En el ejemplo de *La perrilla que lloraba* la sutileza de la trama es mucho mayor: todo el cuento gira en torno a la vieja alcahueta, capaz de vencer con sus argucias la resistencia de una recatada dama. Y en *El pozo* se complica aun más con la intervención del sabio que aconseja al joven experto en «todo tipo de arte mujeril» la forma de guardar a su mujer, y las artimañas de ésta para engañar al marido y

⁴⁴ Vid. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Copenhagen, 1955-1958, 2ª ed. Bloomington & London, Indiana University Press, 1966; A. Aarne y S. Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, 2ª rev., Helsinki, 1964; H. Schwarzbaum, «International Folklore Motifs in Petrus Alphonsi's *Disciplina Clericalis*», *Sefarad*, XXI (1961), pp. 267-99; XXII (1962), pp. 17-59 y 321-44; XXIII (1963), pp. 54-73. Cfr. las notas de María Jesús Lacarra a la ed. de la *Disciplina Clericalis*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.

encima acusarlo de infidelidad. Con ejemplos de este tipo, desde el púlpito o en tratados morales, se intentaba poner de manifiesto la imposibilidad de escapar al engaño y la perfidia de las mujeres. Y para ello, poco importaban la escabrosidad de las historias o la posible delectación en sus tintes obscenos; elementos por lo demás presentes en la vida cotidiana.

Y es que la aparición de lo cómico, satírico y obsceno en la Edad Media ha de ser entendida como una manifestación de la cultura carnavalesca popular, y es a partir de esta consideración teórica, desde los principios hermenéuticos fijados por Bajtin, como hay que ver estos textos y establecer los parámetros de descodificación ⁴⁵. Una visión del mundo, apoyada en una específica concepción estética contraria a los valores y cánones establecidos, que implica una subversión de las normas, la imitación jocosa del mundo oficial, interpretado en sentido contrario, y la creación de un mundo alternativo basado en la lógica del mundo al revés, lo cómico, el disfraz y la parodia.

Como ha señalado muy acertadamente Roger Dubuis en relación con *Les Cent Nouvelles nouvelles*:

Les *Cent Nouvelles nouvelles* n'ont rien d'un livre obscène, dans la mesure où l'obscénité qui se complait fréquemment dans l'allusion et le sous-entendu, témoigne toujours d'une volonté bien établie de choquer, d'agresser, en bafouant les lois morales. Rien dans la mentalité médiévale ne correspond à une telle définition. Nos ancêtres étaient des gens simples, qui ne s'embarrassaient pas des faux-semblants d'une civilité excessive. Leur «bonne santé optimiste» (pour reprendre l'expression pertinente de Pierre Jourda) les autorisait à voir les choses en face et à les appeler par leur nom, clairement et, quand il le fallait, crûment. Dès l'instant où leur propos aborde un thème qui sera très vite considéré comme tabou, la sexualité, ils récusent aussi bien le silence que l'allusion. Recouvrir d'une voile transparent la nudité pour la rendre plus provocante n'est pas leur fait. Quand ils se lancent dans un récit, ils vont jusqu'au terme. Vraie ou fausse, la pudeur leur est étrangère et ils ne cherchent pas à donner le change. Ils aiment les intrigues légères, les plaisanteries corsées. Leur rire n'est plus tout à fait le nôtre, encore que notre étonnement

⁴⁵ Vid. M. Bajtin, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

consterné devant leur «grossièreté» n'aille pas sans une certaine hypocrisie.⁴⁶

Es necesario realizar un salto desde nuestra época actual a la Edad Media para instalarnos en el horizonte mental desde el que fueron compuestas estas narraciones. Porque nuestra percepción de la realidad es muy distinta a la del hombre medieval. La literatura tiene una radical historicidad que obliga a alterar continuamente los parámetros en que se encuadra la percepción de la realidad. Difícilmente un lector actual del *Decamerón* podrá percibir las historias con la misma sensibilidad de un «lector» del siglo XIV; su reacción es totalmente diferente. Su sensibilidad moderna condiciona un acercamiento a la obra desde una perspectiva radicalmente distinta, orientada por la diferencia cultural de varios siglos y una percepción en ocasiones opuesta de la realidad y la valoración ética de esa realidad. La evolución de las mentalidades justifica plenamente la distancia entre una y otra percepción.

Un buen ejemplo de ello podemos encontrarlo en la *novella* sexta de la tercera jornada. Ricciardo Minutolo consigue astutamente engañar a la celosa mujer de Filippello Sighinolfo, de la que andaba perdidamente enamorado, con la argucia de los supuestos amoríos del marido con su mujer. Ricciardo propone a Catella, que así se llama la dama, sustituir a su esposa en la cita que, según él, tiene concertada en unos baños con Filippello y darle un escarmiento. Pero es ella la que sale engañada, cuando descubre que el amante, astutamente, ha suplantado en la cita a su marido:

«Anima mia dolce, non vi turbate; quello che io semplicemente amando aver non potei, Amor con inganno m'ha insegnato avere, e sono il vostro Ricciardo [...] egli non può oggimai essere che quello che è stato non sia pure stato, se voi gridaste tutto il tempo della vita nostra; e se voi criderrete, o in alcuna maniera farete che questo si senta mai per alcuna persona, due cose n' averranno. L'un fia, di che non poco vi dee calere, che il vostro honore e la vostra buona fama fia guasta, per ciò che, come che voi diciate che io qui a inganno v'abbia fatta venire, io dirò che non sia vero, anzi vi ci abbia fatta venire per denari e per doni che io v'abbia promessi, li quali per ciò che così compiutamente dati non v'ho, come speravate, vi siete turbata, e queste parole e questo romor ne

⁴⁶ *Les Cent Nouvelles nouvelles*, ed. Roger Dubuis, Lyon, Presses Universitaires, 1991, p. 23.

fate: e voi sapete che la gente è piú acconcia a creder il male che il bene; e per ciò non fia men tosto creduto a me che a voi. Appresso questo ne seguirà tra vostro marito e me mortal nimistà, e potrebbe sí andare la cosa che io ucciderei altresí tosto lui, come egli me: di che mai voi non dovrete esser poi né lieta né contenta. E per ciò, cuor del corpo mio, non vogliate a una ora vituperar voi e mettere in pericolo e in briga il vostro marito e me. Voi non siete la prima né sarete l'ultima la quale è ingannata». ⁴⁷

Tras esta sibilina explicación de Ricciardo, la reacción de la mujer ultrajada no puede ser más airada:

«Ricciardo, io non so come Domenedio mi si concederà che io possa comportare la 'ngiuria e lo 'nganno che fatto m'hai. Non voglio gridar qui, dove la mia simplicità e soperchia gelosia mi condusse; ma di questo vivi sicuro, che io non sarò mai lieta se in un mondo o in uno altro io non mi veggio vendica di ciò che fatto m'hai; e per ciò lasciami, non mi tener piú: tu hai avuto ciò che disiderato hai e ha'mi straziata quanto t'è piasciuto. Tempo hai di lasciarmi: lasciami, io te ne priego». ⁴⁸

Pero Ricciardo, que conocía bien la turbación de ánimo de la dama, comienza a suplicarle con dulces palabras hasta convencerla de hacer las paces, de tal manera que «di pari volontà di ciascuno gran pezza apresso in grandissimo diletto dimorarono insieme». Y el texto termina:

E conoscendo allora la donna quanto piú saporiti fossero i baci dell' amante che quegli del marito, voltata la sua durezza in dolce amore verso Ricciardo, tenerissimamente da quel giorno innanzi l'amò, e savissimamente operando molte volte goderono del loro amore. ⁴⁹

Resulta difícil comprender, desde nuestra perspectiva actual, el cambio brusco de actitud de la dama, vilmente engañada y ultrajada que, de manera sorpresiva, termina deleitándose con el ofensor y transforma la afrenta en un continuo y consentido engaño al marido. La frivolidad de tal

⁴⁷ Ed. cit., I, pp. 387-88.

⁴⁸ Ed. cit., I, pp. 388-89.

⁴⁹ Ed. cit., I, p. 389.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

conducta sólo es comprensible desde la mentalidad lúdica en la que se inscribe el *Decamerón* y su propia concepción del texto como juego literario.

En otras ocasiones, es la propia esposa la que pone en juego todo su ingenio para lograr sus fines y engañar al marido. En la *novella* tercera de la tercera jornada, una dama, casada con un «artefice lanaiulo», se enamora de un joven y, so capa de confesión y de escrupulosísima conciencia, induce a un fraile a que, sin darse cuenta, contribuya a alcanzar su objetivo. En la conclusión del relato, ni siquiera se menciona al marido engañado, que además sólo juega en el cuento el papel estereotipado de cornudo y apenas aparece, centrándose toda la atención —porque ese es precisamente su fin— en el juego placentero de los amantes y la simplicidad de fraile:

E appresso, prendendo l'un dell'altro piacere, ragionando e ridendo molto della simplicità di frate bestia, biasimando i lucignoli e' pettini e gli scardarssi, insieme con gran diletto si sollazzarono.

E dato ordine a' lor fatti, sí fecero, che senza aver piú a tornare a messer lo frate, molte altre notti con pari letizia insieme si ritrovarono.⁵⁰

Pero no son precisamente los religiosos los que suelen salir mal parados, muy al contrario, con mucha frecuencia son los inductores y beneficiarios de estos engaños. En la *novella* cuarta de la tercera jornada, un astuto monje hace ganar el Paraíso a Puccio di Riniero mediante una penitencia que le permite a él también ganarse el suyo con la mujer del incauto:

E parendo molto bene stare alla donna, si s'avvezzò a' cibi del monaco che, essendo dal marito lungamente stata tenuta in dieta, ancora che la penitencia di frate Puccio si consumasse, modo trovò di cibarsi in altra parte con lui, e con discrezione lungamente ne prese il suo piacere.

Di che, acciò che l'ultime parole non sieno discordanti alle prime, avvenne che dove frate Puccio facendo penitencia sé credette mettere in Paradiso, egli vi mise il monaco, che da andarvi tosto gli avea mostrata la via, e la moglie, che con lui in gran necessità vivea di ciò che messer lo monaco, come misericordioso, gran divizia le fece.⁵¹

⁵⁰ Ed. cit., I, pp. 358-59.

⁵¹ Ed. cit., I, p. 367.

Y en la octava *novella* de la tercera jornada, el tema de la falsa muerte es utilizado por un abad para «enviar al purgatorio» a un marido del que después lo saca para que se encargue de la alimentación del hijo, fruto de los amoríos del religioso con su esposa. La *novella* tercera de la jornada séptima cuenta cómo fray Rinaldo es sorprendido por un marido en la alcoba y hace pensar a éste que estaba exorcizando las lombrices de su pequeño. Aunque no es menor su argucia para convencer a su comadre de que ceda a sus pretensiones amorosas, con la excusa de ser menos pariente del niño que su marido:

«Ma ditemi: chi è piú parente del vostro figliuolo, o io che il tenni a battesimo o vostro marito che il generò?» La donna rispuose: «È piú suo parente mio marito».

«E voi dite il vero» disse il frate «e vostro marito non si giace con voi?»

«Ma sì» rispuose la donna.

«Adunque» disse il frate «e io che son men parente di vostro figliuolo che non è vostro marito, cosí mi debbo poter giacere con voi come vostro marito».

La donna, che loica non sapeva, e di piccola levatura aveva bisogno, o credette, o fece vista di credere che il frate dicesse vero.⁵²

No menos ingenioso es el fray Alberto de la *novella* segunda de la cuarta jornada, que hace creer a una dama que el arcángel San Gabriel está enamorado de ella y, fingiendo ser el ángel, yace con la dama:

Era frate Alberto bell' uomo del corpo e robusto, e stavangli troppo bene le gambe in su la persona; per la qual cosa con donna Lisetta trovandosi, che era fresca e morbida, altra giacitura faccendole che il marito, molte volte la notte volò senza ali, di che ella forte si chiamò per contenta, e oltre a ciò molte cose le disse della gloria celestiale.⁵³

Aunque en este caso recibe el castigo, y es prendido y encarcelado.

O el monje de la *novella* décima de la tercera jornada, que enseña a una joven a «meter al diablo en el infierno». Y no le anda a la zaga el párroco de

⁵² Ed. cit., II, p. 809.

⁵³ Ed. cit., I, p. 497.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

Barletta (IX, 7), Gianni di Barolo, intentando convertir a la mujer de su compadre Gianni di Tresanti en asno mediante un conjuro. «Quanto di questa novella si ridesse, meglio dalle donne intesa che Dioneo non voleva, colei sel pensi che ancora ne riderà», dice el autor al terminar esta última narración de la novena jornada.

Sea como fuere, es siempre el marido, con la etiqueta estereotipada de bobo, el engañado. En la *novella* séptima de la séptima jornada, la dama utiliza toda su astucia no sólo para engañar al marido, haciéndole salir al jardín vestido de mujer para esperar a un supuesto amante, con el que la esposa mientras se refocila, sino para que salga apaleado por el mismo supuesto fiel criado, con la excusa de dar un escarmiento a la mujer infiel: «E, da questo prendendo argomento, era in opinione d'averne la piú leal donna e il piú fedel servitore che mai avesse alcun gentile uomo».

Todos parecen disfrutar en ese mundo frívolo, en el que la parodia, la ironía y la sátira campean a su antojo. Como en la *novella* sexta de la novena jornada, donde la madre, la hija y los estudiantes se las arreglan para saciar sus apetitos en ese mar de confusiones de camas; todos menos el marido, que al final no se ha enterado de nada. Pero es que incluso cuando él mismo planea el engaño (IX, 5), termina engañado. Y es que, como le dice la mujer al celoso de la *novella* quinta de la séptima jornada, «io giuro a Dio, se voglia me ne venisse di porti le corna, se tu avessi cento occhi come tu n'hai due, mi darebbe il cuore di fare i piacer miei in guisa che tu non te ne avvedresti». En definitiva, esta era la advertencia para todos los maridos y el «útil consejo» que debían sacar las damas que leyeseen estos cuentos.

El texto tiene que ser entendido desde la consideración del mismo contexto en el que surge. Hay que realizar una descodificación para instalarlo en su radical historicidad; en los parámetros exactos que explican su finalidad y sentido. Y es desde esta perspectiva como hay que leer estos cuentos, trasladándonos al horizonte mental que les dio origen y en el que cobran auténtico significado los estereotipos, imágenes y situaciones de un mundo burlesco y paródico que podía ser contado con la frivolidad placentera del divertimento al que iban destinadas estas historias. Y sólo desde esta perspectiva puede ser entendido el binomio del «diletto delle sollazzevoli cose» y el «utile consiglio», que su propio autor confesaba en el *Proemio*.

Roger Dubuis aduce también algunos ejemplos de *Les Cent Nouvelles nouvelles* para ilustrar este salto de mentalidades. Efectivamente la *Cinquantesme Nouvelle* está toda construida en función del efecto final:

Alejado de su casa desde los diez años, un joven regresa, cuando ya le daban por muerto, diez años después, con la consiguiente alegría de sus padres y de manera muy especial de su abuela que le abraza más de cincuenta veces y no cesa de dar gracias a Dios por el feliz regreso. Llegada la hora de dormir, como en la casa sólo hay dos lechos, deciden que por una noche el hijo comparta cama con la abuela. Pero una vez en la cama, el joven —«ne sçay de quoy il luy sourvint», dice el narrador— intenta forzar a la anciana. Despertado el padre por los gritos, sale en persecución del hijo, que logra *in extremis* escapar. Cuando días más tarde lo encuentra e intenta matarlo, intervienen los vecinos y a la pregunta de qué falta ha cometido para desencadenar hasta ese punto la ira de su padre el joven responde que no ha hecho apenas nada, pues su padre ha «cabalgado» a su madre más de quinientas veces, sin que él haya dicho nunca nada al respecto, y ahora quiere matarlo por tan sólo una vez que él ha querido hacerlo con la suya:

—Ma foy, dist il, rien. Il a le plus grand tort de jamais. Il me veult tout le mal du monde pour une pouvre foiz que j'ay'voulu ronciner sa mere; il a ronciné la mienne plus de cinq cens foiz, et je n'en'parlay oncques ung seul mot !⁵⁴

Todos los que escucharon esta respuesta se pusieron a reír de buena gana y aprovecharon la ocasión para que padre e hijo hicieran las paces.

El desenlace deja bien a las claras el carácter esencialmente jocoso del cuento, construido todo él en función de ese efecto final. Sin embargo, como señala Dubuis, nuestra sensibilidad moderna impide apreciar plenamente este sentido de puro juego literario, imponiendo una serie de connotaciones que dan al relato una nueva coloración:

La seule raison d'être de la 50^e nouvelle est la pointe finale, le bon mot qui lui sert de point d'orgue. Ce mot, en soi, est loin d'être mauvais, mais notre sensibilité moderne, fondée, en partie, sur des siècles de culture littéraire, nous empêche de l'apprécier pleinement, dans la mesure où nous avons le plus grand mal à ne pas nous attacher à la réalité des personnages, à la vérité des situations, toutes choses qui, pour les hommes du Moyen Age,

⁵⁴ *Les cent nouvelles nouvelles*, ed. Franklin P. Sweetser, Ginebra, Droz, 1966, pp. 325-26.

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

n'ont d'autre intérêt que de permettre la nécessaire mise en scène du bon mot, son bon fonctionnement. Devant les ardeurs nocturnes du jeune homme et la stupeur de sa grand-mère, nous ne parvenons pas vraiment à nous défaire d'une certaine impression de gêne, de malaise.⁵⁵

De la misma manera la *XIX^e nouvelle*, la historia del muchacho nacido de la nieve que se funde al sol, tiene para nosotros una serie de matices tal vez imperceptibles desde una óptica medieval pero no pueden ocultar un cierto sentimiento de amargura, absolutamente incomprensible desde la consideración primaria y original del cuento como juego, ante el desgraciado desenlace del joven protagonista. A la explicación de la esposa, «qui jeune estoit et en bon point, et qui point n'avoit de faulte des biens de Dieu» —se apresura el texto a puntualizar como justificando su comportamiento por la misma fuerza de la naturaleza: el mismo natural impulso con el que Boccaccio pretendía defenderse de las acusaciones de obscenidad de sus *novelle*—, el marido, que desde el principio se ha dado cuenta del engaño de su mujer, responde intentando apoyar la verosimilitud poco creíble de la historia:

«M'amyé, vous ne dictes chose qui ne soit possible, et que a aultres que a vous ne soit advenue. Loé soit Dieu de ce qu'il nous envoie! S'il nous a donné un enfant par miracle, ou par aucune secrete fasson dont nous ignorons la maniere, il nous a pas oblié d'envoier chevance pour l'entretenir».⁵⁶

Por eso, cuando el marido después le cuenta que el muchacho ha desaparecido al fundirse por el calor, no tiene más remedio que aceptar la situación —estamos en definitiva ante uno de tantos cuentos sobre el engañador engañado—, acudiendo, de igual manera que hizo su esposo, a la voluntad de Dios:

—Or avant, dit elle, puis qu'il a pleu a Dieu le nous oster, comme il le nous voit donné, loé en soit il!⁵⁷

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁶ *Ed. cit.*, p. 128.

⁵⁷ *Ed. cit.*, p. 130.

Y el cuento termina de manera jocosa, como no podía ser de otro modo, preguntándose si realmente la mujer en su fuero intento sabe la verdad de la historia, y subrayando que en cualquier caso lo cierto es que el marido le devolvió la moneda, lo cual no impidió «qu'il demoura toujours le cousan». La comicidad desenfadada del desenlace, en torno al cual gira toda la estructura del cuento, no tiene interferencia alguna —desde esta concepción del relato como artificio literario— con el trágico fin del pobre muchacho, vendido como esclavo a unos mercaderes y víctima inocente de una situación en la que él no ha tenido parte.

Es lo que ocurre con tantos otros personajes, a veces destinatarios inocentes de burlas, engaños e infinidad de sinsabores que, sólo desde esta concepción medieval de lo cómico, caricaturesco y obsceno, asumen su papel de contrapunto satírico y burlesco en una intriga que tiene como finalidad única divertir, aunque siempre se puede sacar una útil enseñanza de cada situación.

Es desde esta perspectiva, desde la consideración carnavalesca de la vida como expresión de la cultura popular, como hay que entender estos textos. Es así también como hay que juzgar el sentido de los tópicos, fruto de una tradición estético literaria más o menos estereotipada, con que los autores supuestamente intentaban justificar en sus prólogos la liberalidad de sus historias y las posibles, y a veces no más que aparentes, divergencias entre los propósitos y la praxis literaria ⁵⁸. Y así, el sentido último de unos cuentos, destinados por su misma naturaleza y estructura a divertir enseñando, fieles también a los designios del narrador porque, como señala María de Francia en el prólogo a sus *lais*, «Ki Deus ad duné escience / E de parler bone eloquence / Ne 'en deit taisir ne celer». ⁵⁹

⁵⁸ Vid. en este sentido W. Pasbst, *op. cit.*

⁵⁹ Vid. *Les lais de Marie de France*, ed. Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, 1983, p. 1.

La capture du récit. La *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse dans les recueils d'*exempla* (XIII^e-XIV^e s.)

Jacques BERLIOZ (CNRS, Lyon)

Marie Anne POLO DE BEAULIEU (CNRS, Paris)

La *Disciplina clericalis* est une des œuvres majeures de Pierre Alphonse (Espagne, v.1062-v.1140), juif converti, auteur également, pour justifier sa conversion, de *Dialogues contre les Juifs*. La *Disciplina* est un dialogue entre un maître et son disciple autour de sujets moraux (amitié, femmes, grandeur de Dieu, mort). Une trentaine de récits, mêlés à des proverbes moraux, suivent un long prologue. Le modèle de la *Disciplina* est la littérature de sagesse. Les sources sont pour l'essentiel d'origine arabe. La réception de l'œuvre fut importante (76 manuscrits conservés) et complexe. Les traductions furent nombreuses (islandaise, française — vers ou prose —, anglaise, italienne, hébraïque). A partir de Jacques de Vitry la *Disciplina clericalis* sert de réservoir de récits exemplaires. L'étude porte sur un échantillon de onze recueils d'*exempla* des XIII^{ème} et XIV^{ème} s. Aucun recueil n'utilise la *Disciplina clericalis* dans sa totalité, et un quart de l'ouvrage n'est jamais employé. Malgré ces limites quantitatives, la *Disciplina* a eu un incontestable succès puisqu'elle disposait de trois atouts majeurs lui permettant d'être utilisée par les compilateurs d'*exempla* : sa puissance eschatologique, sa force narrative, une extrême faculté de récupération pragmatique. Les contes de la *Disciplina clericalis* deviennent des *exempla* destinés aux prédicateurs, grâce à un travail de résumé aux multiples procédures. De plus, les récits sont mis au service de l'imposition des croyances ou de modèles de comportement qui peuvent être différents du but premier de Pierre Alphonse. L'utilisation pragmatique de la *Disciplina clericalis* intervient selon trois modes rhétoriques : métaphorique, métonymique et allégorique. Est mise en relief la notion de « construction » du récit exemplaire. Dans la typologie synchronique du récit bref doit s'imposer l'histoire du récit, au delà de la stricte recherche des sources, prenant en compte par exemple la technique du résumé.

Enquêter sur la réception de la *Disciplina clericalis* de Pierre Alphonse dans les recueils d'*exempla* occidentaux est chose aisée, car des travaux récents ont ouvert magnifiquement la voie ⁶⁰. La présente enquête, issue

⁶⁰ María Jesús Lacarra, « Ecos de la *Disciplina clericalis* en la tradición hispánica medieval », dans *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, p. 275-289; John Tolan, *Petrus Alfonsi and his medieval Readers*, Gainesville, University Press of Florida, 1993.

d'une recherche collective ⁶¹, ne voudrait pas se borner à la seule description du succès d'un ouvrage dans la littérature exemplaire. Notre but est d'essayer de voir si l'analyse, même sommaire, des modalités d'introduction d'une œuvre dans d'autres œuvres aux buts spécifiques (l'aide à la prédication) peut éclairer sur la typologie des récits brefs. Car nous avons bien avec l'irruption de la *Disciplina clericalis* dans les recueils d'*exempla*, le phénomène de récits brefs capturés puis disciplinés —sans jeu de mots— et devenant tout simplement... d'autres récits brefs. Notre approche se fera en trois temps : Pierre Alphonse et la *Disciplina clericalis* ; l'irruption de la *Disciplina clericalis* dans la littérature pastorale ; la *Disciplina* à l'œuvre (réécriture, thématique, rhétorique).

PIERRE ALPHONSE ET LA *DISCIPLINA CLERICALIS*

Il existe peu de données sur la vie de Pierre Alphonse. Juif, né vers 1062, il reçoit une éducation andalouse. Il est baptisé à Huesca, en 1106. Alphonse Ier est son parrain. Les Juifs l'accusent de se convertir par goût du pouvoir : ses *Dialogi*, composés vers 1108/1110, seraient une réponse à ses détracteurs. Il connaît bien l'hébreu et la Bible, le Talmud. Sa culture est solide en lettres, sciences et philosophie. Entre 1106 et 1116, il se trouve en Angleterre, à la cour du roi Henri Ier (fut-il son médecin privé ?). En 1116, il traduit de l'arabe en latin les tables astronomiques attribuées à Al-Kwarizmi. On ne sait ni où ni quand il composa sa *Disciplina clericalis*. Il mourut vers 1140. ⁶²

La *Disciplina clericalis*, qu'on nous pardonne cet évident rappel, se présente sous la forme d'un court dialogue entre un maître et son disciple autour de sujets moraux : la fidélité de l'ami, le mensonge, la tromperie des femmes, la grandeur de Dieu, la mort ⁶³. La structure générale répond à un

⁶¹ Dans le cadre du Séminaire de recherche sur les *exempla* médiévaux (Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval, Centre de recherches historiques, CNRS-ÉHÉSS, Paris, 1997-1999) et du cours de latin médiéval donné par J. Berlioz à l'université de Genève (1997-1998). Les auteurs remercient tous ceux —professeurs, chercheurs et étudiants— qui ont participé à cette entreprise dont les premiers résultats sont livrés ici.

⁶² Cf. M. J. Lacarra Ducay, *Pedro Alfonso*, Saragosse, Diputación General de Aragón, 1991 (Los Aragoneses, 3), p. 9-12 ; John Tolan, *Petrus Alfonsi...*, *op. cit.*, p. 3-11.

⁶³ Nous avons utilisé *Die Disciplina Clericalis des Petrus Alfonsi...*, éd. Alfons Hilka, Werner Söderhjelm, Heidelberg, 1911 (Sammlung mittellateinischer Texte, 1). Édition plus complète : *Petri Alfonsi Disciplina clericalis*, éd. Alfons Hilka, Werner

projet pédagogique et s'inscrit dans le cadre d'un exercice scolaire. Ceci étant, cet ouvrage, sous une apparente simplicité, est déroutant et complexe. Ce qui a eu une influence importante pour sa diffusion, comme John Tolan l'a bien montré ⁶⁴. Rappelons en quelques mots ses conclusions, nécessaires à la bonne compréhension de la pénétration des contes de la *Disciplina* dans le milieu des prédicateurs occidentaux.

D'une part, son organisation thématique manque de netteté ⁶⁵. De plus, elle offre tant des récits au nombre limité (traités par l'auteur de *fabulae, narrationes, exempla* sans que leur statut soit vraiment établi) qu'un grand nombre de proverbes. Le récit de l'ami entier est suivi de plus d'une trentaine de proverbes, le plus souvent non mis en scène (du type *Alius* ou *Philosophus dicit*). D'où une gêne certaine chez les copistes qui ont placé l'œuvre dans des recueils manuscrits empruntant des couvertures fort diverses : livres de proverbes, collections d'*exempla, narrationes, vanae fabulae, antiquorum philosophorum dicta*. D'où aussi un démembrement possible de l'ouvrage lui-même, si le copiste retenait récits ou sentences morales. La réception elle-même en fut donc affectée. Importante —76 manuscrits sont conservés— elle est atomisée. La *Disciplina clericalis* a été recueillie dans des manuscrits fort divers : auteurs classiques païens (Pseudo-Sénèque, Pseudo-Caton, Cicéron, Ovide, Ésope) ; ouvrages de morale ; merveilles de l'Orient ; recueils d'aphorismes (avec un certain intérêt pour l'exotisme). Rappelons aussi l'importance de la transmission par les traductions (il faudrait parler plutôt d'adaptations) en français (deux en prose, deux en vers), en islandais, en anglais, en italien, en hébreu. Cette profusion de sens n'a pas empêché (ou peut-être l'a même favorisé) de faire de la *Disciplina clericalis* une véritable provende pour les prédicateurs des XIII^e et XIV^e siècles.

Söderhjelm, *Lateinischer Text*, Helsingfors, 1911 (Acta societatis scientiarum fennicae, 28/4). Présentation exhaustive des éditions de la *Disciplina clericalis* (texte latin) par Klaus Reinhardt et Horacio Santiago-Otero, « Pedro Alfonso. Obras y bibliografía », dans Lacarra, María Jesús, éd., *Estudios sobre Pedro Alfonso de Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1996, p. 24-27 (avec liste des manuscrits médiévaux).

⁶⁴ John Tolan, *Petrus Alfonsi...*, *op. cit.*, p. 73-91, 132-139.

⁶⁵ M. J. Lacarra Ducay, « La composición de la *Disciplina clericalis* », dans *I Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Edad Media)*, Saragosse, 1991, p. 159-170.

L'IRRUPTION DE LA *DISCIPLINA CLERICALIS* DANS LA LITTÉRATURE PASTORALE

Avec le développement accru de la prédication à un large public au XIII^e siècle et la multiplication des aides à la prédication, la *Disciplina clericalis* va en effet servir de prodigieux réservoir à *exempla*, comme de grenier à sentences. Les auteurs cisterciens, pourtant compilateurs prolifiques de recueils de récits exemplaires, jugeant sans doute les récits de Pierre trop exotiques ne les ont pas retenus. C'est le chanoine augustin Jacques de Vitry (mort en 1240) qui lance le mouvement, sans citer d'ailleurs nommément Pierre⁶⁶. Il est suivi par les dominicains et les franciscains. Les savants Victor Chauvin et Jean-Thiébaud Welter puis John Tolan ont déjà attiré l'attention sur ce phénomène et pointé les auteurs utilisant la *Disciplina clericalis*⁶⁷. Nous avons repris ce travail en nous fondant sur un échantillon de recueils en latin (exception faite pour les *Contes moralisés* de Nicole Bozon) contenant des extraits de la *Disciplina clericalis*. Des recueils ignorent en effet Pierre Alphonse, comme la *Compilatio singularis exemplorum* ou le *Liber ad status* (fondé sur le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais qui ignore lui-même la *Disciplina clericalis*). Cette enquête s'est heurtée à une difficulté principale : l'état fragmentaire de la plupart des éditions publiées au siècle dernier ou au début du siècle (les sermons de Jacques de Vitry sont ainsi toujours en jachère...). De plus, les proverbes issus de la *Disciplina clericalis* n'ont pas été systématiquement identifiés. Ont été retenus : pour le XIII^e siècle : les sermons du chanoine augustin Jacques de Vitry⁶⁸, le *Traité des diverses matières à prêcher* d'Étienne de Bourbon (les trois premières parties)⁶⁹ et les recueils de Humbert de

⁶⁶ M. J. Lacarra, « Ecos de la *Disciplina clericalis*... », *op. cit.*, p. 278.

⁶⁷ V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1895*, Liège, 9, 1905, p. 1-43 ; J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris-Toulouse, 1927 [reprint, Genève : Slatkine, 1973], *passim* ; John Tolan, *Petrus Alfonsi...*, *op. cit.*, p. 139-162.

⁶⁸ Jacques de Vitry, mort en 1240 : T. F. Crane, *The Exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*, Londres, 1890 ; J. Greven, éd., *Die Exempla aus den Sermones feriales et communes des Jakob von Vitry*, Heidelberg, 1914 (Sammlung mittellateinischer Texte, 9). Pour ne pas alourdir les notes, nous ne fournissons pas (ou peu) ici de bibliographie intéressant les recueils retenus.

⁶⁹ Étienne de Bourbon, O. P. (mort vers 1261), *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, ms Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 15970 (XIII^e siècle).

Romans ⁷⁰ et de Martin le Polonais ⁷¹, qui en dépendent étroitement le *Livre des échecs* de Jacques de Cessoles ⁷², le recueil franciscain anonyme de la Bibliothèque Nationale de France, lat. 3555 ⁷³, la *Tabula exemplorum* et le *Speculum laicorum* ⁷⁴, les *Contes moralisés* de Nicole Bozon ⁷⁵; pour le XIV^e siècle : l'*Alphabetum narrationum* d'Arnold de Seraing (ou de Liège) ⁷⁶, la *Scala coeli* de Jean Gobi ⁷⁷, les *Gesta Romanorum* ⁷⁸. Ce corpus représente, malgré ses limites, les recueils les plus importants et ayant bénéficié, sauf exception, d'une diffusion notable.

⁷⁰ Humbert de Romans, O. P., *De dono timoris* (recueil composé entre 1261 et 1277) : Christine Chevalier, éd., *Le De dono timoris du dominicain Humbert de Romans († 1277). Édition et commentaire*, thèse d'École des Chartes, 1999, t. 2, p. 6-165 (cf. ead., « Le De dono timoris du dominicain Humbert de Romans († 1277). Édition et commentaire », dans *Positions des thèses des élèves de l'École des chartes*, Paris, 1999, p. 133-140).

⁷¹ Martin le Polonais, *Promptuarium exemplorum* (recueil composé également entre 1261 et 1277), transcription du ms Paris, BnF, lat. 3301^A, transcription C. Chevalier, *Le De dono timoris...*, op. cit., t. 2, p. 177-248. (cf. D. Moles, « Le recueil d'exempla de Martin le Polonais », dans *Mémoire dominicaine*, 4, printemps 1994, p. 181-199).

⁷² E. Koepke, éd., *Jacobus de Cessolis, « Liber de moribus hominum ac officiis nobilium sive super ludo scaccorum »*, dans *Jahresbericht der Mitteilungen aus den Handschriften der Ritter Akademie zu Brandenburg*, II, Brandeburg, 1879 ; F. Vetter, éd., « Das Schachzabelbuch Kunraths von Ammenhausen nebst den Schachbüchern des Jakob von Cessole und des Jakob Mennel », dans *Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz*, Ergänzungsband, 7, Frauenfeld, 1892 ; Alain Collet, éd., Jacques de Cessoles, *Le Jeu des eschaz moralisé*. Traduction de Jean Ferron (1347), Paris, Honoré Champion Éditeur, 1999, 277 p. ; traduction en français moderne : Jacques de Cessoles, *Le livre du jeu d'échecs, ou la société idéale au Moyen Age, XIII^e siècle*, traduit et présenté par J.-M. Mehl, Paris, Stock, 1995 (Stock/Moyen Age).

⁷³ J.-Th. Welter, éd., « Un nouveau recueil franciscain d'exempla de la fin du XIII^e siècle, *Études franciscaines*, 42, 1930, p. 432-476, 595-629).

⁷⁴ J.-Th. Welter, éd., *La Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti. Recueil d'exempla compilé en France à la fin du XIII^e siècle*, Paris-Toulouse, 1926 ; J.-Th. Welter, éd., *Speculum Laicorum. Édition d'une collection d'exempla composée en Angleterre à la fin du XIII^e siècle*, Paris, 1914.

⁷⁵ Lucy Toulmin Smith, Paul Meyer, éd., *Les Contes moralisés de Nicole Bozon, frère mineur*, Paris, 1889.

⁷⁶ Arnold de Liège, O. P., *Alphabetum Narrationum* (rédigé entre 1297 et 1308) : Colette Ribaucourt, éd., *L'Alphabetum narrationum, un recueil d'exempla compilé au début du XIV^e siècle*, Thèse de troisième cycle, École des hautes études en sciences sociales, Paris, dir. J. Le Goff, 1985, 3 vol. dactyl. ; édition *Corpus Christianorum*.

La lecture des deux tableaux de répartition des *exempla* et des proverbes dans les recueils ⁷⁹, comme la consultation de l'*Index exemplorum* de Fr. C. Tubach (Graphique 3) ⁸⁰, permettent de faire quatre remarques :

1. Aucun recueil n'utilise la *Disciplina clericalis* dans sa totalité (cf. Graphique 1). La *Tabula exemplorum* emploie dix unités narratives, Étienne de Bourbon 12 dans ses trois premières parties, Arnold de Liège 12 également, Jean Gobi et les *Gesta Romanorum* 13 (soit un peu plus du tiers de la *Disciplina clericalis*) ⁸¹. Il y a donc sélection drastique des contes et des proverbes. Et il faudrait distinguer entre eux : la *Tabula exemplorum* pourtant tributaire d'Étienne de Bourbon en bien des domaines ne retient quasiment que des sentences.

2. Les auteurs du XIV^e siècle comme Arnold de Liège ou Jean Gobi emploient (mais il faudrait tempérer avec la lecture exhaustive du recueil d'Étienne de Bourbon) plus de récits que ceux du XIII^e siècle, même s'il faut préciser (cf. Graphique 2) qu'ils fournissent un nombre plus important d'*exempla*. De tous les recueils ce sont les *Gesta Romanorum* qui proposent proportionnellement le plus de récits (4,5% du total, contre 1,3% à Jean Gobi par exemple).

3. A regarder les passages employés (et à respecter la division introduite par Alfons Hilka dans son *editio minor* de 1911), on s'aperçoit que plus d'un

Continuatio mediaevalis, Turnhout, Brepols, sous presse.

⁷⁷ M. A. Polo de Beaulieu, éd., *La Scala coeli de Jean Gobi*, Paris, CNRS, 1991. Cf. M. A. Polo de Beaulieu, *Éducation, prédication et cultures au Moyen Âge. Essais sur Jean Gobi le Jeune († 1350)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1999.

⁷⁸ Hermann Oesterley, éd., *Gesta Romanorum*, Berlin, 1872.

⁷⁹ Voir ci-dessous, en annexe.

⁸⁰ Fr. C. Tubach, *Index exemplorum. A Handbook of medieval religious tales*, Helsinki, 1969 (Fellow Folklore Communications, 204), avec dépouillement systématique des recueils d'*exempla* conservés à la British Library, à travers J. A. Herbert, *Catalogue of romances in the department of manuscripts in the British Museum*, Londres, 1910. Le dépouillement de cet index permet de constater qu'il n'y a pas d'écarts significatifs dans le succès respectif de chaque chapitre de la *Disciplina clericalis* (malgré le fait qu'un chapitre puisse contenir plusieurs unités narratives ou plusieurs proverbes). Cf. Claude Bremond, M. A. Polo de Beaulieu, « Pierre Alphonse, *Disciplina clericalis* », dans J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu, dir., *Les exempla médiévaux. Introduction à la recherche, suivie des tables critiques de l'Index exemplorum de Fr. C. Tubach*, Carcassonne, GARAE/Hésiode, 1992, p. 83-87.

⁸¹ Nous renvoyons le lecteur aux références citées dans les tableaux donnés en annexe.

quart (10 sur 36) de l'ouvrage n'est jamais employé. Quatre récits remportent un beau succès (8 occurrences pour « l'ami entier », 7 pour le « demi-ami », « les deux bourgeois et le paysan » (une ruse pour obtenir du pain par le moyen d'un rêve), les réflexions des philosophes devant le tombeau d'Alexandre. Suit « la taxe sur les infirmités » avec 5 occurrences ; puis viennent avec 4 occurrences : « l'homme et le serpent », « le clerc dans la taverne », « la petite chienne », « les dix coffres ». Sinon, six récits ou proverbes ont 3 citations, 7 en ont 2 et 3 une seulement. Ce qui fait que la moitié de la *Disciplina clericalis* a le triste privilège d'être peu ou pas citée.

4. Il est à remarquer que certains récits semblent faire l'objet d'un intérêt selon des ensembles de recueils : distinguons la famille Étienne de Bourbon, Humbert de Romans et Martin le Polonais (les deux derniers copiant sur le premier), et la famille Arnold de Liège, Jean Gobi et les *Gesta Romanorum* qui ont 5 récits en commun. Arnold de Liège et Jean Gobi qui n'ont pourtant point copié l'un sur l'autre ont retenu quasiment les mêmes récits. Peu de passages sont cités une fois seulement : proverbes (*Disciplina clericalis*, 3) dans la *Tabula exemplorum*, le loup et le puits, Nedui privé de miel chez Arnold de Liège, et le roi Lear (récit ajouté) dans les *Gesta Romanorum*.

En résumé, si la *Disciplina clericalis* pénètre dans les recueils, elle n'y entre jamais entière, et souvent par des récits phares (27 chapitres sur 36 ne sont cités que trois fois ou moins). La *Disciplina clericalis* est en quelque sorte un vivier, dont ne sont exploités que les mêmes poissons. La remarque a été faite par María Jesús Lacarra pour l'Espagne⁸². Elle serait à faire pour la littérature novellistique du Moyen Age : Boccace ne reprend que quatre contes de la *Disciplina clericalis*⁸³, et le *Novellino* deux seulement⁸⁴. Malgré ces limites quantitatives, qu'il fallait poser et qu'il faudrait nuancer, la *Disciplina clericalis* a eu un incontestable succès dans la littérature exemplaire. Il faut en comprendre les raisons. Ce qui permet enfin de pénétrer dans la question de la typologie du récit bref.

⁸² M. J. Lacarra, « Ecos de la *Disciplina clericalis*... », *op. cit.*, p. 279-286.

⁸³ *Décameron*, VII, 4 (XIII), VII, 6 (XI), VIII, 10 (XV), X, 8 (II). Cf. Markus Landau, *Die Quellen des Dekameron*, Stuttgart, 1884, p. 258-268 ; Salvatore Battaglia, *Giovanni Boccaccio e la riforma della narrativa*, Naples, Éd. Liguori, 1969, p. 43-58.

⁸⁴ *Novellino*, 31 (par l'intermédiaire d'une version française de la *Disciplina clericalis*, XII), 54 (conte VI). Cf. *Novellino...*, trad. Gérard Genot et Paul Larivaille, Paris, U. G. É., 1988, p. 319.

La *Disciplina clericalis* disposait, à notre avis, de trois atouts majeurs lui permettant d'être utilisée par les compilateurs d'*exempla* : sa puissance eschatologique, sa force narrative, une extrême faculté de récupération pragmatique.

1. La puissance eschatologique du recueil

Le modèle de la *Disciplina clericalis* est la littérature de sagesse. Nous avons donc ici un véritable miroir du clerc lettré. Le riche prologue pose une évidente dimension eschatologique. Il annonce un livre de philosophie qui doit aider l'homme à atteindre la perfection et le salut ⁸⁵. Pierre Alphonse attire de plus l'attention sur la mémorisation des récits, qui sont autant de leçons salutaires qu'il convient d'évoquer à chaque étape de son existence. Le récit est pour Pierre un efficace instrument de salut. L'exaltation du salut qui transparaît dans toute l'œuvre est fondamentale. La *Disciplina clericalis* est toute entière dirigée vers les fins dernières. Or c'est un lieu commun de rappeler combien les recueils d'*exempla*, et au-delà la prédication, s'attachent au salut de l'homme, dans la description minutieuse des lieux de l'au-delà (notamment du purgatoire et de l'enfer), dans la définition d'une conduite chrétienne qui mène au salut, dans la dénonciation des vices. Il faut évoquer aussi la puissance d'autorité de l'ouvrage. Si Jacques de Vitry ne cite pas sa source (il a sans doute récupéré les récits par ouï-dire), les compilateurs citent généralement les récits en les faisant précéder de *Petrus Alphunsus dicit*, ou *narrat*. Le titre de l'œuvre n'est en revanche jamais cité. Quant aux compilateurs qui ne citent pas l'auteur, cette pratique leur est habituelle (*Gesta Romanorum*, Nicole Bozon) ou intéresse les proverbes (*Tabula exemplorum*).

2. La force narrative du texte

La *Disciplina clericalis* parvient dans ses récits à additionner de multiples qualités narratives, dont l'efficacité pastorale semble évidente pour les prédicateurs. On peut en distinguer au moins quatre :

a) Les récits sont plutôt courts et vifs. Ou plutôt sont considérés comme assez courts par les praticiens des *exempla* pour être utilisables dans le cadre du sermon. En effet (si l'on compte les lignes des récits de l'édition de Hilka où l'on parvient à une moyenne de 40 lignes), l'on s'aperçoit que le récit le plus utilisé est le plus long (82 lignes). Le demi-ami fait 49 lignes, les

⁸⁵ Cet aspect de l'œuvre de Pierre Alphonse a été particulièrement souligné par Jean-Yves Tilliette (Université de Genève) lors d'une séance, en mai 1998, du Séminaire sur les *exempla* médiévaux (Paris).

bourgeois et le paysans 61 lignes, le tombeau d'Alexandre 14 seulement. Ce n'est pas parce qu'un récit n'est pas court qu'il n'a pas de succès. Les récits les plus courts (une dizaine de lignes) ont, mais est-ce un paradoxe, peu de succès. La brièveté est certes un atout du récit, mais il n'est pas le seul...

b) Les récits retenus par les prédicateurs sont privés de motivations psychologiques (les nouvellistes comme Boccace leur en insuffleront). Fondés sur une suite d'actions, leur structure est simple et rigoureuse ; les résumer sera pour les compilateurs chose aisée. Les dialogues qui souvent les rendent vivants sont tout aussi aisés à abréger.

c) Les récits sont évocateurs et surprenants. C'est l'Arabie et ses mystères, Bagdad et ses intrigues. « L'ami entier », outre sa forte thématique autour de l'amitié, doit sans doute son succès à l'évocation toujours présente de Bagdad et de l'Égypte. « Il y avait deux marchands, écrit Jean Gobi, l'un d'Égypte, l'autre de Bagdad... ». Jacques de Cessoles commençait également ainsi. Or l'Orient est souvent présent dans les *exempla*. Par les récits de merveilles rapportés dans *l'Historia orientalis* de Jacques de Vitry, hélas indisponible en édition critique et en traduction moderne. Par la présence massive du personnage d'Alexandre le Grand, présence qui resterait d'ailleurs à étudier ⁸⁶. Chez Étienne de Bourbon, les mentions d'Alexandre représentent le quart des narrations exemplaires tirées de l'Antiquité ⁸⁷. Ce n'est pas un hasard si le récit des philosophes devant le tombeau d'Alexandre rassemble sept occurrences. De plus, les citations des philosophes sont moins de simples apophtegmes que des sentences mises en scène du seul fait de citer le mot « philosophe », ce qui renvoie aux philosophes grecs. Les mots de Diogène refusant de saluer l'empereur sont d'ailleurs retenus trois fois. Une histoire de l'exotisme des

⁸⁶ Pour Byzance, cf. W. J. Aerts, « Alexander the Great in 'Exempla' and 'Similitudines' in Byzantine Literature », dans *Exemplum et Similitudo. Alexander the Great and other heroes as points of reference in medieval literature* [Colloque, Groningen, P.-B., 14-16 mai 1986], edited by W. J. Aerts and M. Gosman, Groningen, Egbert Forsten, 1988 (Mediaevalia Groningana, 8), p. 1-18. Courte synthèse par Laurence Harf-Lancner, « Alexandre et l'Occident médiéval », dans *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche-orientales*. Actes du Colloque de Paris, 27-29 novembre 1997, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 1999, p. 15-19.

⁸⁷ J. Berlioz, « Héros païen et prédication chrétienne : Jules César dans le recueil d'*exempla* du dominicain Étienne de Bourbon (mort vers 1261) », dans *Exemplum et Similitudo, op. cit.*, p. 123-143 (cette contribution comprend l'analyse de l'ensemble des *exempla* de l'Antiquité profane chez Étienne de Bourbon).

autorités et des *exempla* reste encore à mettre en valeur, malgré les travaux de Jürgen Stohlman ou d'Ulrich Marzolph⁸⁸, et même si Jacques Le Goff en a posé les fondements théoriques en étudiant les notions de centre et de périphérie dans l'Occident médiéval⁸⁹. L'exotisme, c'est ce qui est Autre, mais qui peut être facilement accepté comme sans danger, comme *a priori* neutralisé⁹⁰. Ceci dit on ne saurait exagérer : la mention de La Mecque dans « Les bourgeois et le paysan » est éliminée chez les utilisateurs de ce récit (sauf chez Étienne de Bourbon et Martin le Polonais).

d) Les récits font souvent appel au rire ou au sourire. Dans ce mixte particulier de la *Disciplina clericalis* qui offre récits facétieux, centrés sur la ruse (des femmes, des marchands, des juges, des poètes) autant que sentences morales tournant autour de la mort et de l'humaine destinée. Or l'on sait, depuis Albert Lecoy de la Marche et son ouvrage plus que centenaire *L'Esprit de nos aïeux*⁹¹, que les prédicateurs n'ont pas hésité à s'emparer de récits comiques (comme les fabliaux) pour les adapter à leur message religieux. Il faut proposer aux auditeurs qui s'endorment des exemples plaisants pour qu'ils prêtent ensuite attention aux paroles sérieuses et utiles, explique Jacques de Vitry⁹². De plus la *Disciplina clericalis* enserme rigoureusement ses récits plaisants dans un strict

⁸⁸ J. Stohlman, « Orient-Motive in der lateinischen Exempla-Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts », dans *Orientalische Kultur und Europäisches Mittelalter*, éd. A. Zimmermann, I. Craemer-Ruegenberg, G. Vuillemin-Diem, Berlin-New York, 1985 (Miscellanea Mediaevalia. Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln, 17), p. 123-150. U. Marzolph, *Arabia ridens. Die humoristische Kurzprosa der frühen adab-Literatur im internationalen Traditionsgeflecht*, Francfort, Vittoria Klostermann, 1992.

⁸⁹ J. Le Goff, art. « Centre/périphérie », dans J. Le Goff, Jean-Claude Schmitt, et coll., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 149-165.

⁹⁰ Sur la notion de « l'Autre » au Moyen Age, cf. l'ouvrage stimulant de Katérina Stenou, *Images de l'Autre. La différence : du mythe au préjugé*, Paris, Seuil-Éditions Unesco, 1998.

⁹¹ *Le rire du prédicateur. Récits facétieux du Moyen Age*. Textes traduits par Albert Lecoy de la Marche. Présentation, notes et annexes par J. Berlioz, Turnhout, Brepols, 1992 (Miroir du Moyen Age). Cf. également Jeannine Horowitz et Sophia Menache, *L'humour en chaire. Le rire dans l'Église médiévale*, Paris, Labor et Fides, 1994 (Histoire et Société, 28) [voir la recension de M. A. Polo de Beaulieu dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 38, fasc. 152 bis, 1995, p. 40-43].

⁹² *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Age* présentés par Jean-Claude Schmitt, Paris, Stock, 1985 (coll. Stock/Moyen Age), p. 52.

commentaire moral. Ce qui favorise (évitant tout état d'âme) la récupération de ces récits par les compilateurs.⁹³

3. La faculté de récupération pragmatique des récits

Les récits sont encadrés par des proverbes ou apophtegmes qui en garantissent la portée morale et peuvent diriger l'utilisation exemplaire. Il est à noter que le commentaire délivré par le maître au disciple disparaît dans les recueils. Comme cela se produit également lors de l'utilisation du *Dialogue des miracles* du cistercien Césaire de Heisterbach où seuls les *exempla* sont retenus sans les interrogations du disciple et la réponse du maître des novices. Mais ce discours devait être considéré par les auteurs de recueils comme un parapet, une sécurité morale, un garant d'orthodoxie. Les récits peuvent être alors lus et exploités sans aucune difficulté, du point de vue des prédicateurs, selon trois niveaux herméneutiques, couvrant l'essentiel du champ de la rhétorique exemplaire. Ces niveaux sont les suivants : métaphorique, métonymique et allégorique. Bien plus, un même récit peut relever de plusieurs niveaux.

LA DISCIPLINA CLERICALIS À L'ŒUVRE

Soyons maintenant plus concrets et voyons comment la *Disciplina clericalis* pénètre dans les recueils, et selon quels critères. Comme il est d'usage dans la littérature exemplaire, le récit premier subit des transformations. Il est adapté, et le plus souvent résumé. Cette transmission n'est pas une : elle revêt des procédures diverses et complexes. En voici une grille provisoire et fort schématique :

- *la copie mot à mot* : c'est un cas relativement rare qui affecte surtout les proverbes ou les *exempla* en forme de proverbe mis en scène (les philosophes autour de la tombe d'Alexandre). Et encore y-a-t-il toujours de légères transformations.

- *l'amplification*. C'est le cas dans les *Gesta Romanorum* qui en règle générale ne résumant pas les récits mais les augmentent, rajoutent des dialogues, des explications, voire même des détails et des indications supplémentaires. Ainsi dans le récit du voleur et du rayon de lune, l'auteur ajoute que le maître de maison s'empara du voleur à demi mort et le fit pendre le matin...

⁹³ A supposer bien sûr que les compilateurs utilisent directement la *Disciplina clericalis*, ce qui ne fut pas la règle générale.

- *le résumé court, en forme de schéma narratif*. C'est le cas de Jean Gobi qui parvient à résumer en une dizaine de lignes « L'ami entier », huit fois plus long dans l'original... Tout en réussissant à placer une phrase en style direct... Un prodige. Il récidive moins habilement en résumant en 12 lignes le demi-ami, qui en fait 50 dans la *Disciplina clericalis*...

- *le résumé moyen, à la matière d'Étienne de Bourbon ou d'Arnold de Liège*, qui préservent l'essentiel du texte, non sans l'adapter, ou en modifier le vocabulaire. Avec souvent une attention aux détails qui nourrissent la leçon morale. Pour « l'ami entier », il faut compter plus d'une vingtaine de lignes pour Étienne et une trentaine pour Arnold.

- *la copie servile sur une source intermédiaire* (qui peut être une traduction). C'est le cas de Martin le Polonais recopiant Étienne de Bourbon.

- *la copie sur la source intermédiaire, mais corrigée sur l'original*. C'est le cas de Humbert de Romans qui, comme l'a montré Christine Chevalier, utilise Étienne qui lui fournit plan et arguments, mais revient au texte premier pour en réécrire le résumé⁹⁴. Humbert se révèle alors supérieur à Étienne (mais n'a-t-il pas été maître général des Dominicains) dans la manière d'argumenter et d'illustrer exactement l'idée développée, en gardant une grande cohérence dans le discours. Cette copie « intelligente » n'est pas systématique : Humbert copie parfois servilement le résumé d'Étienne, tout en changeant légèrement le sens moral. Il peut aussi changer le vocabulaire. Ainsi dans la « taxe sur les infirmités », Pierre emploie le mot de *impetiginosus* (« couvert de dartres »). Étienne préfère le mot *ulcerosus* et Humbert celui, plus populaire, de *tigniosus*.

- *l'adaptation en langue vulgaire*. C'est le cas des *Contes* de Nicole Bozon dont le texte, présentant un sévère résumé, est assez loin de l'original (l'accent est mis sur les dialogues). Il y a double médiation : sans doute par un intermédiaire latin puis par la langue (pour la « taxe sur les infirmités », il y a par exemple adaptation dans les noms des vêtements du « clocheant » qui deviennent « chaperon » et « tabard »).⁹⁵

Récits brefs, récits exemplaires, les contes de la *Disciplina clericalis* le deviennent grâce à un travail de résumé complexe, travail qui est partie prenante de la constitution même de l'*exemplum*⁹⁶. De plus, ce récit est mis au service de l'imposition de croyances ou de modèles de comportement

⁹⁴ C. Chevalier, *Le De dono timoris...*, op. cit., 1, p. 98-107.

⁹⁵ Il faudrait aussi analyser les traductions en langue vulgaire de la *Disciplina clericalis* et leurs influences probables sur les traités moraux de la fin du Moyen Age.

qui peuvent être différents du but premier de Pierre Alphonse. N'oublions pas que, pour reprendre les mots de Jean-Yves Tilliette: « *L'exemplum* est un mode de persuasion qui prend la forme du récit », et non « un récit qui vise à persuader ». ⁹⁷ En d'autres termes la fonction du récit prend le dessus sur le récit lui-même. Les proverbes, directement normatifs, ne posent pas de problèmes particuliers dans leur articulation avec le sens moral imposé par le compilateur. A regarder le contexte moral qui dirige les *exempla*, l'on s'aperçoit que si les *exempla* à la thématique puissante attirent grosso modo un même discours, les *exempla* plus ouverts sur le plan du ou des motifs peuvent dépendre de contenus différents. Ainsi les récits consacrés à l'amitié y renvoient nécessairement (même si Étienne de Bourbon fait allusion métaphoriquement à *l'amor Dei*). Les philosophes devant la tombe sont manipulés par les compilateurs pour témoigner de la mort, et surtout de la *memoria mortis*. Les ruses féminines se trouvent placées sous les fort désobligeantes (pour les femmes) rubriques *Femina* ou *Mulier* d'Arnold ou de Jean Gobi. L'histoire du clerc capturé dans la taverne renvoie à la *societas mala*, mais Jean Gobi allégorise dans le sens de la conversion nécessaire du pécheur. Si certains récits sont mis au service d'un message moral, les mêmes récits peuvent renvoyer à la condamnation de catégories précises de pécheurs ou (ce qui est plus rare) aux vertus désirés de personnages tels que les baillis (chez Jean Gobi pour « Le serpent d'or »). Jacques de Vitry dans ses *sermones ad status* vise les curieux (« Le mulet et le renard »), les puissants (« L'homme et le serpent »), les veuves (« La petite chienne »), les maîtres universitaires prétentieux (« le paysan et l'oiseau »).

Cette nécessaire utilité de *l'exemplum*, enfant du message moral, permet d'expliquer pourquoi des récits ont été abandonnés massivement par les compilateurs. L'histoire de la femme adultère et du glaive ⁹⁸ a pu apparaître

⁹⁶ Faut-il préciser que les procédures décrites peuvent intervenir successivement dans un même *exemplum*.

⁹⁷ J.-Y. Tilliette, « *L'exemplum* rhétorique : questions de définition », dans J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu, dir., « *Les exempla médiévaux. Nouvelles perspectives*, Paris, Honoré Champion, 1998 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 47), p. 65.

⁹⁸ Une femme étant surprise par le retour de son mari, sa mère dit à l'amant de se poster à l'entrée avec un glaive et de ne rien répondre au mari. Elle explique ensuite à son gendre qu'elle a permis au jeune homme d'entrer, parce que trois hommes le poursuivaient, voulant le tuer ; qu'il ne lui a pas répondu parce qu'il a cru voir en lui l'un de ses trois persécuteurs. La mari fait entrer le jouvenceau et le garde jusqu'à la nuit (V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes...*, op. cit., 9, 1905,

comme par trop relever du fabliau ⁹⁹, des *scurrilia*, sottises condamnées par les théoriciens contemporains de l'exemplaire ¹⁰⁰, pour être utilisé efficacement auprès du public. Inversement, l'histoire du roi et du poète (qui ne peut dormir et qui invente une histoire de moutons traversant longuement la rivière), avec ses récits enchâssés a pu apparaître comme trop complexe, sans potentialité exemplaire. Chez Pierre Alphonse, ce récit est par ailleurs présenté sans garde-fous, sans clair référent didactique (il renvoie, comme un clin d'œil, au long échange entre le maître et le disciple). L'*exemplum* du philosophe Marian (conte XXV) est sans doute porteur d'un message équivoque envers la royauté et le don de prophétie, bref c'est un récit difficile à manier ¹⁰¹. Le récit suivant (« Dépenses et revenus ») évoque directement les méthodes de gouvernement urbain propres à l'Orient (confiscation des biens du ministre) et fort lointaines des pratiques occidentales.

Revenons à l'utilisation pragmatique de la *Disciplina clericalis*, en analysant brièvement de quels modes rhétoriques relèvent les *exempla* qui

p. 21).

⁹⁹ Ceci dit, le conte X (*De lintheo*) de la *Disciplina clericalis* qui propose aussi une ruse féminine permettant d'échapper à l'accusation d'adultère (un mari revenant à l'improviste d'un voyage, sa belle-mère prétend lui montrer une toile qu'elle a faite avec sa fille et, aidée par la femme, la tend devant lui jusqu'à ce que l'amant ait eu le temps de se sauver) est employé par Arnold de Liège, Jean Gobi et les *Gesta Romanorum*. Arnold sous la rubrique *Mulier* (*Mulier una iuvat aliam in maleficiis. [...] Hoc etiam valet ad deceptionem et uxorem*). Jean Gobi sous la rubrique *Femina* (*Femina multa mala inducit in nobis. Primo est virorum deceptiva*). Les *Gesta Romanorum* 123 place le récit sous l'intitulé : *Quod iuvenule sunt per parentes a luxuriosis cohercende et voluntati proprie non reliquende* ; la moralisation est assez contournée : le mari est comme le pèlerin en ce monde, l'épouse —la chair— veut l'empêcher de faire pénitence ; la mère —le monde— tend le drap —la vanité du monde. Les critères de sélection demeurent donc parfois obscurs.

¹⁰⁰ J. Berlioz, en collaboration avec Marie-Anne Polo de Beaulieu, « Les prologues des recueils d'*exempla* (XIII^e-XIV^e siècles). Une grille d'analyse », dans *La Predicazione dei Frati dalla metà del '200 alla fine del '300*. Atti del XXII Convegno internazionale, Assisi, 13-15 ottobre 1994, Spolète, Centro italiano di Studi sull'alto medioevo, 1995, p. 268-299.

¹⁰¹ Sur le maniement délicat des *exempla* mettant en scène prophètes ou prophéties, cf. J. Berlioz, « Un héros incontrôlable ? Merlin dans la littérature des *exempla* du Moyen Age occidental », dans *Les Vieux sages. Merlin eurasiatique*. Actes du Colloque international de Nagoya, septembre 1999, dans *Iris*, sous presse.

en sont redevables. Nous pouvons en distinguer trois : métaphorique, métonymique et allégorique. Prenons quelques exemples.

Prenons ainsi le sixième récit de la *Disciplina*. En récompense de ses vers, un poète obtient qu'en qualité de portier de la ville, il puisse obtenir, pendant un mois, d'exiger un denier de tout bossu, de tout galeux, de tout borgne, de tout individu atteint de dartre ou souffrant d'une hernie. Un bossu refuse un jour de payer son denier, on l'arrête et, pendant qu'il résiste, on découvre successivement qu'il a toutes les infirmités taxées ; il doit donc payer cinq deniers. Chez Jacques de Vitry qui ne cite d'ailleurs pas la source de son emprunt, ce récit emploie la voie de la comparaison : Ceux qui tentent d'excuser leurs péchés, ajoutent les péchés aux péchés. « Ils sont semblables à celui qui se rendait dans une cité, dont la coutume voulait », etc. Étienne de Bourbon renchérit sur l'image de la tache et de la tare. « Le péché, écrit-il, tache l'homme (*facit hominem maculosum*). Le pécheur est semblable à ce taré dont parle Pierre Alphonse... » Le motif de la dette se retrouve en conclusion : « Ainsi, plus le pécheur tarde à acquitter la dette de la pénitence, plus on trouve de taches sur lui, alors que la faute s'ajoute à la faute »¹⁰². Humbert de Romans, reprenant Étienne de Bourbon dans son *De dono timoris*, accentue le thème de la tache : « Le péché rend l'homme noir comme du charbon » : chaque tare est une tache (*macula*) ; il conclut le récit en disant « O combien de taches de péchés peut-on trouver dans le misérable pécheur, si on les cherche bien ». Dans *l'Alphabetum narrationum* d'Arnold de Liège, composé au début du XIV^e siècle, le récit est mis au service d'une logique métonymique : l'auditeur peut s'assimiler au principal protagoniste du récit. Le récit est placé sous la rubrique « Dette » (*Debitum*), et sous l'intitulé général : « Un débiteur doit s'acquitter le plus tôt possible de sa dette, sinon il peut lui arriver des ennuis » (*Debitum cito debet solvi alioquin debitor aliquando dampnum incurrit*). Le récit se conclut ainsi, reprenant les termes de Pierre Alphonse : « Ainsi arriva-t-il à celui qui refusa de payer une fois sa dette ; il fut contraint, malgré lui, de payer cinq fois ». Et Arnold d'ajouter : « Cela vaut aussi pour le paiement des

¹⁰² Plus loin, dans le don de science, Étienne de Bourbon reprend *l'exemplum* pour souligner que la pénitence doit être entière. Il allégorise le récit : « Ainsi en sera-t-il de l'homme qui ne veut pas s'acquitter ici du denier de la pénitence au jugement de Pierre ou de son vicaire, son prêtre, à qui Dieu a donné le privilège que nul n'entre dans le royaume des cieus à moins d'avoir fait pénitence à son jugement : la porte du ciel lui sera fermée ; il sera détenu en enfer, ou au moins au purgatoire » (251c).

dettes » (*Hoc etiam valet ad solutionem*). Et l'on songe à l'enjeu économique du non-remboursement des dettes, véritable fléau social, dont témoignent les multiples bannissements pour dettes, notamment dans les villes italiennes comme Bologne¹⁰³. Enfin chez certains auteurs, comme Étienne de Bourbon, Jean Gobi (plus du tiers) ou dans les *Gesta Romanorum*, de façon systématique, le texte est allégorisé. Ainsi le serpent qui veut mordre celui l'a sauvé (*Disciplina clericalis*, V) renvoie-t-il à la femme « qui toujours tend à tromper l'homme » (Jean Gobi). Il s'agit là d'une allégorie simple. Elle peut devenir plus lourde, dans les *Gesta Romanorum* par exemple où la moralisation est aussi longue que le récit, pourtant déjà fort riche et disert. Rappelons qu'au cours du XIV^e siècle, certains recueils d'*exempla* présentent « des 'moralités' à la suite de récits qui en reprennent au plan de l'allégorie les éléments constitutifs et le déroulement narratif »¹⁰⁴. Les *exempla* moralisés se développent au XIV^e siècle. Pourquoi? La réponse est difficile. Ce phénomène serait la poursuite d'une logique de l'exemplaire, par la recherche d'un blocage plus complet du sens des récits. La demande des prédicateurs est aussi à prendre en compte : un récit déjà moralisé est facile à intégrer dans un sermon. Y-a-t-il réaction face à une littérature profane, s'emparant progressivement des *exempla* (le *Décameron* date des années 1350) ? Face au danger de la laïcisation des récits, l'Église n'a-t-elle pas utilisé l'allégorie comme un instrument de contrôle privilégié ? Cette allégorisation peut aboutir à des propositions étranges, comme chez Jean Gobi (dans le commentaire de « l'ami entier » par exemple, où le fait d'être accueilli représente l'Incarnation, et où tomber en pauvreté renvoie au fait de commettre un péché). Mais l'essentiel n'est pas là : il est dans la possibilité offerte d'un strict contrôle du récit.

¹⁰³ Jean-Louis Gaulin, « Crédit rural et endettement paysan dans l'Italie communale », dans *Endettement et crédit rural dans l'Europe médiévale et moderne. Actes des XVII^e Journées internationales de l'abbaye de Flaran, septembre 1995*, Toulouse, Presses universitaires, 1998, p. 35-68 ; *id.*, « Le bannissement pour dettes à Bologne au XIII^e siècle : une nouvelle source pour l'histoire de l'endettement », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age*, 109, 1997/2, p. 479-499.

¹⁰⁴ Cl. Bremond, J. Le Goff, J.-Cl. Schmitt, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982 (Typologie des sources de l'Occident Médiéval, 40), p. 63.

CONCLUSION

Que nous apporte cet examen quant à la typologie des formes brèves, et en particulier à celle de l'*exemplum* homilétique.¹⁰⁵

1. L'utilisation d'une source première, telle que la *Disciplina clericalis*, elle-même déjà instrument didactique, met en relief la notion de « construction » du récit exemplaire. Il soulève le problème de la diachronie du texte. Il est d'usage d'étudier le récit dans son achèvement. A cette stricte typologie synchronique, ne pourrait-on pas envisager une place nouvelle pour l'histoire du récit, au delà de l'invention des sources, prenant en compte par exemple la technique du résumé, ce qui rendrait compte de la dialectique existant entre récit premier, récit exemplaire et récit intermédiaire, quand on le connaît. Un récit exemplaire est presque toujours un récit réélabore, dont la genèse (plutôt que l'origine) est à retracer.

2. Le caractère rhétorique de l'*exemplum*, qui lui est constitutif, fait de lui un sujet, sans autonomie. « Seule en définitive la fonction institutionnelle de l'*exemplum*, écrit Claude Bremond, le rôle qui lui est assigné à l'égard d'un certain public dans une certaine circonstance, peut utilement servir à caractériser le genre »¹⁰⁶. Cet aspect pragmatique est constitutif du récit exemplaire. Là encore une échelle de valeurs pragmatiques reste à fixer, en posant deux questions : de quel mode rhétorique relève-t-il ? A quel degré d'évolution littéraire un *exemplum* quitte-t-il le champ exemplaire ?

3. La malléabilité des fables de Pierre Alphonse dans leur adaptation textuelle, dans le sens moral que les prédicateurs peuvent leur attribuer est constitutif aussi de l'*exemplum*. Si le récit exemplaire doit être dans sa délivrance au public univoque, il doit pouvoir se prêter, en amont de la performance, à la polarisation de sens différents. En un mot, l'*exemplum* doit être potentiellement polysémique pour le prédicateur et efficacement univoque pour l'auditeur. Ce sens ouvert puis fermé, et qui peut se rouvrir (en passant vers la nouvelle) est à prendre aussi en compte.

4. Dans le contexte d'efficacité qui préside à la constitution de l'*exemplum* homilétique, la structure narrative doit être solide et bien

¹⁰⁵ Ces questions ne cessent de se poser à nous lors de l'élaboration du *Thesaurus exemplorum medii aevi*.

¹⁰⁶ Cl. Bremond, « L'*Exemplum* médiéval est-il un genre littéraire ? I.- *Exemplum* et littérarité », dans J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu, dir., « *Les exempla médiévaux...*, op. cit., p. 25.

charpentée. Les récits faibles ne résistent pas à l'épreuve du choix et de la durée. Cette solidité narrative nous la trouvons dans la plupart des récits de la *Disciplina clericalis*. D'où leur succès. Mais comment rendre compte en termes typologiques de cette efficacité narrative ? N'est-ce pas dépasser ce que l'on attend d'une typologie ou au contraire est-ce la forcer dans ses retranchements pour en percer les limites (un certain statisme) et par là viser vers une connaissance des types en plusieurs dimensions, où la réception des récits ferait partie intégrante de ce savoir. Sans doute faudrait-il dissocier de manière pragmatique une nécessaire typologie, courte et théorique, et des répertoires de récits bien identifiés, pris dans leur dissémination. Ces deux types d'approche se complètent, de façon dialectique.

Annexe

TABLEAU 1. LA *DISCIPLINA CLERICALIS* DE PIERRE ALPHONSE DANS LES RECUEILS D'*EXEMPLA* (XIII^E-XIV^E SIÈCLES)

<i>Disciplina clericalis</i> n° éd. Hilka (1911) ; n° Tubach	Titre de l' <i>exemplum</i> (d'après éd. A. Hilka)	Recueils contenant l' <i>exemplum</i> en question. Avec rapide indication du contenu moral.
Prologue		- <i>Tabula</i> , 10a (fourmi). <i>Amor</i> - <i>Tabula</i> , 262 (prov.). <i>Prosperitas</i>
1 -2216	<i>De dimidio amico</i>	- Etienne de Bourbon, II, 5 (207d-208a). Don de piété. <i>Amor Dei</i> - Martin le Polonais, 161 (292vb). Pas de commentaire moral - Jacques de Cessoles, III, 3. Notaires, fidélité, amitié - <i>Speculum laicorum</i> , 51. <i>Amicitia</i> - Arnold de Liège, 60. <i>Amicitia</i> - Jean Gobi, 69. <i>Amicitia</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 129. <i>De amicitie vere probatione</i>
2 -2215	<i>De integro amico</i>	- Etienne de Bourbon, II, 5 (208a). Don de piété. <i>Amor Dei</i> - Jacques de Cessoles, III, 3. Notaires, fidélité, amitié - <i>Speculum laicorum</i> , 51. <i>Amicitia</i> - <i>Tabula</i> , 263 (prov.). <i>Sapientia</i> - <i>Tabula</i> , 264 (prov.). <i>Sapientia</i> - Arnold de Liège, 58. <i>Amicitia</i> - Jean Gobi, 68. <i>Amicitia</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 17. <i>De dilectione et fidelitate nimia et quod veritas a morte liberat</i>
3 - 2898	<i>De tribus versificatoribus</i>	- <i>Tabula</i> , 197 (prov.). <i>Nobilitas</i> ; 198 (prov.). <i>Nobilitas</i>
4 - 3432	<i>De mulo et vulpe</i>	- Vitry (Crane 33). Contre les <i>curiosi perscrutatores</i> - <i>Tabula</i> , 199 (prov.). <i>Nobilitas</i>
5 - 4254	<i>De homine et serpente</i>	- Vitry (Crane 140). Sermon aux puissants - Arnold de Liège, 722. <i>Serpens</i> - Jean Gobi, 507. <i>Femina</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 174. <i>Quod natura docet, nemo tollere</i>

		<i>potest ; et de talione ingratitude</i>
Disciplina clericalis n° éd. Hilka (1911) ; n° Tubach	Titre de l'exemplum (d'après éd. A. Hilka)	Recueils contenant l'exemplum en question. Avec rapide indication du contenu moral.
6 - 4892	<i>De versificatore et gibboso</i>	- Vitry (Greven 80). Contre ceux qui excusent leurs péchés. - Etienne de Bourbon, I, 8 (183c-d). Don de crainte. <i>Peccatum facit hominem maculosum</i> . III, 1 (251c). Don de science. <i>Penitentia debet esse integra</i> - Humbert de Romans, cap. 8 (207v). <i>De timore peccati</i> - Bozon, 63. Contre ceux qui refusent de faire pénitence - Arnold de Liège, 234. <i>Debitum</i>
7 - 2431	<i>De clerico domum potatorum intrante</i>	- Etienne de Bourbon, I, 9 (189c). Don de crainte. <i>Mala societas ad mortem inducit</i> - Humbert de Romans, cap. 9 (209v). <i>De timore presentis periculi. De periculo ex parte societatis. Seductio</i> - <i>Speculum laicorum</i> , 542. <i>De societate (bona et mala)</i> - Jean Gobi, 328. <i>Conversio</i>
8 - 3556	<i>De voce bubonis</i>	
9 - 1943	<i>De vindemiatore</i>	- Jean Gobi, 509. <i>Femina</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 122. <i>De adulteris mulieribus et execratione quorundam prelatorum</i>
10 - 4319	<i>De lintheo</i>	- Jean Gobi, 510. <i>Femina</i> - Arnold de Liège, 545. <i>Mulier</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 123. <i>Quod juvencule sunt per parentes a luxuriosis coercente...</i>
11 - 4692	<i>De gladio</i>	
12 - 4310	<i>De rege et fabulatore</i>	
13 - 661	<i>De canicula lacrimante</i>	- Vitry (Crane 250). Sermon aux veuves - Bozon, 138b. Les vierges sont corrompues par les conseils des vieilles femmes. - Arnold de Liège, 546. <i>Mulier</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 28. <i>De inexecrabili dolo vetularum</i>
14 - 5246	<i>De puteo</i>	- Arnold de Liège, 547. <i>Mulier</i>
15 - 4969	<i>De decem cofris</i>	- Etienne de Bourbon, I, 9 (189a-b). Don de crainte. <i>De seductione male societatis</i> - Martin le Polonais, 120 (288vb). Pas de commentaire

TYPOLOGIE DES FORMES NARRATIVES BRÈVES AU MOYEN AGE

		<p>moral.</p> <p>- Jean Gobi, 421. <i>Deceptio</i></p> <p>- <i>Gesta Romanorum</i>, 118. <i>De fallacia et dolo</i></p>
Disciplina clericalis n° éd. Hilka (1911) ; n° Tubach	Titre de l'exemplum (d'après éd. A. Hilka)	Recueils contenant l'exemplum en question. Avec rapide indication du contenu moral.
16 - 3524	<i>De decem tonellis olei</i>	<p>- Etienne de Bourbon, I, 9 (189b). Don de crainte. <i>De seductione male societatis</i></p> <p>- Jean Gobi, 417. <i>Deceptio</i></p> <p>- <i>Gesta Romanorum</i>, 246. Pas de contexte moral.</p>
17 - 874 ? 4257	<i>De aureo serpente</i>	<p>- Etienne de Bourbon, I, 9 (189b). Don de crainte. <i>De seductione male societatis</i></p> <p>- Martin le Polonais, 121 (288vb-289ra). Pas de commentaire moral.</p> <p>- Jean Gobi, 136. <i>Balivous</i></p>
18 - 4111	a) <i>De semita ; b) de vado</i>	<p>- Etienne de Bourbon, I, 8 (186c-d). Don de crainte. <i>Peccatum... ducit ad omnimodam mortem...</i></p> <p>- Humbert de Romans, cap. 8. <i>De timore peccati. Peccatum devastat hominem</i></p> <p>- Martin le Polonais, 117 (288va-b).</p>
19 - 1789	<i>De duobus burgensibus et rustico</i>	<p>- Etienne de Bourbon, I, 9 (189b). Don de crainte. <i>De seductione male societatis</i></p> <p>- Humbert de Romans, cap. 9 (209v). <i>De timore presentis periculi. De periculo ex parte societatis. Seducti</i></p> <p>- Martin le Polonais, 122 (289ra). Pas de commentaire moral.</p> <p>- Bozon, 141b. Ceux qui désirent tout perdent tout.</p> <p>- <i>Speculum laicorum</i>, 542. <i>De societate (bona et mala)</i></p> <p>- Jean Gobi, 418. <i>Deceptio</i></p> <p>- <i>Gesta Romanorum</i>, 106. <i>Quod est vigilandum contra fraudes diaboli, ne nos decipiat</i></p>
20 - 2753	<i>De regi incisoris discipulo Nedui nomine</i>	- Arnold de Liège, 788. <i>Vindicta</i>
21 - 2900	<i>De duobus jocularo-</i>	

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

	<i>ribus</i>	
22 - 322	<i>De rustico et avicula</i>	- Vitry (Crane 28). Contre les maîtres prétentieux et forgeant des closes incroyables - lat. 3555. 235. ? Sans source. - <i>Gesta Romanorum</i> , 167. <i>De audiendo bono consilio</i>
Disciplina clericalis n° éd. Hilka (1911) ; n° Tubach	Titre de l'exemplum (d'après éd. A. Hilka)	Recueils contenant l'exemplum en question. Avec rapide indication du contenu moral.
23 - 5247	<i>De bobus lupo promissis a rustico vulpisque iudicio</i>	
24 - 4778	<i>De latrone et radio lunae</i>	- <i>Tabula</i> , 275 (prov.). <i>Rex</i> - <i>Gesta Romanorum</i> , 136. <i>Quod vigilare debet pastor animarum</i>
25 - ?	<i>De Mariano</i>	
26 - ?	<i>De duobus fratribus regisque dispensa</i>	
27 - 1705, 4288	<i>De Maimundo servo</i>	- Vitry (Crane 205, 204). Sermon aux serviteurs - <i>Tabula</i> , 1 (résumé). <i>Accidia</i>
28 - 2831	<i>De Socrate = Diogene et rege)</i>	- Etienne de Bourbon, I, 1 (140a). Don de crainte. La crainte de la mort ne doit pas être crainte : <i>propter potestatis adversarie modicitatem et duracionem</i> (proverbe) - Humbert de Romans, cap. 3 (191r). <i>Causa timendi Deum : potestas transitoria</i> - <i>Tabula</i> , 196 (prov.). <i>Mundus</i>
29 - 176, 5194	<i>De prudenti consilarii regis filio</i>	
30 - ?	<i>De latrone qui nimia</i>	- <i>Tabula</i> , 71. <i>Divicie</i> - Jean Gobi, 326. <i>Conversio</i>

TYPOLOGIE DES FORMES NARRATIVES BRÈVES AU MOYEN AGE

	<i>eligere studuit</i>	
31 - 1788	<i>De pilione et mangone</i>	
32 - 3743	<i>De philosopho per cimiterium transeunte</i>	
Disciplina clericalis n° éd. Hilka (1911) ; n° Tubach	Titre de l'exem- plum (d'après éd. A. Hilka)	Recueils contenant l'exemplum en question. Avec rapide indication du contenu moral.
33 - 3751	<i>De aurea Alexandri sepultura</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Etienne de Bourbon, I, 7 (179b). Don de crainte. <i>Est timenda et cogitanda circa mortem corporis depositio...</i> - Humbert de Romans, cap. 5 (197v). <i>De timore purgatorii (locus p. est status in quo frequenter deficiunt amici) ; 7 (205r) De timore mortis. De fructibus memorie mortis in timentibus eam</i> - <i>Tabula</i>, 182 (prov.). <i>Mors</i> - <i>Speculum laicorum</i>, 391. <i>De mortis memoria</i> - Jean Gobi, 733D. <i>Mors</i> - <i>Gesta Romanorum</i>, 31. <i>De rigore mortis</i>
34 - 4520	<i>De heremita suam corrrigente animam</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Etienne de Bourbon, I, 6 (170b). Don de crainte. Doit pousser à la crainte : <i>dampnatorum qualitas</i>. - Humbert de Romans, cap. 6 (203v). <i>De timore futuri iudicii. Memoria iudicii illius</i>. - Jean Gobi, 456. <i>Divicie</i>
35 Scharzbaum- 3265	Le poirier	
36 Scharzbaum- 3006	Le roi Lear et ses trois filles	- <i>Gesta Romanorum</i> , 273. Pas de commentaire moral.

TABLEAU 2. PIERRE ALPHONSE, *DISCIPLINA CLERICALIS*. DIFFUSION DANS LES RECUEILS D'EXEMPLA (XIII^E-XIV^E SIÈCLES)

n° éd. Hilka (1911) + n°Tubach	Titre de <i>l'exemplum</i> (d'après A. Hilka)	Jacques de Vitry, Crane (SV) Greven (SC)	Etienne de Bourbon (1-3 parties)	Humbert de Romans, <i>De dono timoris</i>	Martin le Polonais	<i>Tabula exem- plorum</i>	<i>Spec. Laico- rum</i>	Nicole Bozon	BnF, lat. 3555	Jacques de Cessoles, <i>Livre du jeu d'échecs</i>	Arnold de Liège, <i>Alphabetum narrationum</i>	Jean Gobi, <i>Scala coeli</i>	<i>Gesta Romanorum</i> (Oesterley)
Prologue						10a, 262							
1 -2216	<i>De dimidio amico</i>		II,1		161		50			III, 3	60	69	129
2 -2215	<i>De integro amico</i>		II,1			(263, 264)	51			III, 3	58	68	171
3 - 2898	<i>De tribus versificato- ribus</i>					(197, 198)							
4 - 3432	<i>De mulo et vulpe</i>	Crane 33.				199							
5 - 4254	<i>De homine et serpente</i>	Crane 160.									722	507	174
6 - 4892	<i>De versificatore et gibboso</i>	Greven 80	I,8 ; III,1	chap. 8				63			234		
7 - 2431	<i>De clerico domum</i>		I,9	chap. 9			543					328	

TYPLOGIE DES FORMES NARRATIVES BRÈVES AU MOYEN AGE

	<i>potatorum intrante</i>												
8 - 3556	<i>De voce bubonis</i>												
n° éd. Hilka (1911) + n°Tubach	Titre de <i>l'exemplum</i> (d'après A. Hilka)	Jacques de Vitry, Crane (SV) Greven (SC)	Etienne de Bourbon (1-3 parties)	Humbert de Romans, <i>De dono timoris</i>	Martin le Polonais	<i>Tabula exem- plorum</i>	<i>Spec. Laico- rum</i>	Nicole Bozon	BnF, lat. 3555	Jacques de Cessoles, <i>Livre du jeu d'échecs</i>	Arnold de Liège, <i>Alphabetum narrationum</i>	Jean Gobi, <i>Scala coeli</i>	<i>Gesta Romanorum</i> (Oesterley)
9 - 1943	<i>De vindemiatore</i>										544	509	122
10 - 4319	<i>De lintheo</i>										545	510	123
11 4692	<i>De gladio</i>												
12- 4310	<i>De rege et fabulatore</i>												
13 - 661	<i>De canicula lacrimante</i>	Crane 250						138b			546		28
14 - 5246	<i>De puteo</i>										547		
15 - 4969	<i>De decem cofris</i>		I,9		120							421	118
16 - 3524	<i>De decem tonellis olei</i>		I,9									417	246
17 - 874 ? 4257	<i>De aureo serpente</i>		I,9		121						666	136	
18 - 4111	<i>a) De</i>			chap. 8	117								

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

	<i>semita ; b) de vado</i>												
19 - 1789	<i>De duobus burgensibus et rustico</i>		I,9	chap. 9	122		542	141b			239	418	106

TYPOLOGIE DES FORMES NARRATIVES BRÈVES AU MOYEN AGE

n° éd. Hilka (1911) + n°Tubach	Titre de <i>l'exemplum</i> (d'après A. Hilka)	Jacques de Vitry, Crane, Greven	Etienne de Bour- bon (1-3 parties)	Humbert de Romans, <i>De dono timoris</i>	Martin le Polonais	<i>Tabula exem- plorum</i>	<i>Spec. laicorum</i>	Nicole Bozon	BnF, lat. 3555	Jacques de Cessoles, <i>Livre du jeu d'échecs</i>	Arnold de Liège, <i>Alphabetum narrationum</i>	Jean Gobi, <i>Scala coeli</i>	<i>Gesta Romanorum</i> (Oesterley)
20 - 2753	<i>De regi incisoris discipulo Nedui nomine</i>										788		
21 - 2900	<i>De duobus joculatoribus</i>												
22 - 322	<i>De rustico et avicula</i>	Crane 28							235.				167
23 - 5247	<i>De bobus lupo promissis a rustico vulpisque iudicio</i>												
24 - 4778	<i>De latrone et radio lunae</i>					275							136
25 - ?	<i>De Mariano</i>												
26 - ?	<i>De duobus fratribus regisque dispensa</i>												
27 - 1705,	<i>De Maimundo</i>	Crane				1							

¡ERROR! ESTILO NO DEFINIDO.

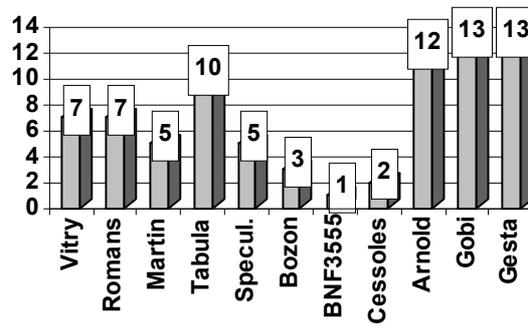
4288	<i>servo</i>	205, 204											
n° éd. Hilka (1911) + n°Tubach	Titre de <i>l'exemplum</i> (d'après A. Hilka)	Jacques de Vitry, Crane, Greven	Etienne de Bour- bon (1-3 parties)	Humbert de Romans, <i>De dono timoris</i>	Martin le Polonais	<i>Tabula exem- plorum</i>	<i>Spec. laicorum</i>	Nicole Bozon	BnF, lat. 3555	Jacques de Cessoles, <i>Livre du jeu d'échecs</i>	Arnold de Liège, <i>Alphabetum narrationum</i>	Jean Gobi, <i>Scala coeli</i>	<i>Gesta Romanorum</i> (Oesterley)
28 - 3821	<i>De Socrate = Diogene et rege)</i>		I,1	chap. 3		196							
29 - 176, 5194	<i>De prudenti consilarii regis filio</i>												
30 - ?	<i>De latrone qui nimia eligere studuit</i>					71						326.	
31 - 1788	<i>De pilione et mangone</i>												
32 - 3743	<i>De philosopho per cimiterium transeunte</i>												
33 - 3751	<i>De aurea Alexandri sepultura</i>		I,7	chap. 5, 6		182	391				520	733D	31
34 - 4520	<i>De heremita suam corrigente animam</i>		I,6	chap. 6								456.	

TYPOLOGIE DES FORMES NARRATIVES BRÈVES AU MOYEN AGE

35 - 3265	Le poirier												
36 - 3006	Le roi Lear et ses trois filles												273
Total		7	relevé partiel	7	5	10	5	3	1	2	12	13	13

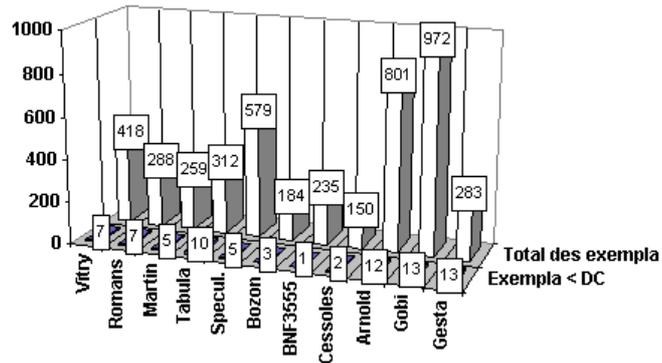
GRAPHIQUE 1

La diffusion de la *Disciplina clericalis* dans les recueils d'exempla

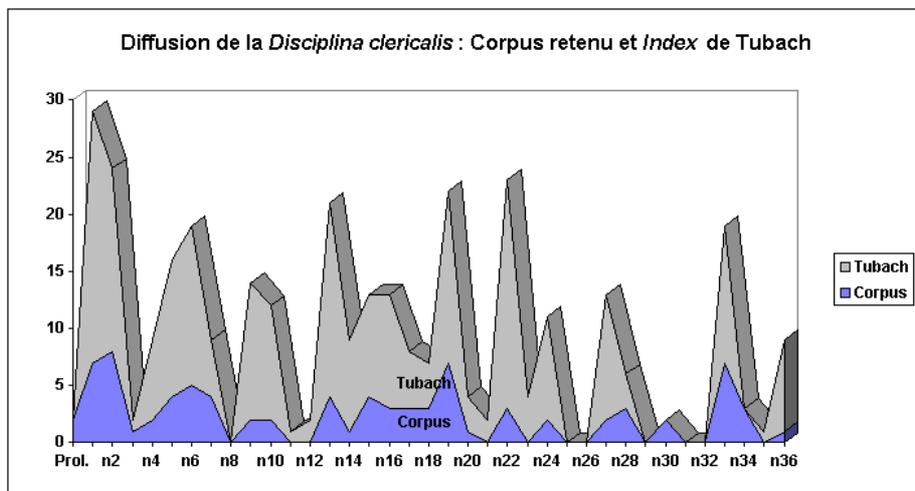


GRAPHIQUE 2

Exempla tirés de la *Disciplina clericalis*. Rapport avec le total des exempla de chaque recueil



GRAPHIQUE 3



Los contadores de *exempla* en el *Libro del caballero Zifar*

Fernando GÓMEZ REDONDO
Universidad de Alcalá

Le *Livre du Chevalier Zifar* a été composé de façon progressive, en fonction de sa réception par les groupes sociaux concernés. L'unité de l'ouvrage est plus thématique, conceptuelle, que narrative. On a voulu étudier, dans ce travail, la présentation et l'utilisation des *exempla* dans l'économie générale du livre. Les différents conteurs d'*exempla* (Zifar, Roboán, etc.) sont ainsi caractérisés et situés. Le prologue, où le narrateur introduit l'*exemplum* de Ferrán Martínez, contient une véritable théorie narrative de la pratique exemplaire: entendre, voir, comprendre. le public entend le conteur, il voit devant lui les images (*speculum*) de la société, il en comprend la finalité.

Como cualquier *romance* de materia caballeresca, el *Libro del caballero Zifar* sufrió una composición progresiva, ajustada a la particular evolución del grupo social receptor para el que esta obra se compuso. En un período de apenas tres decenios y en defensa de un solo modelo ideológico, el molinismo, tres *estorias* de signo diferente van haciéndose eco de las transformaciones acaecidas en el marco histórico en el que se encuentran los oyentes, contemplando el reflejo de sus vidas que alberga el libro. La minoridad de Fernando IV (1295-1301) acuerda con el arranque de la obra: la historia del linaje que plantea la *estoria* de Zifar y de Grima, la defensa de esa ideología en los prólogos, el regimiento de príncipes que se entrega a los hijos en los *Castigos*; el reinado de Fernando IV (1301-1312), en el que se pone en peligro este sistema de relaciones sociales, requiere proteger ese ámbito linajístico y a la vez enhebrar un eficaz discurso sobre la lealtad y la traición, tal y como ocurre en la *estoria* de Garfín y de Roboán; por último, la minoridad de Alfonso XI (1312-1321) exige la afirmación de las virtudes de ese linaje frente a las agresiones de la aristocracia levantisca, motivo por el cual se compone la *estoria* de Roboán.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Ésta es la base del análisis que he planteado de este *Libro*, como pieza maestra que es para «comprender cómo la ficción logra ya materializarse en un entramado textual propio, afirmarse en un discurso prosístico y ensayar una amplia pluralidad de cauces genéricos», ver mi *Historia de la prosa medieval II. La materia caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1371-1459; p. 1371 y para la relación entre los marcos sociales externos y el orden argumental del libro, p.

Es cierto que tal y como nos ha llegado hoy el *Zifar*, en los mss. *M* y *P*, de factura distinta puesto que fueron creados para fines diferentes ¹⁰⁸, todas estas *estorias*, lejos ya de su contexto de producción, aparecen tan bien ensambladas que resulta difícil distinguirlas. Sin embargo, que no pueda hacerse con el testimonio de los códices materiales en que la obra se preserva no significa que resulte imposible, a nada que se persiga la transformación de una misma ideología y el modo en que afecta a la construcción de los personajes, al desarrollo de las líneas argumentales, a la inclusión de nuevos motivos temáticos y nuevas técnicas formales, que, en última instancia, lo que están demostrando es la manera en que el *Zifar* ha ido plegándose a la voluntad de los públicos a cuyos intereses debía servir.

La aparente unidad del *Zifar*, ya construida la tercera de sus *estorias*, la relativa al infante Roboán, lo es más de orden temático y conceptual, al definirse y defenderse un solo modelo ideológico, que de orden narrativo; e incluso, es posible detectar delicados puntos de sutura que revelan la dificultad por dar sentido a unas piezas que, en un momento dado, estuvieron desunidas ¹⁰⁹. La identificación de esas tres *estorias* la permite el análisis de la conciencia de recepción a que cada una de ellas se ajusta ¹¹⁰ y, en correspondencia con esta idea, el hecho de que las cosas no se cuentan de la misma manera en una o en otra *estoria*, y no porque se hable de asuntos diferentes, sino porque va modificándose, en un proceso de formación interna, el entendimiento de esos receptores; con todo, de las varias técnicas narrativas que se ensayan en el *Zifar*, las que revelan de mejor manera la existencia de esos niveles textuales, de esas *estorias* de las que hablo, son las que se refieren a la presentación —y a la utilización— de los *exempla* en el interior del libro; es más, ya en los prólogos hay una compleja reflexión sobre el valor de estas unidades ejemplares, hasta el punto de que la misma ficción en la que habitan los personajes resulta respaldada por la trama de *exemplos* que va dando sentido a sus vidas y a sus ideas; por ello, la primera cuestión a la que hay que atender para analizar los *exempla* del *Zifar* debe ser la de identificar a los contadores de

1379.

¹⁰⁸ Ver J.M. Lucía Megías, «Los testimonios del *Zifar*», en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, vol. II, Barcelona, Moleiro, 1996, pp. 95-136, con bibliografía en pp. 269-278.

¹⁰⁹ *Historia de la prosa medieval II*, pp. 1421-1423.

¹¹⁰ Aspecto que he planteado en «Los públicos del *Zifar*», estudio que aparecerá en el *Homenaje a Germán Orduna*, en prensa.

esas piezas narrativas, averiguar en qué nivel del texto se encuentran y determinar qué procedimientos discursivos utilizan para atrapar la voluntad de los oyentes ¹¹¹. No puede olvidarse que si este *Libro* reúne tres *estorias* es porque fueron producidas a requerimiento de unos oyentes y fueron creadas para ser leídas en voz alta, mediante el despliegue de unas técnicas de oralidad, de una *fabladura* que implicaba, sobre todo, la construcción de un recitador, una figura estable en el interior del libro, como hoy puede serlo un narrador, que se va a preocupar prioritariamente por conectar los dos mundos, el de los personajes y el de los oyentes, el de la ficción y el de la realidad, que estas *estorias* pretenden hacer semejantes. ¹¹²

Las claves de este proceso se encuentran en los prólogos, en donde se define cuál ha de ser el uso que se haya de dar a los *exempla* y la relación que guardan con la identidad de los personajes. Ello es así, sobre todo, porque la función primordial de esas piezas preliminares es la de construir la identidad de ese recitador, asociada, precisamente, a los diversos valores que los *exemplos* tienen que cumplir, por el apoyo que prestarán al orden de la ficción.

1. EL RECITADOR COMO CONTADOR DE *EXEMPLA*

La importancia de los *exempla*, en cuanto vínculo especial entre el público y los personajes, la determina el extraordinario hecho de disponer, ya en el primero de los prólogos, la peripecia funeraria de Ferrán Martínez como un *exemplum* ¹¹³, un proceso que implica absorber la realidad en la que se encuentran instalados esos oyentes —molinistas, como lo era Ferrán Martínez— que necesitan el reflejo que de ellos el libro pueda ofrecer.

Hay aquí, ya en ciernes, una estructura ejemplar que servirá de modelo para el resto de la obra; de este modo, tras la correspondiente unidad

¹¹¹ Para una aproximación general a estos aspectos ver Juan Escalera Ortiz, «Técnicas narrativas y discursivas en el *Libro del Cauallero Zifar*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 8 (1980), pp. 83-107.

¹¹² Me he ocupado de estos aspectos en «Narradores y oyentes en la literatura «exemplar», en *Tipología de las Formas Narrativas Breves Medievales Románicas (Actas del Coloquio Internacional celebrado en Granada, 18-20 de abril de 1996)*, ed. de J. Paredes y P. Gracia, Granada, Universidad, 1998, pp. 253-310.

¹¹³ Ver Juan Manuel Cacho Bleuca, «El prólogo del *Libro del cavallero Zifar*: el *exemplum* de Ferrán Martínez», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* [1991], Lisboa, Cosmos, 1993, III, pp. 227-231.

narrativa, se articula la primera reflexión, encauzada por el «seso» del contador ¹¹⁴, con la aplicación que debe darse a ese episodio ejemplar:

... así como lo deven fazer todos los onbres de buen entendimiento e de buen conosçer e que bien e merçed resçiben de otro (ed. JML, 20; ed. CG, 70).

Pero no basta con extraer esta lección; el plano de la realidad debe insertarse en este proceso narrativo mediante comentarios o glosas que permitan señalar la virtud o idea que el texto quiere encarecer. ¹¹⁵

A esta semejanza, y son varios los críticos que lo han afirmado, el *Zifar* funciona como un *exemplum* que tiene que demostrar las cualidades de su contador y poner a prueba las virtudes intelectivas de su público ¹¹⁶; por ello, el cierre del primer prólogo integra 1) el marco de la realidad eclesiástica y cortesana, de donde el libro surge y a donde el libro se dirige, con 2) las pautas de actuación religiosa y moral, para acceder a 3) la ficción caballeresca:

¹¹⁴ «E çertas si costa grande fizo el arçidiano en este camino, mucho le es de gradesçer porque lo enpleó muy bien, reconosçiendo la merçed del cardenal que resçebiera e la criança que en él feziera», ed. JML, 20; ed. CG, 70. La abreviatura JML remite a la edición crítica preparada por José Manuel Lucía Megías y que es el único texto fiable para poder aproximarse al *Zifar: Edición crítica del «Libro del Cavallero Zifar»*, Alcalá de Henares, Universidad, 1993 [este texto constituye la base de la edición que él y Juan Manuel Cacho Blecua preparan para las «Páginas de Biblioteca Clásica» de Crítica]. CG remite al texto publicado por C. González en Madrid, Cátedra, 1984 sobre la base de la edición que fijara Charles P. Wagner en Michigan, Univ. Press, 1929.

¹¹⁵ Así sucede en este caso con la lealtad: «Onde bien aventurado fue el señor que se trabajó de fazer buenos criados e leales, ca estos atales nin les fallesçerán en la vida nin después, ca lealtad les faze acordarse del bien echo que resçebieron en vida e en muerte», íd.

¹¹⁶ Señala Carmen Hernández Valcárcel: «De esta manera, el *Libro del caballero Zifar* se presenta como una estructura de estructuras cuyo núcleo configurador es el cuento y géneros breves afines como sentencias, refranes, proverbios, todos relacionados entre sí por su contenido gnómico, doctrinal», «Algunos aspectos del cuento en el *Libro del caballero Zifar»*, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M.I. Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv, 1994, II, pp. 469-478, p. 476.

... así como contesçió a un cavallero de las Yndias do andido predicando sant Bartolomé apóstol, después de la muerte de Nuestro Salvador Jhesu Christo (ed. JML, 22; ed. CG, 72).

En consecuencia, en la presentación de la identidad caracterológica del héroe, vuelven a repetirse los tres componentes definidos en el prólogo:

... [1] el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo, [2] e después ovo nonbre el Cavallero de Dios, porque se tovo él sienpre con Dios e Dios con él en todos los fechos, [3] así como adelante oiredes, podredes ver e entendredes por las sus obras (íd.).

Llamo la atención sobre el especial orden que proponen esas tres formas verbales —oír, ver y entender— porque de su cumplimiento dependen las técnicas narrativas con que el libro se armará: *oír* la *estoria*, la materialidad del acto recitativo en sí, propicia el *verla*, el acceder al dominio de la ficción que en la misma se encubre, para finalmente *entenderla*, o asumir el conocimiento a que el texto conduce.

De esta manera, el primero de los contadores de *exemplos* es el propio recitador, a quien asistirá la preocupación de que el público no se pierda en esos tres niveles que representan las acciones de *oír*, *ver* y *entender*. Por ello, tras anunciar el título de la primera *estoria*¹¹⁷, se resumen los rasgos básicos del personaje a que se va a referir y se determina su condición ejemplar con la fórmula correspondiente¹¹⁸, que abre ya, por primera vez, el dominio del *ver*; por esta razón, en el segundo de los prólogos, se entrega esa fundamental definición del ámbito de la ficción narrativa, insistiendo en el entendimiento que debe darse a las palabras que van a ser oídas:

ca de cada cosa que es ay dicha pueden tomar buen enxienplo e buen consejo para saber traer su vida más çierta e más segura, si bien quisieren usar d'ellas (ed. JML, 24; ed. CG, 74).

¹¹⁷ «E por ende es dicho este libro del Cavallero de Dios», íd., razón que permite suponer que el libro, en principio, se refiere a esta trama de hechos.

¹¹⁸ «... el qual cavallero era conplido de buen seso natural e de esforçar, de justiçia e de buen consejo e de buena verdat, como quier que la fortuna era contra él en lo traer a pobredat, pero que nunca desesperó de la merçed de Dios, teniendo que Él le podría mudar aquella fortuna fuerte en mejor, así como lo fizo, segunt agora oiredes», íd.

Que luego don Juan Manuel o Juan Ruiz vengan a decir lo mismo no es extraño, por cuanto se han formado en un mismo modelo ideológico. Todos estos autores acuerdan en construir una red de imágenes que permita al público comprender cuál ha de ser el grado de esfuerzo intelectual a que van a ser sometidos; en el caso del *Zifar*, este registro de explicaciones habrá de ser aún mayor por tratarse del primer texto en prosa en que la ficción va a desplegarse en toda su amplitud, de donde el cuidado que pondrá el recitador para explicar y orientar el entendimiento receptivo; así funciona la conocida imagen del libro como la nuez, que arrastra de nuevo la valoración que ha de darse a las unidades ejemplares:

E los sabios antigos, que fezieron muchos libros e de grant provecho, posieron en ellos muchos enxienplos en figura de bestias mudas e de las aves e de los peçes e aun de las piedras e de las yervas en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de buenos castigos... (íd.).

Tal es lo que va a ocurrir: una trama de hechos, que permitirá acceder al dominio de la ficción (asociado al registro de la *fabula*¹¹⁹), irá ajustándose a este particular tratamiento ejemplar.

Mayor trascendencia, por el valor religioso, adquiere la metáfora en que se asienta el concepto mismo de la ficción:

... e feziéronnos entender e creer lo que non aviemos visto nin creyemos que podría esto ser verdat, así como los Padres Santos fezieron a cada uno de los siervos de Jhesu Christo ver como por espejo e sentir verdaderamente e creer de todo en todo que son verdaderas las palabras de la fe de Jhesu Christo e maguer el fecho non vieron, porque ninguno non deve dudar en las cosas nin las menospreçiar, fasta que vea lo que quieren dezir e cómo se deven entender (íd.).

La imagen del espejo es de gran utilidad para poder *ver*, materialmente, cómo se dibujan los espacios que van a dar sentido a la ficción: es obvio que el interior de ese espejo estará habitado por los personajes y que en el

¹¹⁹ Ver Barry Taylor, «La *fabliella* de don Juan Manuel», en *Revista de poética medieval*, 4 (2000), pp.187-200.

exterior se situará el público, forzado a asomarse a sí mismo a través de la contemplación de unas imágenes, que van a ser controladas (porque las moverá y las detendrá a su antojo) en todo momento por el recitador externo, situado en el borde mismo del espejo. Ello es lo que le permite formular, de nuevo, una reflexión sobre la dimensión ejemplar con que la obra entera funciona:

E porende el que bien quesiére leer ¹²⁰ e catar e entender lo que se contiene en este libro, sacará ende buenos castigos e buenos enxiemplos e por los buenos fechos d'este cavallero, así como se puede entender e ver por esta estoria (íd.).

Puede parecer tópico, pero el aviso indica que alguien se encuentra ya oyendo lo que el recitador lee, de donde la conveniencia de ajustar las imágenes (las que se empiezan a ver en cuanto se cuentan los primeros hechos), a un correcto entendimiento.

Por tanto, en el prólogo, entre otras consideraciones, hay una verdadera teoría narrativa que explora el valor del *exemplum* y que plantea un análisis de sus tres funciones básicas, ligadas a esa gradación verbal: a) el modo en que estas piezas se deben contar, tal como hace el recitador, y *oír*, b) para poder *ver* las imágenes que prestan consistencia a la ficción y c) *entender*, en consecuencia, los valores que, de ellas, deben extraerse y de los que depende la configuración del dominio receptivo. ¹²¹

2. EL CABALLERO ZIFAR COMO CONTADOR DE *EXEMPLA*

El segundo contador de *exemplos* aparece en el interior de la ficción. Como es sabido, se trata del caballero Zifar, que hará uso de estas unidades narrativas en el momento en que va a descubrir a Grima la verdad de su condición linajística. Por tanto, este aspecto habrá de ser una de las perspectivas con que se construya su caracterización, máxime porque los oyentes habrán de proceder a semejanza de lo que está ocurriendo en el otro lado del espejo. Éste es el sentido que poseen dos matices de una descripción que incluye esa dimensión elocutiva: «sienpre dezía verdat e non mentira», o «esto fazía con buen seso natural que Dios posiera en él» (ed. JML, 25; ed. CG, 75); lo mismo ocurre con el concepto de prestar

¹²⁰ Es variante de *S* que acepto frente a la lectura de *MP*.

¹²¹ Piénsese que éste es el sentido de los epígrafes de *M*, al señalar los *miracula* y los *exempla* que han de advertir al recitador que debía incidir en tales aspectos.

siempre «buen consejo», opuesto al motivo que provoca su salida de la corte: las envidias de los malos consejeros.

Sin embargo, recuérdese que nada se cuenta sin que se convierta en reflexión por el recitador; ninguna imagen construida en el dominio de la ficción va a ser desaprovechada por el recitador para formular una digresión moral sobre los hechos que acaba de leer ¹²². Estos comentarios constituyen puntos de suspensión del proceso narrativo, que le permiten al recitador mirar directamente a su audiencia para entregarle esas normas morales; son glosas que dan sentido a la afirmación del prólogo de que bajo la cobertura de las acciones narrativas han de descubrirse buenos *exemplos* y mejores castigos; en este orden adquiere sentido el aviso sobre los malos consejeros, sutiles y agudos, que hablan «colorando lo que dizen con palabras engañosas» (íd.); frente a ellos se construirá la identidad de estos contadores de buenos ejemplos. Otra cuestión es que puedan o no contar ellos mismos las unidades narrativas que, sin embargo, presentan.

En el caso del caballero Zifar, el proceso es ambiguo y se construye con deliberada detención. Primero, él parece que puede contar *exemplos* porque interpreta los hechos de su vida de una forma correcta, como si estuviera leyendo (o hubiera oído) sus acciones y de ellas sacara las conclusiones oportunas ¹²³. Precisamente, Grima para lograr que Zifar le abra su corazón, en esa situación de abatimiento, apela a esa dimensión moral del consejo, de la palabra, verificadas a través de estas técnicas elocutivas:

«E non se deve onbre enfiuzar en su buen entendimiento solo, comoquier que Dios le dé buen seso natural, ca do ay buen seso ay otro mejor; e, por ende, todo onbre que alguna grant cosa quiere

¹²² Así, en este caso: «E por ende todo grant señor deve onrar e mantener e guardar el cavallero en que Dios tales dones puso como en éste (...) E non deven creer [en] aquellos en quien non paresçe buen seso natural nin verdat nin buen consejo, e señaladamente non deve creer en aquellos que con maestrías e con sotilezas de engaño fablan...», ed. JML, 26-27; ed. CG, 76. No todas las interpolaciones que aparecen, por ejemplo, en el *Amadís* deben achacarse a su último refundidor, puesto que estos *romances* se crean para transmitir unas normas morales y convencer a unos oyentes de cuáles han de ser las pautas de comportamiento que deben asumir.

¹²³ Como demostración de esas virtudes elocutivas antes indicadas: «E pues la mi conçiencia non me acusa, la verdat me deve salvar, e con grant fuzia que en ella he non abré miedo e iré con lo que començé cabo adelante, e non dexaré mi propósito començado», ed. JML, 29-30; ed. CG, 79.

començar e fazer, dévela començar e fazer con consejo de aquellos de quien es seguro que·l' consejarán bien» (ed. JML, 31; ed. CG, 80).

Zifar expresa su deseo de que la *poridat* contada se guarde debidamente, y, para ello, señala el modo en que deben ser probados los amigos, a fin de poder distinguir a los buenos de aquellos que sólo lo son «de infinta». Conforme a las técnicas del recitador anuncia que va a proceder a contar un *exemplum* y avisa a Grima de su intención; ello es necesario, puesto que, fuera del espejo en cuyo interior se encuentran, hay oyentes a los que todo debe explicarse:

«E çertas los onbres non los pueden conosçer bien fasta que los proevan, ca bien así como por el fuego se proeva el oro, así por la proeva se conosçe el amigo, así como contesció en esta proeva de los amigos a un fijo de un onbre bueno en tierras de Sarapia, como agora oiredes» (ed. JML, 32; ed. CG, 80).

Es imprescindible esa fórmula, por cuanto se abre un segundo *oír* dentro del primero que está configurando el recitador; esto significa que los oyentes deberán construir un segundo *ver* dentro, también, del primero que el recitador había creado; por ello, aunque Zifar anuncie el *exemplo* y prevenga a Grima sobre la especial atención que deberá prestar, no es él quien lo cuenta, sino el recitador externo, que no puede, todavía, ceder sus funciones narrativas a otro interno; y ello, no sólo porque debiera desconfiar del público que se encontraba fuera del texto, y tendría motivos para ello, sino porque, además, Zifar no podía aparecer como contador de *exemplos*, a pesar de las cualidades elocutivas con que había sido construida su identidad.

No hay contradicción alguna en lo dicho. Debe repararse en el modo en que comienza a desplegarse el *exemplo* del medio amigo:

E dize el cuento que este onbre bueno era muy rico e avía un fijo que quería muy bien... (ed. JML, 32; ed. CG, 81).

Esa fórmula de «E dize el cuento que... » es privativa del recitador externo y marca la posición en la que él se encuentra. Cada vez que se emplea, se produce un cambio de voz que creo intencionado y que se debe a esa necesidad de ajustar los planos entre los *oír*, *ver* y *entender* que habían

sido formulados en el prólogo. Los receptores, no se olvide, se encuentran ante un espejo, ven moverse a unos seres, semejantes a ellos, y hasta son capaces de oír lo que dicen; sin embargo, sólo pueden entender lo que el recitador comenta y glosa, para convertirlo en pauta de actuación moral; en todo momento, los oyentes dependen de esa figura que es la que desplaza a las otras por la superficie especular; por ello, resulta difícil que un personaje asuma esas perspectivas de contador de *exemplos*, por cuanto implicaría construir un segundo espejo en el interior de la ficción para que en él se miren no sólo los receptores que se encuentren fuera, sino los seres de la ficción, asumiendo esa condición de oyentes. Aún, en esta primera *estoria* ello no es posible. Además, Zifar, ahora, es simplemente un caballero que inicia una peregrinación en la que va a vaciar, por entero, su ser; no es un «philósopho», como el que aparecía en el *Lucidario* adoctrinando a su discípulo; no es todavía un rey como el monarca que, en *Castigos de Sancho IV*, aperecía a su hijo sobre los valores esenciales del molinismo; no cualquiera puede pretender adueñarse de los singulares espacios de la ficción, porque ha de reunir las condiciones necesarias para saber extraer de esos órdenes narrativos las enseñanzas pertinentes. No hay lógica alguna quebrada en este proceso: porque, aunque a Zifar se le haya dotado de los atributos necesarios para contar *exemplos* —seso natural y buen consejo—, el segundo de ellos lo ha perdido al ser expulsado del marco cortesano que daba sentido a su existir caballeresco. Por otro lado, Zifar no puede, directamente, contar *exemplos* porque no ha habido un solo caballero que se haya atrevido a hacerlo; no sólo porque fuera impropio de esta clase militar ¹²⁴, sino porque se requería de una sabiduría, de una letradura, cuyo abuso no convenía a caballero o a miembro que perteneciera al grupo de la nobleza. ¹²⁵

Sea como fuere, el texto es claro: Zifar anuncia «como agora oiredes» y tanto Grima como los receptores externos se disponen a oír para *entender*, pero no lo que el caballero cuenta, sino la línea narrativa que el recitador sigue desplegando en virtud de las ideas que sabe que tiene que entregar a

¹²⁴ Y de hecho Zifar aparece aquí como contador de *exempla*, porque no es un caballero sin más, sino que, como le va a revelar a Grima, procede de un linaje de reyes.

¹²⁵ Y ahí estarían las justificaciones de don Juan Manuel, o de alguno de sus personajes, como el Caballero Anciano, en la primera de sus obras conservadas, para demostrarlo.

la audiencia, y que conviene que las diga él, pues para eso quien se encuentra ante los oyentes es él y no Zifar.

Esto indica, además, que el autor del *Zifar*, en esta primera *estoria*, o no confía demasiado en la habilidad intelectual de sus receptores, como para tejer un complejo proceso textual, o está ensayando varias posibilidades: es cierto que hay pinceladas de humor, diálogos internos en esa unidad ejemplar, e incluso hay un intento de configurar un segundo recitador aprovechando la dimensión del padre y la necesidad de aleccionar a un hijo, que se encuentra a punto, como podría ocurrirle al receptor externo, de ser engañado por la «imaginación» (ed. JML, 38; ed. CG, 84)¹²⁶; de nuevo, se repite el mismo proceso que en el caso de Zifar, es decir, el padre anuncia que va a contar un *exemplo*, pero es el recitador externo el que recupera su voz cuando le parece oportuno:

E tóvolo consigo muy viçioso e fue señor de la su casa e de lo que avía grant tiempo, e perdiólo todo después por este su amigo, así como agora oiredes.

E dize el cuento que este su amigo... (ed. JML, 41; ed. CG, 86).

Ello es lo que le permite al recitador interrumpir las secuencias argumentales cuando precisa glosar alguna idea en particular y amonestar, con ella, a la audiencia que de él depende¹²⁷. Ahora bien, tras el despliegue consiguiente de la materia ejemplar, el recitador le devuelve al padre la palabra para que sea él quien «castigue» a su hijo, aunque, eso sí, marcando ante el oyente el cambio de voz que se va a producir:

E estos tres onbres fueron muy ricos e muy buenos e muy poderosos en el señorío del enperador, e amávanlos todos e

¹²⁶ Ver «El entendimiento, la voluntad y la imaginación de los mozos», en J.M. Cacho Bleuca, «La crueldad del castigo: el ajusticiamiento del traidor y la «pértiga» educadora en el *Libro del Cavallero Zifar*», en *Violencia y conflictividad en la sociedad de la España bajomedieval*, Zaragoza, Universidad, 1995, pp. 59-89, pp. 71-74.

¹²⁷ Repárese en que tampoco es el padre quien encauza esta digresión, obligada por la anterior y paralela en sus esquemas expositivos: «E por ende dize la escriptura que tres maneras son de onbres de quien deve onbre aver piedat, e son éstas: el pobre que ha a demandar al rico escaso, e el sabio que se ha de guiar por el seso del torpe, e el cuerdo que ha de bevir en tierra do non ay justia, ca éstos son tristes e cuitados porque se non cunple en ellos lo que deven segunt aquello que Dios puso en ellos», ed. JML, 45; ed. CG, 88.

preciávanlos por quanto bien fezieron, e porque se dieron por buenos amigos. «E mi fijo», dixo el padre, «agora puedes tú entender [y con él los oyentes] cuál es la proeva del amigo entero e cuánto bien fizo el que mató el onbre bueno... » (ed. JML, 50; ed. CG, 91).

Estos detalles son importantes porque se trata de ensayos narrativos de enorme valor, amén de que permitan comprobar cómo el recitador externo deja hablar a quien quiere, cuando él lo quiere y en virtud de las necesidades de su exposición ¹²⁸. Porque si el que hubiera estado hablando fuera Zifar, no podría comprenderse por qué ese recitador vuelve al presente, a la primera superficie especular, para recordar a sus oyentes que este caballero había decidido hacer uso de esas unidades ejemplares para aleccionar a su «buena muger»; sólo entonces, como ocurriera con el padre, le devuelve la voz y le deja hablar:

Todas estas cosas de los enxienplos de los amigos contó el cavallero Zifar a la su buena muger por la traer a saber bien guardar su amigo e las sus poridades ¹²⁹, e díxole así: «Amiga señora, comoquier que digan algunos que las mugeres non guardan bien poridat, tengo que fallesçe esta regla en algunas... » (ed. JML, 51; ed. CG, 92).

Zifar, por tanto, no puede todavía ser contador de *exemplos*, aunque, y en ello tampoco hay contradicción, sí pueda ser contador de su vida, sí pueda reducir los hechos de la misma a unidades narrativas que sirvan para construir la trama argumental, como ocurre de inmediato:

«Amiga señora», dixo el cavallero Zifar, «yo seyendo moço pequeño en casa de mi avuelo, oí dezir que oyera a su padre que venía de linaje de reys, e yo, como moço, atreviéndome a él, preguntéle que cómo se perdiera aquel linaje... » (ed. JML, 52; ed. CG, 92-93).

¹²⁸ De hecho, el padre tiene que ser computado como un tercer contador de «exemplos», dueño de un saber religioso, semejante al molinismo, y por él capaz de aleccionar al hijo con esas pautas morales.

¹²⁹ El pacto narrativo es evidente: los «exemplos» los ha contado él, los oyentes se los han «oído» a él, pero quiere que las «cosas» de los «exemplos» sean «entendidas» como contadas por los personajes.

Quien da muestras, porque está dotado de buena palabra y de buen seso, de saber contar tan bien ¹³⁰, si el recitador le hubiera dejado, aquel *exemplo* del medio amigo no hubiera empezado con «E dize el cuento que...», sino con esa fórmula del «Amiga señora... », usada dos veces en tan corto espacio.

Además, el recitador le deja a Zifar explorar esa trama de su pasado, porque tiene que aprovechar esos datos para contar «de qué linaje era este Cavallero de Dios e de qué tierra» (ed. JML, 55; ed. CG, 95), lo que descubre una de las expectativas de recepción de estas *estorias*, muy cercana en este sentido a la *Gran Conquista de Ultramar* o al *Barlaam*, pues, al fin y al cabo, todos estos recitadores han sido configurados para dirigirse a un mismo público.

En esta digresión, debe notarse de nuevo el esfuerzo del recitador por mantener las distancias, por dejar inmóviles las imágenes del espejo para crear nuevas líneas textuales que apoyen las unidades doctrinales pertinentes; de este modo, la interrupción de un proceso narrativo no es un acto gratuito; genera una suerte de paréntesis textual que atrapa a los oyentes para conducirlos a una nueva reflexión; por ello, este breve apunte, geográfico e histórico, enmarca la idea de que el linaje de los reyes puede ser «abajado», ya por malas costumbres, ya por pobreza, con lo que el presente, en el que se debate también la reina doña María, entra de inmediato en escena. ¹³¹

Ni se pueden contar *exemplos* desde el interior de la ficción, con plena conciencia de hacerlo, ni esa ficción, en fin, puede desprenderse de los apoyos historiográficos o geográficos que la autoricen y que apuntalen sus referencias. Y lo importante es la conciencia que tiene el recitador externo de la labor que lleva a cabo; si, antes, había necesitado indicar al público que la secuencia de *exemplos* del medio amigo y el amigo entero llegaba a su final, ahora, tras la digresión, hará lo propio:

¹³⁰ Y en *P* esa configuración es más acusada: «Oídme, amiga señora», dixo el cavallero Zifar, «esto que vos agora diré... ». Para la identidad de Zifar como consejero, ver Jules Piccus, «Consejos y consejeros en el *Libro del cavallero Zifar*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 16 (1962), pp. 16-30, pp. 28-29.

¹³¹ Tal como he propuesto en «El Zifar y la *Crónica de Fernando IV*», en *La corónica*, 27:3 (1999) [Special issue: *El Libro del caballero Zifar*, eds. V. Barleta y M. Harney], pp. 105-123.

E esto todo de las Indias que aquí es leído e fue puesto en esta estoria, porque non se falla en escriptura ninguna que otro rey oviese en la India mal acostunbrado, sinon el rey Tared onde vino el cavallero Zifar, comoquier que este cavallero fue bien acostunbrado en todas las cosas, e ganó grant prez e grant onra por costumbres e por buenas cavallerías, así como adelante oiredes en la su estoria (ed. JML, 60; ed. CG, 98).

Ello demuestra el control que ejerce sobre todos los niveles que forman el orden de la ficción: los que están más allá del espejo sólo hablan cuando él les deja hacerlo, sólo cuentan aquello que a él le interesa para vincular a la trama otros aspectos temáticos.

Más o menos, la acción que ocurre junto a la villa de Galapia viene a confirmar este proceso de construcción narrativa. El recitador está siempre pendiente de convertir en glosa o en comentario doctrinal los hechos que los oyentes ven, porque él los está mostrando; así, cuando los mensajeros vuelven, exultantes de alegría, tras los acuerdos matrimoniales alcanzados, entonando un salmo a viva voz, le parece un momento apropiado para volver a interrumpir el hilo argumental con una reflexión que permita entenderlo:

Çertas dizen bien, ca bien aventurados son los que andan e deven ser los que andan en buenas obras a servicio de Dios (ed. CG., 129).¹³²

Por otra parte, el propio caballero Zifar, al señalar al «señor de la hueste» cuáles han de ser las funciones de la caballería, parece que está justificando el porqué no había podido contar *exemplos*, con su propia voz, en la ocasión anterior:

«E ¿cómo», dixo el señor de la hueste, «el cavallero non es para ál sinon para guerra?». «Sí», dixo el cavallero Zifar, «para ser bien acostunbrado e para dar buen consejo en fecho de armas e en otras cosas cuando acaesçieren; ca las armas non tienen pro al onbre en el canpo si ante non ha buen consejo de cómo oviese de usar d'ellas» (ed. JML, 111; ed. CG, 133).

¹³² Que es además un comentario que aparece sólo en *M*, el más cercano a la trama de la oralidad con la que estas *estorias* se difundirían; J.M. Lucía no lo incluye en el cuerpo del texto, y lo ofrece entre el cuerpo de variantes, p. 104.

Las buenas costumbres debe proyectarlas el caballero en el buen consejo que deba dar en los hechos de armas o en otras aventuras que pudiera emprender; ahí es donde encuentra sentido su palabra.

Es cierto, por otra parte, que los *exemplos* de que hace uso Zifar no tienen una orientación cortesana, pues se quedan en el límite de la relación familiar; de hecho, en esta primera *estoria*, sólo anuncia *exemplos* para apercibir a Grima, bien para que sepa guardar la «poridat» que le va a descubrir, bien, ya en el reino de Falac, perdidos los hijos, para rechazar su propuesta de dirigirse al reino de Orbín y escapar así a tantas calamidades como estaban sufriendo:

«E ¿cómo?», dixo el cavallero Zifar, «¿por salir de un regno e ir a otro, ciudades fuir del poder de Dios? Çertas, non puede ser, ca Él es señor de los çielos e de la tierra e del mar e de las arenas, e ninguna cosa non puede salir de su poder, así como contesçió a un enperador de Roma que cuidó fuir del poder de Dios, e contesçióle como agora oiredes decir» (ed. JML, 117; ed. CG, 137).

Esta breve pieza narrativa funciona como la primera; es el recitador externo el que, de cara a la audiencia, la encauza, a través de la consabida fórmula de «Dize el cuento que... », aunque, en esta ocasión, sí sea Zifar el que saque la conclusión, convertida de inmediato en la línea de actuación que van a seguir:

«E por ende ninguno non deve dezir: “non quiero fincar en este lugar do me Dios tanto mal me fizo”, ca ese mesmo Dios es en un lugar que en otro, e ninguno non puede fuir de su poder. E por ende le devemos tener en merçed quequier que nos acaesca de bien o de mejor, ca Él es el que puede dar después de tristeza alegría, e después de pesar plazer. E esforçémosnos en la su merçed, e çierto só que en pos este desconorte nos ha de venir grant conorte» (ed. JML, 118; ed. CG, 138).

Conviene insistir en el hecho de que, en esta primera *estoria* referida al modo en que Zifar logra recuperar el linaje perdido, el recitador gradúa las voces que cuentan hechos y se resuelven en acciones en ese más allá del espejo; dentro, ningún personaje hace uso de la expresión formularia «Dize el cuento que... », sólo él, cuando tiene que indicar a los oyentes que se va a

producir un cambio de nivel textual en la línea narrativa ¹³³. Esta valiosa indicación formal habrá de permitir a cualquier lector, que esté cumpliendo esas funciones de recitador externo, marcar el acceso que se va a producir a otra dimensión genérica. Por ello, un episodio cualquiera puede merecer ser tratado como un *exemplo*, tal y como ocurre con la milagrosa salvación que libraré a Grima de los rijosos marineros; se presenta como una unidad ejemplar, al llegar a un punto en que la línea argumental se va a dividir en dos tramas de hechos; de ahí que se recurra, con eficacia, a la misma fórmula que indica al oyente la separación de episodios o de secuencias narrativas:

Dize el cuento que cuando la dueña vio que los marineros movían su nave e non fueron por su marido... (ed. JML, 124; ed. CG, 142).

Esto confirma que una cosa es que los personajes, situados en el ámbito de la ficción, puedan manejar las voluntades de los seres que habitan en el mismo espacio que ellos y, en consecuencia, anunciar que van a contar *exemplos* o a extraer de los mismos las conclusiones oportunas, pero otra bien distinta es el modo en que esa voz del personaje se orienta hacia el exterior, siempre a través del recitador externo, a fin de que los oyentes no puedan confundirse con respecto al nivel textual en el que se encuentran. Por ello, una peripecia como la del milagro mariano es conducida también hacia esa misma presentación o dimensión ejemplar, con el despliegue formulario correspondiente, vinculado sobre todo a la conclusión a que se quiere llegar:

... la Virgen Santa María, que oye de buena mente los cuitados, quiso oír a esta buena dueña, e non consentió que resçebiese mal ninguno, segunt que entenderedes por el galardón que resçebieron del diablo aquestos falsos por el pensamiento malo que pensaron (ed. JML, 125-126; ed. CG, 142).

¹³³ Señala Juan Paredes: «La historia propiamente dicha empieza con la fórmula: “Dize el cuento...””, usada a lo largo de la obra en infinidad de ocasiones. Incluso en una de las rúbricas», «De términos y géneros: «cuento» en la literatura medieval (primeras documentaciones)», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J.M. Lucía Megías, Alcalá, Universidad, 1997, pp. 1130-1137, p. 1136.

La construcción del recitador representó para el formador del *Zifar* una preocupación prioritaria; como hechura suya, le encomienda la continua transmisión de pautas morales hacia el público. Tal es el sentido de las digresiones: delimitan esa perspectiva física y material de la lectura, que separa el mundo de la «imaginación» del de la «verdad»; por ello, cerrado este *miraculum*, el recitador interrumpe el proceso de lectura y se dirige al público no para extraer una lección moral, sino para comentar el comportamiento del personaje:

E bien dixo [P: dize] el cuento que esta dueña ovo grant espanto para catar todas las cosas de la nave e saber qué eran e las poner en recabdo; e non era maravilla, que sola andava; e dos meses andido dentro en la mar desde el día que entró en la nave, fasta el día que arribó al puerto (ed. JML, 129; ed. CG, 144).

Lo mismo sucede cuando la dueña, con esas riquezas, funda un monasterio; es también momento de conectar con el presente de la audiencia, puesto que se trata de subrayar las grandes ideas del contexto de producción de esta *estoria*:

E es de la orden de Sant Benito e oy en día le dizen el Monesterio de la Dueña Bendicha (ed. JML, 135; ed. CG, 148).

Con idénticos modos formularios, el recitador recupera la línea narrativa dedicada a *Zifar*, apelando además al proceso recitativo ya verificado:

Onde dize el cuento que este cavallero *Zifar*, su marido, quando se partió d'ella de la ribera donde gela tomaron, fue la ribera arriba, así como lo oístes de suso (ed. JML, 139; ed. CG, 151).

La asociación de conceptos es inmediata: aquello que se ha oído ya ha sido visto y, en consecuencia, entendido; por ello, ahora, tiene que configurarse un nuevo orden de acciones y de secuencias que, de nuevo, habrán de ser oídas y vistas como las anteriores. Se trata, como se sabe, de la trama de episodios vinculados a la ermita, el espacio en el que aparece el ribaldo con la pretensión de probar al «cavallero desaventurado», pero no con hecho de armas, sino de palabras.

La situación es importante porque da paso al cuarto contador de *exemplos* del *Zifar*, el ermitaño. El análisis de sus funciones permite

constatar dos ideas; en primer lugar, se verifica la circunstancia de que el recitador sólo deja contar *exemplos* a aquellos que saben y, en este caso, el ermitaño resulta una figura destacada de ese proceso, cuando además muestra cómo los *exemplos* sirven más para amonestar que para adoctrinar:

«D'eso he yo miedo», dixo el hermitaño, «que la tu proeva non será buena; ca el loco en lo que cuida fazer plazer a onbre, en eso le faze pesar; e por ende non te será bien de provar a este buen onbre. E guárdete Dios, non te contesca como contesció a un asno con su señor» (ed. JML, 141-142; ed. CG, 153).

En segundo lugar, las fórmulas de construcción de ese especial orden narrativo son las esperables:

«¿E cómo fue eso?», dixo el ribaldo. «Yo te lo diré», dixo el ermitaño (íd.).

Despertada la intriga en el oyente interno, el ermitaño asume la función de recitador sin que el externo se preocupe de usurpar ahora su voz, o de apoyarla con indicación alguna:

«Un onbre bueno avía un perrillo en su cámara, de que se pagava mucho e tomava plazer con él... » (íd.).

Éste es el cuarto de los *exempla* del *Zifar* y el primero en el que no se hace uso de la fórmula de «Dize el cuento que... », una expresión que si fuera tan necesaria para presentar el *exemplo* se hubiera utilizado aquí, como en las otras tres ocasiones. No se ha hecho ahora, sencillamente, porque el recitador consiente en dejar hablar al ermitaño, porque su saber se lo permite y, por lo mismo, puede apoyar sus conclusiones conforme a los procedimientos formularios consabidos:

«Onde dize el proverbio que “lo que la natura niega, ninguno non lo deve cometer”. E tú sabes bien que non te lo da la natura, que non fueste criado entre los onbres buenos, nin sabes bien razonar» (ed. JML, 143; ed. CG, 154).

Pero ello no significa que el recitador abandone la posición en la que se encontraba. Todo el desarrollo de ideas sigue dependiendo de él. Es más, si no fuera así, no hubiera mantenido ligado su conocimiento al entramado

formulario que le caracteriza y que se emplea cuando quiere que la audiencia adopte una determinada postura ante lo que va a oír:

«Si Dios me ayuda, así lo faré», dixo el ribaldo. E fuese luego para el cavallero Zifar, e en lugar de dezirle: «¡Sálvevos Dios!», díxole estas palabras que agora oiredes (íd.).

Esas fórmulas de recitación directa, ese aviso de que el *oír* se tiene que convertir en *ver*, forman parte del mecanismo de construcción de esa ficción presentada como un espejo, del desplazamiento de sus figuras por esa superficie.

Por tanto, en esta primera *estoria*, el recitador trata las unidades de acción narrativa como si fueran *exemplos*, y ello es importante para seguir mostrando el modo en que él deja hablar a quien quiere, en virtud del grado de conocimiento que se pretende construir. Por ello, pone tanto empeño en controlar una dimensión formularia que utiliza para incidir en los puntos de mayor interés de la trama argumental, como ocurre cuando Zifar casa con la hija del rey; la ocasión bien merece apuntalarla mediante su expresión predilecta:

Dize el cuento que demandaron luego capellán, e el capellán fue y venido luego (...) E bien creed que non y ovo ninguno que contradixiese, mas todos los del regno que y eran lo resçebieron por señor e por rey después de los días de su señor el rey, pero que la ovo atender dos años, ca así lo tovo por bien el rey porque era pequeña de días (ed. JML, 207; ed. CG, 194).

Una vez más, este medio de comunicación directa con el público sirve de aviso de que se ha alcanzado un punto crucial en el orden temático.

Un poco más adelante, la llegada de Grima a Mentón, con Zifar convertido ya en rey, introduce una nueva secuencia narrativa ¹³⁴ en la que aparece una novedad en este despliegue de procedimientos formales; ahora, un personaje singular, un «ombre bueno», asume la función de recitador, pero sin necesidad de contar *exemplos*; Grima había preguntado si era mantenida la justicia en la tierra a la que llegaba; este informante especial, para que comprenda que no hay justicia alguna, le referirá la reciente guerra que llevó al trono a Zifar:

¹³⁴ Como que se afirma: «Segunt cuenta la estoria suya d'esta buena dueña, así como ya oyestes, ella era biva e venía en una nave... » (ed. JML, 210; ed. CG, 197).

«E si él [el rey de Esther] onbre bueno fuese e de buen entendimiento, ya se debería escarmentar de fazer estos males, si quier por cuanto pesar le mostró Dios en dos sus fijos, que non avía más, que gelos mataron». «E ¿cómo fue eso?», dixo la dueña. «Yo te lo diré», dixo el onbre bueno (ed. JML, 211; ed. CG, 198).

Bien es cierto que este recitador interno va a resumir la trama de hechos que los oyentes ya conocen, pero que Grima ignora. Se propicia de esta manera una identificación entre el personaje y el público, que disfrutaría reconociendo sus reacciones, anticipando sus sentimientos; por ello, los modos elocutivos de que se sirve ese «onbre bueno» se encuentran tan próximos a los del recitador.¹³⁵

Grima *oye*, por tanto, lo que el «onbre bueno» le cuenta y construye su propio *ver*, que será usado para describir la nueva identidad con la que aparece vestido quien era Zifar. Sin embargo, Grima, ante el Rey de Mentón, no está segura de que se trate de su marido: la condición regia asumida implica una transformación de su ser, que ha de ser percibida por los oyentes y el mejor medio para lograrlo consistirá en servirse de los asombrados ojos de quien era su mujer y aparece ahora como «buena dueña»:

E ellas estando en esta fabla, entró el rey por el palacio, e, así como la vio, luego la conosció que era su muger, e demudógele toda la color pensando que ella diría cómo ella era su muger. E ella dudó en él, porque la palabra avía cambiada, e non fablava el lenguaje que solía, e demás que era más gordo que solía e que le avía crescido mucho la barba (ed. JML, 222; ed. CG, 204).

Nótese de qué manera se incide en los cambios que Zifar ha sufrido en esa identidad expresiva. Para comprender, precisamente, por qué se ha producido esa transformación de su «palabra» basta con acercarse al Título IV de la *Partida II* dedicado a explicar «cuál deve ser el rey en sus palabras e en su donaire»; son útiles la primera de sus leyes, en la que se define lo que es palabra¹³⁶, pero sobre todo la segunda, en la que se distinguen cuatro

¹³⁵ Como ocurre, por ejemplo, con el uso de refranes: «e por ende dizen que “cuando de mala parte viene la oveja, allá va la pelleja”» (ed. JML, 212; ed. CG, 199).

maneras de palabras; ahí es donde se precisa, con rigor, esta nueva dimensión elocutiva a la que Zifar ha accedido al convertirse en rey:

Onde por esto deve el Rey guardar que sus palabras sean eguales e en buen son: e las palabras que se dizen sobre razones feas e sin pro, que non son fermosas nin apuestas al que las fabla, nin otrosí el que las oye non podríe tomar buen castigo nin buen consejo, son además, e llámanlas cazurras, que son viles e desapuestas, e non deven seer dichas a omnes buenos, quanto más en dezirlas ellos mesmos, e mayormente el rey (56).

Cuando Zifar era caballero le bastaba con el seso natural, proyectado en el «buen consejo»; ahora que es rey se añade esta valoración referida a su «palabra», de la que van a depender los oyentes que se encuentran en ese espacio cortesano que en él reposa. Este aspecto es fundamental: quien es ahora Rey de Mentón no sólo imparte justicia y asegura la paz a los habitantes de su reino, sino que debe mantener también un ámbito de relaciones sociales, afirmado en la alegría de la corte; por ello, posee una especial configuración elocutiva, que es la que le va a permitir aparecer como contador de *exemplos* ante sus hijos, puesto que ya posee el saber necesario para impartir tales enseñanzas.

3. LA TRAMA EJEMPLAR DE LA *ESTORIA DE GARFÍN Y ROBOÁN*

No es sólo el *Zifar* una obra en la que se cuenten *exemplos*, conforme a diversos procedimientos según sea el personaje que asuma esa perspectiva, sino que la *estoria* entera, en su trama, se acomoda a una estructura ejemplar en virtud de los desplazamientos de figuras y de líneas narrativas que realiza el recitador externo. Por ello, cuando tiene que recuperar la presencia de los hijos lo hará del único modo en que, ante el oyente, podía cobrar sentido o resultar verosímil ese hecho:

Dize el cuento que estos dos fijuelos suyos fueron criados de aquel burgés e de aquella burgesa de Mela, e por fijados, así como ya oyestes (ed. JML, 223; ed. CG, 205).

¹³⁶ «Segunt dixieron los sabios palabra es cosa que quando es dicha verdaderamente muestra con ella aquel que la dize lo que tiene en el corazón, e tiene muy grant pro quando se dize cómo deve [un «decir» que posee siempre una orientación retórica], ca por ella se entienden los omnes los unos a los otros, de manera que fazen sus fechos en uno más desenbargadamente», 56.

Es notable la valoración que se concede a la formación letrada que reciben los niños, con implicaciones relativas a una de las funciones que habrán de desempeñar en el desarrollo argumental, la de receptores de las enseñanzas que su padre formulará mediante los castigos ¹³⁷:

E eran muy bien razonados e reteníen muy bien cualquier cosa que les dixiesen, e sabíanlo mejor repetir con mejores palabras e más afeitadas que aquel que los dezía (ed. JML, 223-224; ed. CG, 205-206).

Ninguna descripción es casual. De hecho, estas pinceladas sobre la identidad de los hijos parecen indicar que el remate lógico de la primera *estoria* serían los *Castigos del Rey de Mentón*, una vez reunida la familia, tras las penalidades sufridas por todos sus miembros. Es importante reparar en esto, porque antes de que esas lecciones sobre el molinismo sean impartidas por uno de sus mejores representantes, se dispone la trama relativa al enfrentamiento entre el espacio cortesano del rey, por una parte, y el orgullo nobiliario, por otra.

Aquí se ha tenido que producir una amplificación en la línea argumental, exigida por hechos reales ocurridos en ese contexto de producción del *romance*. La llegada de los hijos al espacio ocupado por el padre va a permitir que se analicen las relaciones que la nobleza había de mantener con el poder regalista. Que se trata de un episodio independiente lo demuestra la disposición formularia con que se presenta, en cuanto demostración de las ideas que van a ser analizadas:

E ellos quanto más los onravan e los loavan por las sus bondades e buenas costunbres, atanto punavan de fazer sienpre lo mejor e con umildat; ca los onbres de buena sangre e de buen entendimiento quanto más dizen d'ellos loando las sus buenas costunbres e los sus buenos fechos, tanto más se esfuerçan a fazerlo mejor con umildat; ca los de vil logar e mal acostunbrados, quanto más los loan si algunt bien por aventura fazen, tanto más se orgullesçen con sobervia, non queriendo agradecer a Dios el bien

¹³⁷ Ver J.M. Cacho Blecua, «Los “Castigos” y la educación de Garfín y Roboán en *El Libro del cavallero Zifar*», en *Nunca fue pena mayor (Estudios de Literatura Española en Homenaje a Brian Dutton)*, eds. A. Menéndez Collera y V. Roncero, Cuenca, Ediciones de la Univ. de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 117-135.

e la merced que les faze, así como fizo el conde Nasón contra el rey de Mentón (ed. JML, 237; ed. CG, 214).

Es preciso llamar la atención sobre la expresión «así como fizo», porque el *Zifar*, como se va comprobando, presupone una estructura narrativa de *exemplos* caballerescos, articulados siempre con unos mismos procedimientos.

Esta *Estoria de Garfín y de Roboán*, creada al fin y al cabo para un público muy similar al primero, sigue requiriendo de unidades ejemplares para concretar la enseñanza que debe ser transmitida; pero, por vez primera, y ello indica que ésta es ya otra *estoria* con recursos propios, el *exemplo* no lo cuenta personaje alguno, directa o indirectamente, sino que, dada la importancia de las ideas que van a plantearse, es el recitador el que, deteniendo la acción narrativa, consciente de su función, plantea esta unidad ejemplar, a cuento de encarecer la conducta de estos caballeros que, en vez de quedarse con la presa de bestias y ganados, la devuelven a sus dueños:

E non quesieron retener ninguna cosa ende para sí, como aquellos que eran, e que non avían sabor de tomar ninguna cosa de lo ageno, así como algunos fazen ca dizen que, si los enemigos lievan algunt robo de la tierra e van algunos en pos ellos e les tiran la presa, dizen que suya deve ser e non de aquéllos cuya fue (ed. JML, 252; ed. CG, 223).

La dimensión ejemplar es ahora requerida por la situación de ese presente en el que se hallan instalados recitador y audiencia, que es donde ocurren los problemas que exigen esta intervención y estos comentarios. Tal es el valor de «así como algunos fazen»; no se refiere esta fórmula al ámbito de la ficción; con ella el recitador apunta directamente a ese sector de los posibles oyentes que se encuentran fuera del espejo, como él lo está; ellos son los que tienen que escuchar la unidad ejemplar correspondiente, precedida de la enseñanza que ha de ser asimilada:

Çertas, muy sin razón es, ca pues de un señorío son e de un lugar, unos deven ser e de un coraçón en serviçio de su señor e en guardar e defender unos a otros, que non resçiban daño. E si algunt enemigo les levare lo suyo, dévenlos ayudar e se parar con ellos o sin ellos a lo cobrar si podieren, ca de otra guisa puédese

dezir lo que dixo un onbre bueno a su conpadre, a quien levava el lobo su carnero (id.).

El texto no conserva ahora pregunta alguna del tipo de «¿cómo fue eso?» ni respuesta de «yo vos lo diré», porque tales engarces suceden en el nivel de la realidad, en donde el recitador está interviniendo directamente; por ello, y dados por supuestos el interés y la necesidad de contar el *exemplo*, procede a hacerlo sin más dilación:

El conpadre fue en pos el lobo e siguióle e tomó el carnero e comiósele (id.).

No hay necesidad aquí de la fórmula de «Dize el cuento que... », como tampoco la precisaba el ermitaño; basta con que los oyentes vean físicamente al contador de *exemplos* para que nadie tenga que usurpar su voz; en este caso, además, el recitador aprovecha para sacar él mismo la conclusión que apunta, directamente, a la minoridad de Alfonso XI:

E estos atales que toman la presa de los enemigos de la tierra, por tan robadores se dan como los enemigos, si la non tornan a aquellos cuya es, e comoquier que en algunos logares ha por costunbre que la presa que toman los de la tierra a los enemigos, que la tienen por suya, porque dizen que cuando los enemigos la lievan e trasnochan con ella, que ya non es de aquellos cuya era e que aquel aver es de los enemigos que ganaron e tienen que deven fincar con la presa (ed. JML, 253; ed. CG, 223-224).

La corte recuperará su armonía gradualmente. Primero, Garfin derrotará al conde y abatirá la soberbia nobiliaria por él representada; después, Roboán desbaratará la hueste del sobrino de Nasón; antes de que ello ocurra, el Rey de Mentón aparecerá castigando y aconsejando, en cuanto rey que ha recuperado sus atributos esenciales, a quienes no sabe todavía que son sus hijos, aunque los trate ya como a tales, un rey que actúa además como receptor interno de las nuevas ocurridas en la guerra:

E cuando le contavan de cómo les acaesçiera, tomava en ello muy grant plazer, e él iva castigándolos e consejándolos toda vía en cómo feziesen cuando acaesçiesen en alguna lid canpal, e que non quesiesen que los sus enemigos acometiesen a ellos

primeramente, mas que ellos acometiesen primeramente a los otros (ed. JML, 261; ed. CG, 228).

Son palabras que se dirigen a Roboán; tiene que asumir estas enseñanzas, pues por ellas adquirirá el esfuerzo necesario para acometer al sobrino de Nasón; de este modo, las agradece por lo que valen:

«Señor, nin Garfín nin yo non vos podríamos servir cuantas merçedes nos fazedes cada día e nos avedes fecho fasta aquí, más que a ningunos de vuestro señorío, ca non tan solamente nos mandades como señor, mas castigádesnos como padre a fijos» (íd.).

En esta segunda *estoria* del *Zifar*, quien es ahora Rey de Mentón actúa con la identidad elocutiva que en la primera *estoria* se había construido y que le había permitido entregar a sus hijos —y al público externo— los *Castigos*, haciendo notable acopio de un saber jurídico y eclesiástico. Ahora, en el discurso que pronuncia ante Nasón, sobre el valor de la nobleza y la traición, utiliza, por vez primera, «semejanças»:

«E así ¡bien aventurado es el que fuye del mal e se llega al bien! Ca del bien puede onbre aver onra e pro en este mundo e en el otro; e del mal puede aver desonra e daño para el cuerpo e para el alma, así como lo deve aver el que faze traición, ca el traïdor es dado por semejante a la culebra, que nunca anda derecha, sinon tuerta, e al can ravioso, que non muerde de derecho en derecho, sinon de travieso, e al puerco, que se dexa bañar en el agua clara e linpia, e vase bañar en el más podrido çieno que falla. E aún es dado por semejante a la mosca, que es la más vil cosa del mundo» (ed. JML, 274-275; ed. CG, 236).

Son ideas que, luego, recoge para extraer la conclusión oportuna, mediante una red formularia de «así... como... », con la que va convirtiendo en conceptos las semejanzas propuestas.

Tras las reparadoras justicias cobradas contra el conde, el recitador, conscientemente, interrumpe la acción narrativa para acercarse al presente de los oyentes y abrirles el dominio de lo maravilloso:

E si grandes maravillas paresçieron ý aquel día, muchas más paresçen ý agora, segunt cuentan aquellos que las vieron. E dizen

que oy en día van allá muchos a ver las maravillas, que veen allí cavalleros armados lidiar a derredor del lago, e veen çibdades e villas e castiellos muy fuertes combatiendo los unos a los otros e dando fuego a los castiellos e las çibdades (ed. JML, 280; ed. CG, 239).

Quizá haya otra audiencia que precise de la contemplación de estas unidades narrativas, una vez que se ha formulado la pieza jurídica y doctrinal del discurso contra la traición. En todo caso, esta amplificación narrativa sigue aprovechando la técnica de la trama ejemplar, con las fórmulas correspondientes; de este modo, se presenta a la dama del lago, a la Señora de la Traición:

E a las vegadas se para allí una dueña muy fermosa en medio del lago e fázelo amansar, e llama a los que ý están por los engañar; así como contesçió a un cavallero que fue a ver estas maravillas, que fue engañado d'esta guisa, segunt que agora oiredes (ed. JML, 280-281; ed. CG, 239-240).

Por supuesto, aquello que ocurre se sitúa en el más allá de la superficie especular, de donde la conveniencia de marcar el acceso a ese nuevo dominio de la imaginación con la fórmula pertinente:

Dize el cuento que un cavallero del regno de Porfilia oyó dezir estas maravillas que paresçían en aquel lago e fuelas ver (ed. JML, 281; ed. CG, 240).

Como ya es sabido, esta unidad narrativa se construye para explorar esa otra identidad caballeresca afirmada no en el valor, sino en el atrevimiento, una faceta que no encaja con las virtudes que se pretenden inculcar en la caballería por este modelo ideológico. El ensayo es complejo, por cuanto en este episodio maravilloso, dentro ya del Lago Solfáreo, el recitador tampoco dejará que los oyentes ahonden por su cuenta en el ámbito de la ficción; por ello, detiene la acción cuando lo cree oportuno, a fin de advertir al público de los engaños que sufre tan inadvertido caballero; así sucede cuando la dueña le avisa de que no se le ocurra hablar con los habitantes de esa tierra extraña, porque si no la perdería:

«Ca yo guardarvos quiero e non quiero catar por otro ninguno sinon por vós. E así seredes vós uno de una e yo una de uno. E

guárdevos Dios, que me non querades perder nin yo a vós, e en señal de muy grande amor e verdadero, fágovos señor de mí e de aquesta çibdat e de cuanto yo he» (ed. JML, 283; ed. CG, 241).

Las palabras son de «enfinta» y merecen el comentario del recitador:

E çertas, ella dezía bien si aquel amor tan verdadero era como ella le mostrava (íd.).

Pero no es así. El caballero atrevido es engañado ¹³⁸ y, por si con él, lo fuera también algún oyente, el recitador avisa del engaño que está sufriendo:

Mas como todo este fecho era obra del diablo, non quiso Dios que él mucho durase allí, así como adelante oiredes (íd.).

Y es que el caballero atrevido había descendido al centro mismo de la soberbia y del orgullo. Por ello, con la conciencia de que los oyentes deben ser guiados por terreno tan resbaladizo, interrumpe, con sus comentarios, la acción narrativa cuando debe avisar sobre una enseñanza que se considera esencial; de este modo, el mismo proceso que, anteriormente, se había planteado con los ladrones de ganado vuelve a ocurrir ahora con esas «cobijeras» —Juan Ruiz era molinista— que persiguen a las buenas mujeres y engañan a aquellos a quienes nada les importa perder prez y fama; en consecuencia, se vuelve a insertar otra unidad ejemplar, sin el apoyo de «dize el cuento que... », por cuanto el recitador está dirigiéndose a una audiencia que le está mirando directamente:

Onde sobre tales amores como éstos, que son sin Dios, puso un enxiemplo Sant Gerónimo de unas preguntas que fazía un onbre bueno a su fija, en que se puede entender si es verdadero el amor de la muger que muchos onbres ama o non e dize así (ed. JML, 291-292; ed. CG, 246).

Y es tan importante esa concepción de la trama narrativa ejemplar, que el recitador, también por vez primera, no duda en marcar el cierre de esa

¹³⁸ Como lo demuestran sus palabras: «E grant merced», dixo el cavallero, «de vuestro buen don e vós veredes, señora, que vos serviré yo muy bien con ello», ed. JML, 283-284; ed. CG, íd.

pieza, ligada a la dimensión de la oralidad desde la que transmite enseñanzas y que merecen descubrirse como conclusión de este proceso:

E este cuento vos conté d'este Cavallero Atrevido, porque ninguno non deve creer nin se meter en poder de aquel que non conosçe, por palabras fermosas que-l' diga nin por promesas que-l' faga, mayormente en lugar peligroso, ca por aventura puede ende salir escarnido, mas esquivar las cosas dudosas, e más si algunt peligro vee a ojo, así como fezieron los del regno de Mentón, ca luego que vieron el peligro de aquel lago, se partieron dende e se fueron para su señor (ed. JML, 300-301; ed. CG, 251).

En pocas obras se descubren, con tanta claridad y precisión, los entresijos de la armadura textual: el que «cuenta cuentos» [«E este cuento vos conté...»], el que usa la expresión «Dize el cuento que...» no es otro que el recitador externo que aprovecha esa posición suya frente a los oyentes para encauzar las enseñanzas mediante estas unidades narrativas y las consiguientes aplicaciones. Esto sucede así en la primera *estoria* de Zifar y de Grima y en la segunda dedicada a Garfín y a Roboán.

De este modo, tuvo que ir amplificándose el *Zifar*, convirtiendo las expectativas de recepción del público en núcleos narrativos que eran tratados por el recitador externo conforme a las técnicas de inserción y de desarrollo de *exemplos* a que estaban ya acostumbrados los oyentes. Por ello, esta cualidad de su «fabladura» la cede sólo cuando le conviene: en la primera *estoria*, al caballero Zifar, al padre y al ermitaño, y no de la misma manera, en la segunda a nadie, los *exemplos* los cuenta él, que por algo son atributo suyo y las ideas que deben verificarse de importancia extrema para la defensa del modelo cultural al que está sirviendo.

Por supuesto, cuando tiene que recuperar el hilo narrativo lo hace con la fórmula que los oyentes aguardan para continuar viendo lo que acontece en el interior de la ficción:

Dize el cuento que el rey dio luego el condado del conde Nasón a Garfín, e mandó que fuese con él Roboán, su hermano, e muy grant cavallería de aquella que allí tenía... (ed. JML, 301-302; ed. CG, 251).

Se plantea, así, la unidad en la que se va a verificar la reunificación familiar, con otro conjunto de peripecias que mantienen el tratamiento

ejemplar, sobre todo en el cuidado con que visualmente se construyen las escenas, como si se tratara de viñetas que recogen las expectativas de los oyentes:

E de allí adelante tomaron a su muger e fuéronla meter en un palacio e vestiéronla de nobles paños e posiéronle una corona de oro en la cabeça, muy noble, e fuéronla a sentar en una siella a par del rey, e los dos sus fijos a sus pies (ed. JML, 307; ed. CG, 255).

Y una vez más debe llamarse la atención sobre el modo en que el recitador cierra la acción narrativa, con toda la autoridad sapiencial que había puesto de manifiesto al comienzo:

E por tales como éstos dize el proverbio antigo, que «non nasce qui non medre». E çiertamente de muy pobres que éstos eran, llegaron a buen estado, e señaladamente el Cavallero Amigo, así como adelante oiredes (ed. JML, 312; ed. CG, 257-258).

Es importante esta prolepsis porque, desde esta segunda *estoria*, se plantea un punto de unión con la tercera, la dedicada al infante Roboán, pero no con los *Castigos*; este aspecto descubre uno de esos puntos de sutura de esa trama que al final acaba ensamblándose. Piénsese en que, por primera vez, tras el «oiredes», no se desarrolla el anuncio de esa materia, por cuanto se abre la escena en que Garfín es nombrado heredero y Roboán solicita licencia para abandonar la corte y buscar la aventura que le estuviera reservada.

Éste es el punto en el que se implica la escena en que el rey, ya dotado de un saber adecuado a su condición regia, comenzará a dictar ese especial curso que constituyen los *castigos* y en el que aparecerá una copiosa trama ejemplar, dependiente ya de su voz, en cuanto cauce de la nueva identidad ganada.

4. EL REY DE MENTÓN COMO CONTADOR DE *EXEMPLA*

En principio, parece que en *Castigos* no hay muchas variaciones con respecto al proceso narrativo ya estructurado. A nada que se alcanza el primer *exemplo*, aparece la fórmula del recitador (siempre, en *M*, apoyada con un epígrafe) para marcar el límite que precisa la nueva unidad textual:

... así como contesçió a un rey mançebo de Armenia, comoquier que veví a su voluntad. Dize el cuento que este rey iva a caça e falló un predicador... (ed. JML, 317; ed. CG, 262-263).

Nótese que no se espera a que los hijos le pregunten al padre por lo sucedido al malaventurado rey de Armenia; pero no así, en el interior de ese *exemplo*, en el que el rey será aleccionado por un singular físico con una unidad narrativa de este carácter; ahora, como ocurriera con el padre y el hijo al comienzo de esta *estoria*, sí se formula la cuestión de engarce y la respuesta se encauza a través de la esperada fórmula:

«Onde pues buen consejo non quieres tomar, miedo he que abrás a tomar mal consejo de que te fallarás mal, e conteçerte ha como contesçió a un caçador que tomava aves con sus redes». «¿E cómo fue eso?», dixo el rey. «Yo te lo diré», dixo el físico.

Dize el cuento que un caçador fue a caça... (ed. JML, 321; ed. CG, 264).

Nuevamente, se hacen una sola las voces del contador de *exemplos* —este físico que puede serlo por el saber que demuestra—, y del recitador externo, sin que se deje sacar a aquél conclusión alguna, pues la aplicación se encauza mediante el uso de una tercera persona, que podía corresponder en este caso al Rey de Mentón, ya que él sí cierra este proceso ejemplar:

E el rey cuando oyó esto, tovo que el físico le dava buen consejo, e tomó su castigo (...) escusó las amarguras de las penas del infierno. «E vós, mios fijos», dixo el Rey de Mentón, «sienpre parat mientes a los consejos que vos dieren e los que viéredes que son en razón e pueden ser a vuestra pro e a vuestra onra resebitlos de grado... » (ed. JML, 325; ed. CG, 266).

Pero si el que había estado hablando todo el tiempo, en cuanto contador, era el Rey de Mentón, no se comprende por qué, a la hora de aplicar el *exemplo*, se recuerda que era él quien estaba transmitiendo estas piezas ejemplares.

Puede señalarse, en cualquier caso, que en el interior de los *Castigos*, hay una mayor complejidad a la hora de insertar unos *exemplos* en otros y que tales probaturas son las que permiten que los personajes que se encuentran en ese ámbito de la ficción vayan adquiriendo una cierta autonomía con respecto al recitador externo, apropiándose incluso de algunos de sus

resortes expresivos más característicos, tanto la fórmula consecutiva «Onde...», como el empleo de los proverbios o de los refranes ¹³⁹. Pero esas fórmulas, casi epigráficas, de «Dize el cuento que... » siguen cumpliendo la función de avisar al recitador externo, es decir al lector que transmite el texto, de que se va a producir una ruptura en el orden temático con la inclusión de una nueva unidad textual.

Además, en los *Castigos* no hay orden narrativo alguno y, por ello, puede producirse una asimilación de esas técnicas expresivas por parte del recitador interno; es decir, Garfín y Roboán, los hijos, están actuando a imagen y semejanza de los receptores externos; de algún modo, en esta sección del libro, la trama de la ficción se diluye y la superficie especular se desvanece, porque lo que ocurre dentro es representación directa no de lo que ocurre fuera, sino de lo que debería ocurrir; el planteamiento es idéntico al de los *Castigos de Sancho IV*: un rey adoctrina a su hijo, le entrega, íntegro, el pensamiento, religioso y doctrinal, de un marco cortesano para que lo convierta en base de su poder, en asiento de su autoridad; esa situación se repite ahora y se pretende que sea tan real como aquella: otro rey apercibe a sus hijos con las mismas enseñanzas; por ello, el recitador externo no necesita usurpar la voz del contador de *exemplos* y menos si se trata de un rey, de alguien que habla desde la autoridad de su saber cortesano; mantiene, sólo, la fórmula de «Dize el cuento que... » como simple delimitación ordenadora de un proceso textual que debe marcarse necesariamente, distinguiéndola incluso de la propia unidad ejemplar que presenta; roza la pura paradoja un comienzo de estas características:

«Onde oíd, mios fijos, este enxienplo que vos agora diré». Dize el cuento que ay un enxienplo que dize así: que Afilón, un fisónomo llegó a una çibdat e tomó ý escuela de fisonomía (ed. JML, 330; ed. CG, 269).¹⁴⁰

¹³⁹ Como precisa J.M. Cacho Blecua: «No sólo es necesario el aprendizaje, en el que cabría distinguir su recuerdo y su entendimiento, sino también su puesta en práctica, pues de lo contrario se obtendrá un resultado baldío», «Del *exemplum* a la “estoria” ficticia: la primera lección de Zifar», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, eds. Juan Paredes y P. Gracia, Granada, Universidad, 1998, pp. 209-236, p. 230.

¹⁴⁰ J.M. Lucía prescinde de la presentación formularia del *exemplo*, indicada a pie de página.

Casi, simultáneas, se oyen las voces del recitador y del rey, uno anunciando la ruptura de la línea textual, el otro abriendo ya el ámbito particular del *exemplo*.

Cualquier situación, por tanto, que se presente como unidad textual dotada de sentido propio, que sirva de apoyo o de complemento a unas determinadas ideas merecerá este tratamiento, aunque no sea un *exemplo* propiamente dicho; por poner un caso, si conviene valorar la maldad de los judíos, la mejor forma de lograrlo consiste en insertar una breve digresión narrativa, de carácter historiográfico que así lo muestre:

«Ca luego que sopieron que Jhesu Christo era nascido, luego descubrieron que lo querían mal, e diéronlo antender por dicho e por fecho e por consejo así como agora oiredes».

Dize el cuento [*P*: en la Santa Escripura] que en el tiempo de César Augusto... (ed. JML, 409-410; ed. CG, 315).

El recitador externo, por tanto, en los *Castigos*, ha cedido al Rey de Mentón todas las características de su voz discursiva, incluyendo los proverbios o refranes como modos de intensificar la estructura narrativa.¹⁴¹

5. EL INFANTE ROBOÁN COMO CONTADOR DE *EXEMPLA*

Distinta es la *Estoria del infante Roboán*, sobre todo porque ya se encuentra fuera otro público, avezado en estos recursos narrativos y abierto hacia otras inquietudes y materias literarias; de entrada, la fórmula de «Dize el cuento que...», empleada tres veces, con la variante de «Dize la escriptura...», se usa para cambiar de unidad narrativa, no para presentar *exemplo* alguno.

Ha de suponerse que ha habido una maduración por parte de esos oyentes que no necesitan ya que se les fragmente el discurso textual, que se les indique, a cada paso, cuál es el sentido de cada una de esas piezas narrativas; ello es lo que permite que cuando se cuenten *exemplos* (y quien lo va a hacer será Roboán principalmente) otra sea la orientación que se dé a la estructura temática. Es más, Roboán probará sus virtudes caballerescas enfrentándose a aventuras no sólo de armas, sino de palabras; sabrá, así, convertir en aleccionador *exemplo* la disputa que mantiene con la dueña

¹⁴¹ Del estilo de «E por ende dizen: “Nin bueno fagas, nin malo padas”» o «E por ende dizen que “el can con grant congoosto a su dueño se torna al rostro”», ed. JML, 427-428; ed. CG, 325.

Gallarda, salvando del descrédito el espacio cortesano que ocupa la infanta Seringa; pero, sobre todo, escapará de la trampa que el conde de Turbia le había tendido para que le ayudara a enfrentarse a los vasallos a los que sojuzgaba con injusticia; esta especial aventura evalúa el entendimiento caballeresco de Roboán y el seso a él vinculado, por medio del cual podrá convertirse en contador de *exemplos* sin necesidad de usar fórmula de ningún tipo y con una perfecta gradación de las funciones que, en cuanto recitador, se le suponen; para ello, tras darse cuenta del deseo del conde de escapar a esa situación, Roboán anuncia el cuento, genera la intriga en su oyente y se adueña de su voluntad:

«Pues señor», dixo el conde, «¿qué es lo que ý puedo fazer? Píдовos por merçed que me consejedes, ca esta mi vida non es vida, ante me es par de muerte». «Yo vos lo diré», dixo el infante, «conviénevos que fagades en este vuestro fecho como fizo un rey por consejo de su muger, la reina, que cayó en tal caso e en tal yerro como éste». «¿E cómo fue eso?», dixo el conde. «Yo vos lo diré», dixo el infante (ed. JML, 535; ed. CG, 392).

Procede, a continuación, a contar el *exemplo* sin ningún apoyo formulario, dirigiéndose directamente a su interlocutor:

«Un rey era contra sus pueblos así como vós, en desaforándolos e matándolos e desheredándolos crúamente e sin piedat ninguna... » (ed. JML, íd.; ed. CG, 393).

Lo mismo ocurre cuando se encuentra ante el emperador, a quien tiene que advertir para no ser engañado por el físico que promete, tras entrega de copiosas riquezas, volver con unas hierbas curativas:

E el enperador quería lo fazer, pero demandó antes al infante Roboán e díxole que-l' dixiese lo que-l' paresçía e lo que-l' semejava sobre aquel fecho. E él díxole que non se atrevía a lo consejar en esta razón, ca non quería que por su consejo le contesçiese lo que contesçió a un rey moro sobre tal fecho como éste. «E ¿cómo fue eso?», dixo el enperador. «Señor», dixo el infante, «yo vos lo diré» (ed. JML, 551; ed. CG, 402).

Como en el caso anterior, se supone que Roboán no pierde la voz narrativa:

«Así fue que un rey moro avía un alfajeme muy bueno e muy rico...» (íd.).

La complejidad es ahora mayor por cuanto este *exemplo* (como ocurriera en la primera *estoria* y en la apertura de los *Castigos*) da acogida a un segundo, insertado en el primero, en donde ese rey moro, que pasea por la noche por su villa, oye que es vituperado por su necedad y, tras preguntar la razón, se enfrenta a la respuesta que sintetiza la enseñanza que buscaba Roboán ¹⁴², quien de inmediato, como hará luego Patronio en el Exemplo XX, sin perder la voz narrativa, amalgama estas líneas narrativas en una aplicación que depende de su voz:

«E por ende señor», dixo el infante Roboán al enperador, «comoquier que vós seades muy rico (...) non me atrevo a vos consejar que aventuredes en él tan grant aver ca, si vos falliesiese, dezirvos ían que non abredes fecho con buen consejo nin con buen entendimiento, ca grant mengua de entendimiento es aventurar onbre tan grant aver en cosa dudosa [otro principio molinista], ca finca engañado si lo non acaba e con pérdida». «Çertas, amigo», dixo el enperador, «téngome por bien aconsejado de vós» (ed. JML, 559-560; ed. CG, 406).

Debe advertirse el aumento de dificultad en estas técnicas narrativas, pues cuando Roboán llega a las Ínsulas Dotadas, no sólo se va a convertir en receptor de una *estoria* (la de don Iván) semejante a aquella en la que se están contando sus hechos, sino que asumirá también la función de oyente de una materia ejemplar que, con todo, no evitará que sea expulsado del ámbito insular al que había accedido. Es eficaz, a este respecto, el

¹⁴² Compendio de los consejos que la calandria daba al cazador en la *estoria* de Garfín y Roboán; actúa, además, aquí otra estructura dialógica insertada en la primera: «Tú», dixo el rey, «dime por qué cuidas que yo só el más necio». «Yo te lo diré», dixo el moro, «señor, si alguno pierde o le furtan alguna cosa de lo suyo por mala guarda, o dize alguna palabra errada, nesçio es porque non guarda lo suyo nin se guarda en su dezir, mas aún non es tan nesçio como aquel que da lo suyo do non deve o que lo quiere perder a sabiendas así como tú feziste». «E yo, ¿cómo?», dixo el rey. «Señor, tú sabes que un cavallero estraño que vino a ti, e porque te dixo que él te faría oro de plomo, lo que non puede ser por ninguna manera, dístele diez camellos cargados de plata... », ed. JML, 558-559; ed. CG, 406. Esta complejidad discursiva es impensable en las dos primeras *estorias* del libro.

comentario del recitador externo, que desvelará, como lo había hecho con el caballero Atrevido, la causa del engaño que sufría Roboán:

Mas el diablo, que non finca de engañar al onbre en cuanto puede e le sacar de carrera por le fazer perder el bien e la onra en que está e de le fazer perder el alma, que es la mayor pérdida que el onbre puede fazer, faziendo cobdiçiar vanidat e nada, e mostrándose en figura de onra e de plazer, non quiso que cunpliese allí el año el enperador, que si lo cunpliera, non perdiera el inperio así como lo perdió. E conteçióle d'esta guisa (ed. JML, 570; ed. CG, 415).

Son otros ahora los modos de recitación; se van abriendo los pliegues de la textualidad de una manera meticulosa, propiciando otro orden de conocimiento, que puede prescindir del entramado formulario de las dos primeras *estorias*; en esta tercera, el oyente posee una mayor capacidad para adentrarse en el ámbito de la ficción y poder comunicar, interiormente, sus líneas argumentales.

De este modo, la Emperatriz, tras la entrega del halcón, le avisa sobre el engaño que está sufriendo y emplea, para ello, un *exemplo*:

«E pues en vuestro poder só e me tenedes en las manos, guardatme bien e non me tiredes la mano de mí e non querades perder, ca yo guardarvos he bien e tenervos he verdat e lealtad; ca si una vegada me perdedes e vos salgo de las vuestras manos, creedme que me nunca avedes a cobrar, así como dixo la verdat al agua e al viento». «E ¿cómo fue eso?», dixo el enperador. «Yo vos lo diré», dixo la enperatriz (ed. JML, 576; ed. CG, 419).

La Emperatriz, sin embargo, no podrá retener a Roboán, que será devuelto al Imperio de Trigrida, tras haber descendido al fondo mismo de la «nobleza» de su ser y haberse enfrentado a los peligros que esa dimensión entraña.¹⁴³

¹⁴³ No por otra razón se ha integrado esta peripecia de las Ínsulas Dotadas, en el interior de la *Estoria del infante Roboán*, tercera del libro; así lo he señalado en mi *Historia de la prosa medieval II*: «De eso se trataba, de conocer la peligrosidad del “plazer” cortesano, los riesgos que comporta la codicia de unos “bienes caballerescos” (el alano, el azor, el caballo) que, en sí mismos, no resultan negativos si su uso y disfrute se encauzan correctamente», p. 1437.

Y aún queda una última contadora de *exemplos*: la condesa, la mujer del conde Farán, el peor de los nobles que se alzara contra Roboán, ya convertido en emperador; ella, también, intentará orientar la conducta de su esposo hacia una corrección religiosa, acorde con los principios del molinismo:

«¡Ea, conde!», dixo ella, «miedo he que estos bolliçios en que andades que vos han de traer a grant peligro si non vos partides d'ellos e non vos tornades a Dios, que nin queredes oír misa nin ver el cuerpo de Dios, que todo christiano deve cada día veer e acomendarse a Él, nin le queredes fazer reverençia quando lo veedes e así como deviedes, e sabiendo que las bestias mudas en quien non ay entendimiento le fazen reverençia, así como contesció a Jorán, vuestro sobrino, ayer en Altaclara». «E ¿cómo fue eso?», dixo el conde. «Yo vos lo diré», dixo la condesa. «vós sabedes que Jorán era cavallero mançebo e muy bolliçioso e muy abivado en los deleites d'este mundo... » (ed. JML, 610; ed. CG, 441).

No es tanto un *exemplo* como una «fazaña», una situación verosímil, al estilo de esos relatos caballerescos y hagiográficos que, en *Castigos de Sancho IV*, pretendían encauzar erradas conductas nobiliarias.

Ha de notarse, por otra parte, que tanto la Emperatriz como la condesa vinculan su *exemplo* no a un saber literario, sino a un conocimiento de carácter oral; a ellas habría que unir además el caso de Grima a quien el Rey de Mentón, ya a punto de cerrar el curso de los *Castigos*, recordaba como contadora de *exemplos*¹⁴⁴; en las tres ocasiones, se trata de un saber aprendido de oídas porque estas mujeres han ocupado su espacio en la corte como receptoras de estas unidades ejemplares; en ningún caso, han sacado esas ideas de un acercamiento personal a los libros, totalmente inadecuados para ellas, como pusiera de manifiesto la unidad textual dedicada a la «fija del buen parecer».¹⁴⁵

¹⁴⁴ «E mios fijos, sabet que este enxiemplo oí contar a vuestra madre la reina, que lo aprendiera quando ý fuera. E çertas do justiçia non ha, todo mal ý ha», ed. JML, 468; ed. CG, 348. Ello remite a una materia ya expuesta ante el auditorio que construye de este modo una verosimilitud interna; además, este proceso justifica que en estos espacios cortesanos se cuenten y oigan «exemplos» de estas características.

6. CONCLUSIONES

Tras este análisis de las técnicas que se emplean en la presentación de los *exempla* y la identificación de aquellas figuras que cumplen la función de contadores de *exemplos*, conviene fijar cinco ideas como cierre de este recorrido:

1) El *Libro del caballero Zifar* está compuesto por tres *estorias*, dotada cada una de ellas de una diferente dimensión ejemplar, puesto que estaban destinadas a públicos diferentes y encauzaban, como es obvio, soluciones a problemas también distintos.

2) Las variaciones en la presentación de los *exempla* son, sobre todo, evidentes en la primera de las *estorias*, la dedicada a la recuperación y consolidación del linaje real, y en la tercera, la destinada a la continuidad de esta relación familiar. No sólo se ensayan diversos procedimientos y engarces narrativos, sino que se gradúa el *exemplo* en función de quien lo cuenta. El cambio más espectacular ocurre con la figura dúplice que representa Zifar: siendo caballero no cuenta *exemplos* directamente, aunque los anuncie y los concluya; no puede hacerlo porque se trata de una dimensión ajena a su identidad; en cambio, cuando es Rey de Mentón, ya nada le impide servirse de esas unidades narrativas como apoyo de su enseñanza, aunque el recitador externo siga conservando, para dar aviso a los oyentes, la fórmula de acceso de la nueva unidad narrativa.

3) La *estoria* de Garfín y de Roboán carece de *exemplos*, porque ella misma funciona como tal; esta circunstancia apunta al modo en que el libro tuvo que sufrir ampliaciones obligadas por las nuevas expectativas de sus receptores.

4) La *Estoria del infante Roboán* supone la culminación del proceso narrativo que se va ensayando en la formación progresiva del libro. El público no tiene ya el menor problema de oír a un contador de *exemplos* en el interior de la ficción y puede, en consecuencia, asimilar la posición que ocupa, además, el propio infante, en cuanto receptor interno, ya de *estorias* de materia caballerescas, ya de *exemplos*.

¹⁴⁵ En la crítica feroz que esta doncella *sabidora* lanza contra la vida de los monasterios, habría que encontrar otra preocupación social, no muy alejada de las ideas básicas de doña María de Molina; por ello, resulta tan curioso el modo en que se distingue entre las que no saben leer y las «que saben escribir e leer non han mester medianeros que les procuren vesitadores e veedores, ca lo que sus voluntades codiçian las sus manos lo obran, comoquier que se non despagan de aquellos que les vienen con nuevas cosas», ed. JML, 295-296; ed. CG, 248.

5) En resumen, sin el reconocimiento de los contadores de *exempla*, sin el análisis detallado de las técnicas narrativas de que se sirven, no podría comprenderse el empeño del molinismo en construir estructuras de pensamiento, con las que defender una ideología que, en la realidad histórica, era duramente contestada. Para eso sirve la ficción: para conservar las imágenes de un mundo a la deriva y que pudieran seguir oyéndose, fuera del marco que los propiciara, sus principales *exemplos*.

Ejemplos clásicos en el *Libro del cavallero Zifar*: Antígono, Alejandro y Régulo

Juan Manuel CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

L'auteur du *Libro del cavallero Zifar* (XIV^{ème} siècle) a introduit dans son œuvre divers *exempla* déjà présents dans des textes classiques: «Antigone et le jongleur» (n° 288 de l'index de Tubach), «Alexandre et le présent» (Tubach n° 100). Ces deux *exempla* ont pour lointaine origine le *De Beneficiis* de Sénèque (respectivement II,17,1 et II,16,1). Le récit «Regulus et l'échange de prisonniers» est en outre issu indirectement de l'œuvre de Cicéron. L'auteur du *Zifar* n'a pas consulté directement ces sources. Il les a réélaborées à partir du *Moralium dogma philosophorum* (XII^{ème} siècle). Sur ces bases textuelles déjà différentes des originaux, l'auteur espagnol a opéré lui aussi divers changements, amplifications et suppressions, pour accommoder ses sources aux nouveaux contextes culturels et idéologiques, rendant ainsi l'histoire de Regulus presque inidentifiable.

Desde su comienzo, el *Libro del cavallero Zifar* tiene una vocación ejemplar incluso en el sentido estricto, pues el prólogo recoge un *exemplum* como recomendaban las retóricas, el traslado de los restos del cardenal García Gudiel por Ferrán Martínez, relato histórico comprobable incluso en detalles menores. Sin entrar a discutir la fecha de la composición la obra ¹⁴⁶, sus registros de la voz «enxiemplo» no son muy diferentes de los utilizados por don Juan Manuel, autor que supuso un auténtico hito en la equiparación del término con el cuento ejemplar ¹⁴⁷. En nuestro libro, la palabra adquiere también este mismo valor específico en diversas

¹⁴⁶ Para una estado de la cuestión, véase Juan Manuel Cacho Blecua, «Los problemas del *Zifar*», en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, al cuidado de Rafael Ramos, Barcelona, M. Moleiro Editor, 1996, pp. 55-94 y 261-269. Añádase más recientemente, Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1371-1459, y «El *Zifar* y la *Crónica de Fernando IV*», *La Corónica*, 27, 3 (1999), pp. 105-123, en los que subraya el contexto toledano y «molinista» de la obra, mientras que Jesús D. Rodríguez Velasco, «El *Livro del cavallero Zifar* en la edad de la virtud», *La Corónica*, 27, 3 (1999), pp. 167-185, la sitúa en el entorno toledano cercano al mundo episcopal, al que previamente habrían llegado algunas obras de don Juan Manuel, el *Livro del Cavallero et del Escudero*, y también, quizá, el *Libro de los Estados* (182).

ocasiones, como esta referencia al relato del amigo íntegro y del medio amigo: «Todas estas cosas d'estos enxienplos contó el cavallero Zifar a la su buena muger por la traer a saber bien guardar su amigo e las sus poridades» (32, 18) ¹⁴⁸. Incluso dentro de la serie distingue una modalidad específica, las «fablillas»:

Los sabios antigos, que fizieron muchos libros de grant provecho, posieron en ellos muchos enxienplos en figura de bestias mudas e aves e de peces e aun de las piedras e de las yervas, en que non ay entendimiento nin razón nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de buenos castigos (10, 9).

Sin duda alguna, en una de sus acepciones el vocablo equivale al relato breve, histórico o ficticio, protagonizado por hombres o por agentes de conductas antropomorfizadas, empleado para corroborar lo afirmado teóricamente y propuesto como paradigma de conducta que debe ser imitado o rechazado. No es el único significado del término en cuanto expresión de un género literario, pero sí el principal. Dadas sus peculiaridades, comunes a las de una larga tradición, resulta lógico que el autor inserte en la «estoria» principal numerosos relatos que reúnen las características señaladas; se trata de casos prácticos que confirman lo

¹⁴⁷ Germán Orduna, «El *exemplo* en la obra literaria de don Juan Manuel», en *Juan Manuel Studies*, ed. Ian Macpherson, Londres, Tamesis, 1977, pp. 119-142. Para el término, véase también Germán Orduna, «El concepto de *enxiemplo* en la obra del Canciller Ayala», en *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar*, III: Literatura, Madrid, Gredos, 1986, pp. 305-308, y los trabajos de Fernando Gómez Redondo, «Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí», *Revista de Literatura Medieval*, I (1989), pp. 53-75, y «Géneros literarios en don Juan Manuel», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 17 (1992), pp. 87-125.

¹⁴⁸ Utilizo la edición que estoy preparando con José Manuel Lucía Megías, pero para facilitar la localización de las citas remito a la de Charles Philip Wagner, *El libro del cauallero Zifar (El libro del cauallero de Dios)*, Ann Arbor, Un. of Michigan, 1929 (reed. en Nueva York, Kraus Reprint, 1971). Indico página y primera línea.

expresado teóricamente ¹⁴⁹, por lo que no es extraño que sean más abundantes en la extensa lección con la que Zifar adoctrina a sus hijos.

La tradición hispana anterior de los espejos de príncipes asumida en el libro, en especial el *De preconiis Hispanie* de Gil de Zamora (1278-1282), dedicado a la instrucción de Sancho IV y utilizado en diversos pasajes del *Zifar* ¹⁵⁰, combinaba fuentes orientales y occidentales, y de manera sistemática e innovadora introducía numerosos cuentos, algunos de ellos de origen clásico. Proyectado desde este legado, nuestro autor no es tan pródigo en el uso de *exempla* de este origen, del mismo modo que tampoco los suele encadenar. Habitualmente los reelabora para acomodarlos a unos nuevos diseños y en ocasiones les confiere unos nuevos sentidos, o matiza los preexistentes, pero no siempre alcanza igual grado de complejidad y maestría artística. Esto es lo que sucede con los tres relatos que analizaré, el de Antígono y el juglar, núm. 288 del índice de Tubach ¹⁵¹, el de Alejandro y el regalo, Tubach, núm. 100, ambos procedentes remotamente de Séneca, *De beneficiis*, II, 17, 1 y II, 16, 1, respectivamente, y el de Régulo y el intercambio de prisioneros, proveniente por vías indirectas de Cicerón, *De officiis*, I, 13, 39, identificable con el motivo M202.2 del índice de Thompson, «Un hombre (rey) promete retornar a sus enemigos si su misión fracasa. Fracasa y cumple su palabra». ¹⁵²

¹⁴⁹ M.^a Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, prólogo general de Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999, p. 193. Véase también Carmen Hernández Valcárcel, «Algunos aspectos del cuento en el *Libro del caballero Zifar*: Estructuras de la narrativa breve», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, I, Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana (Biblioteca Española del Siglo XV), 1994, pp. 469-478.

¹⁵⁰ Véase Francisco J. Hernández, «Sobre el *Cifar* y una versión latina de la *Poridat*», en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de Filología Románica. Curso 1968-1969*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 101-117, y Karl Blüher, «Zur Tradition der politischen Ethik im *Libro del Caballero Zifar*», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 87 (1971), pp. 249-257.

¹⁵¹ Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Akademia Scientiarum Fennica (FF Communications n^o 204), 1969.

¹⁵² Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 2^a ed., Bloomington y Londres, Indiana University Press, 1966, 6 vols., significativamente sólo remite a John Esten Keller, *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, University of Tennessee Press,

ANTÍGONO Y ALEJANDRO

Zifar, ya rey de Mentón, alecciona a Garfín y a Roboán con un auténtico regimiento de príncipes. Como era de esperar, en su exposición no podía faltar el tema de la generosidad, asiduamente recogido en la tradición oriental y en la occidental difundidas en España. Como en otros textos, se relaciona con la nobleza, interpretada también como condición virtuosa, pero está íntimamente unida a la posición social de quien la practica, convirtiéndose en definitiva en un signo externo de su «estamento». De ahí la insistencia en la necesaria liberalidad del rey, claro indicio de su virtud, pero también de su poder y de su función distribuidora. Ahora bien, la concesión de dones tiene también sus reglas, cuya exposición detalla Zifar, quien recomienda no negar el don utilizando engaños:

Otrosí, mios fijos, de todos vos guardat de non negar el don con manera de artería maliciosa al que vos lo demandare, así como fizo el rey Antigonon a un joglar que le demandó un marco de oro porque cantó ant' él, e respondió que gelo non daría porque l' demandava más de quanto convenía. E desí demandóle el juglar un dinero, e dixo que gelo non daría, ca menos demandava que non convenía a rey dar, ca non era don de rey. Certas, maliciosamente gelo negava, ca podiérale dar un marco de oro así como rey, e un dinero así como a joglar. E este rey non quiso semejar Âlixandre, que dio a un ombre de pequeño estado una grant cibdat, e díxole aquel a quien lo dava a él: «Señor, non conviene a ombre de tan pequeño estado como yo tan grant don como éste». Respondió Alixandre como aquel que era grande e de noble coraçón en sus dones, e dixo así: «Non demando yo nin cato qué convenía a ti rescebir, mas qué es lo que convenié a mí dar». Certas, el rey Alixandre non fabló con maestría de engaño, mas con nobleza de coraçón (344, 6).

El punto de partida no sólo queda ejemplificado con un relato acorde a la teoría que se pretende ilustrar, el de Antígono, sino también con otro totalmente opuesto. Ambos se complementan y refuerzan, al darse la cara y

1949, quien a su vez también señala el M203, «Promesa irrevocable del rey» y el P711, «Patriotismo», sobre el que después volveré (véase nota 32). Harriet Goldberg, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, no aplica ninguno de estos dos últimos al ejemplo de Régulo.

el envés de una misma enseñanza, de modo que se presenta el modelo negativo que debe evitarse y, por el contrario, se muestra también el paradigma digno de imitación que no siguió Antígono, pero que se ofrece como ejemplo. El narrador —en este caso Zifar— se dirige a unos interlocutores presentes, «míos hijos», exponiendo unas reglas de actuación en las que la «arteria maliciosa» inicial se identifica con la «maestría de engaño», sintagmas sinónimos, y se contraponen a la nobleza de corazón.

En la obra sólo ocasionalmente resultan justificadas ciertas maestrías, e incluso con ciertas cautelas. Ninguna de ellas las podríamos calificar como maliciosas en función del fin que persiguen: por ejemplo, obtener comida o atravesar la hueste enemiga. Pero estos son casos excepcionales; la maestría maliciosa se condena de forma taxativa. El fundamento teórico e implícito que sustenta su rechazo es bien sencillo: las relaciones entre el rey y sus vasallos deben estar regidas por unos mismos fundamentos básicos recíprocos, entre los que podemos incluir el de la verdad en contraposición con la mentira. Bien es cierto que hay una diferencia de matiz entre la maestría de engaño y la mentira, pero el comportamiento del gobernante debe ser ejemplar, de manera que sea una especie de espejo en el que pueden mirarse los vasallos. Éstos imitarán su conducta, por lo que se comportarán con él del mismo modo que el rey haya actuado con sus gobernados. La teoría se sintetiza en la frase «ca por qual carrera los quisierdes levar, por tal vos levarán», avalada por una cita evangélica, «por tal ley debe ser onbre judgado por qual él quiere judgar a los otros» (345, 13)¹⁵³; posteriormente con otro registro más popular la expone el antiguo ribaldo: «a mala maestrías muera quien con malas maestrías anda» (490, 31), expresión desarrollada literalmente.

Esta arteria maliciosa podemos oponerla semánticamente a la «buena verdad», uno de los rasgos con los que se caracteriza Zifar desde el prólogo (8, 14), y que alcanza un gran desarrollo en el libro. Pero fundamentalmente el autor identifica la conducta de Alejandro con la nobleza de corazón, subrayada en dos ocasiones en el relato. Previamente la había definido como la franqueza: «ca franqueza es nobleza de coraçón, e el que es franco es señor de lo que ha e el escaso es siervo» (337, 4). De acuerdo con estos presupuestos, la conducta de Alejandro refleja su auténtica condición moral y con ella también manifiesta su poder. La mezquindad de Antígono es

¹⁵³ «Nolite iudicare, ut non iudicemini. In quo enim iudicio iudicaveris, iudicabimini: et in qua mensura mensi fueritis, remietietur vobis», *Mat.*, 7, 1-2.

síntoma de su servidumbre, frente al señorío del Emperador macedonio. En definitiva, el príncipe modélico deberá comportarse sin maestría de engaños para que así sus vasallos actúen de idéntica forma con él. A su vez, deberá ser generoso demostrando de esta manera su señorío, o dicho de otro modo, su poder, tema relacionado con el de la verdad y presente en las más diversas culturas ¹⁵⁴. En esta concepción, la generosidad de Alejandro, que podríamos calificar como prodigalidad, está íntimamente relacionada con su grandeza.

En la literatura hispánica anterior ambos ejemplos habían sido utilizados por Juan Gil de Zamora en su *De preconiiis Hispanie* (1278-1282). En tratado tercero, dedicado a la Liberalidad de España, subrayaba la largueza demostrada por los príncipes hispanos, aunque no fueran ricos, por lo que adquiere características de la prodigalidad pues dan más de lo que esperan los peticionarios:

Unde sequuntur Magnum Alexandrum de quo refert Seneca in libro *De Benefitiis* quod cuidam petenti denarium obtulit quamdam urbem, quo respondente, tantum munus sue fortune minime convenire, respondit Alexander: non attendo quid te accipere, sed quid deceat me donare (*De preconiiis*, 25, 11).¹⁵⁵

¹⁵⁴ Dominique Boutet, «Sur l'origine et le sens de la largesse arthurienne», *Le Moyen Âge*, 88 (1983), pp. 397-411, conecta ambos temas; a su juicio, se remontan a la ideología trifuncional indoeuropea. Lo expone también en *Charlemagne et Arthur ou le roi imaginaire*, París-Ginebra, Champion-Slatkine, 1992, pp. 252 y ss. y 332 y ss. La generosidad es uno de los pilares de la tercera función, y una de las virtudes que esta ideología exige a los reyes (*ibidem*, 261); la acción de dar constituye un auténtico principio vivificante, y, realizada según las reglas de la justicia, posee todas las virtudes porque procede de la imitación de Dios (*ibidem*, 332). Estas bases trifuncionales, sintetizadas armónicamente en la figura del monarca, serían reinterpretadas y se acomodarían a los diferentes contextos sociohistóricos.

¹⁵⁵ Ed. Manuel de Castro y Castro, OFM, Madrid, Universidad de Madrid, 1955. «Su modelo parece ser Alejandro Magno, que, según refiere Séneca en el libro *Los Beneficios*, dio una ciudad a quien le pedía un denario y cuando éste alegó que aquello era demasiado, respondió Alejandro: *No importa lo que tú creas conveniente recibir sino lo que a mí conviene dar*», Juan Gil de Zamora, *De preconiiis Hispanie o Educación del príncipe*, traducción y estudio José-Luis Martín y Jenaro Costas, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1996, p. 51.

A continuación inserta otra anécdota de Alejandro, y el ejemplo de la liberalidad de Tito ¹⁵⁶, para concluir con la historia de Antígono:

E tales Antigonos, secundum Senecam, simulantur, a quo cum quidam petivisset talentum respondit, non decere ipsum tantum munus ab eo petere. Cumque repulsus denarium petivisset, respondit: non decere regem tam munusculum vile dare; nec respexit Antigonos, secundum Senecam, quod illa cavillatio turpis erat, eo quod talentum tamquam rex, et denarium tamquam pauperi dare potuisset (*De preconiis*, 26, 16). ¹⁵⁷

Respecto a los ejemplos del *Zifar*, puede observarse que Gil de Zamora menciona en varias ocasiones su fuente clásica, Séneca, al tiempo que el orden seguido en los ejemplos es diferente, y entre ambos ha intercalado

¹⁵⁶ La primera procede de las *Epístolas a Lucilio* de Séneca, 53, 10: «Alejandro dijo a los de una ciudad que le prometían parte de sus campos y la mitad de todas sus cosas: “Vine al Asia con el propósito no de recibir lo que me dieseis, sino de que tuvierais lo que os dejara”», *Cartas morales*, I, ed. José M. Gallegos Racafull, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951, p. 279. George Cary, *The Medieval Alexander*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956, p. 155, sólo menciona este ejemplo en una colección franciscana de fines del siglo XIV o principios del XV. Sin embargo, con antelación, lo recogió el también franciscano Juan de Gales, incorporándola a su *Breviloquium de virtutibus*, compuesto entre 1260 y 1270 (Jenny Swanson, *John of Wales. A Study of the Works and Ideas of a Thirteenth-Century Friar*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 13). Del *Breviloquium*, I, 6, incluido en *Summa Iohannis Valensis de regimine vite humane seu Margarita doctorum ad omne propositum*, Venetiis, Georgium Arriubenis, 1496, fol. 243rv, proceden todos estos ejemplos que estoy comentando, incluidos los de Alejandro y Antígono. De Juan de Gales pasaron a diversos textos hispánicos como después señalaré. La anécdota de Tito estuvo ampliamente difundida en la literatura medieval latina y en la castellana; corresponde al núm. 1459 de Tubach, «Día perdido sin hacer regalos», motivo W11.2.1 del índice de Thompson.

¹⁵⁷ «Al ejemplo de dicho príncipe pueden contraponerse los de otros príncipes que siempre encuentran pretextos para no dar nada a los pedigüeños. Según Séneca, los tales se parecen a Antígono, quien, como alguien le pidiera un talento respondió que no estaba bien pedir tan gran cantidad; y como le pidiera un denario arguyó que no convenía a un rey dar tan mezquino premio. No se dio cuenta Antígono, según Séneca, que sus argumentos no eran válidos porque como rey podía dar el talento y al pobre podría podido dar sin desdoro el denario pedido», traducción de Martín y Costa, *op. cit.*, p. 52.

otros breves relatos. Además, se produce un cambio importante: Alejandro regala la ciudad a quien le había solicitado un denario, modificación fácilmente explicable por influencia del ejemplo de Antígono, de modo que con esta nueva estructura se contraponen simétricamente ambas anécdotas.

Ahora bien, una cita de autoridad ni mucho menos implica el conocimiento de la obra mencionada; en numerosas ocasiones los escritores medievales omiten sus fuentes directas y, por el contrario, incluyen las que refieren los hipotextos de los que dependen. Efectivamente, Séneca refería los dos ejemplos en *De beneficiis*, pero la interpretación que daba a la conducta de Alejandro era muy diferente de la que hasta ahora hemos visto. Sus presupuestos sobre la liberalidad eran el resultado de un filosófico y cuidadoso proceso y estaban condicionados por sus consideraciones sobre el acto de dar. Condenaba amargamente a Alejandro por quebrantar todas las reglas, sin que se preocupara ni de las cualidades del receptor ni de cuánto le debía conceder ¹⁵⁸. Para Séneca, Alejandro es un loco, un monstruo hinchado por la soberbia, y la respuesta que le atribuye, aunque parezca grandiosa y digna de un rey, no es más que una estupidez ¹⁵⁹. Censuraba los comportamientos de ambos personajes por reflejar los extremos de la virtud y del vicio ¹⁶⁰. Por el contrario, Gil de Zamora

¹⁵⁸ George Cary, *op. cit.*, p. 89. Para la literatura española, el excelente libro de Cary debe completarse con María Rosa Lida de Malkiel, «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval», en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 165-197.

¹⁵⁹ Rafael Lapesa, «Los *Proverbios* de Santillana. Contribución al estudio de sus fuentes», en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 95-111 (110).

¹⁶⁰ Todos los ejemplos medievales hispanos de Antígono condenan su actuación, excepto el recogido en la versión castellana de la *Confesión del amante* de John Gower, ed. Elena Alvar y prólogo de Manuel Alvar, Madrid, Anejos del BRAE, 1990, VII, 265, p. 564. Gower ejemplifica el tema de la discreción del rey en el dar con la actuación de Antígono, contada con algunas variaciones singulares. Un pobre caballero solicita una suma fuera de razón al rey, quien le responde que es inadecuada para un hombre de su condición. En la segunda parte de la anécdota solicita un dinero «apoquentando su estado»; Antígono alega que sería deshonesto dar tan pequeña cosa. Es decir, las peticiones no se acomodan a la condición estamental del caballero, justificándose así el prudente comportamiento de Antígono. No creo que todas las variaciones del autor inglés obedezcan a su propia cosecha. Aparte de Séneca, la anécdota fue recogida por Plutarco. En *De la falsa vergüenza* (7, 531E-F) recomienda acostumbrarse a rechazar anticipadamente las

ajustadamente interpreta la conducta del macedonio como ejemplo de prodigalidad, pero dicha condición no sólo no es censurada, sino que parece haber sido imitada por los reyes hispanos.

También con anterioridad al *Zifar*, Brunetto Latini incluyó los dos ejemplos citados en *Li livres dou tresor*, II, 95, 7, obra que se tradujo al castellano en tiempos de Sancho IV, entre 1285 y 1295 ¹⁶¹. El texto español trasladaba al pie de la letra el francés:

{7}Dize el Maestro: guardate de mala sotleza en dezir de non, asi commo fizo el rey Antigonos, que dixo a un juglar quel demando un dinero de oro que demandava mas que a el non caye, et quando le demando un dinero, dixo que non caye al rey de dar tan pobre don. Esta fue mala escusa, ca bien le podia dar un dinero de oro, pues que [+ : era rey, o] un dinero, por que le avia menester. Mas Alexandre lo fizo mejor quando dio una çibdat a un onbre quel dixo que non era onbre de logar para aver çibdat; et respondioli Alixandre: non cato yo qual cosa debes tu aver, mas qual cosa devo yo te dar (II, 95, 155ab).

A diferencia del anterior, sin duda alguna nos encontramos ante la tradición asumida en el *Zifar*, sin que esto implique la existencia de ninguna influencia entre ambas obras. Las dos dependen del *Moralium dogma philosophorum*, obra de instrucción ética que en la actualidad suele atribuirse a Guillaume de Conches (hacia 1154) o a Gautier de Châtillon (hacia 1167) ¹⁶². La interpretación de su autor sobre la conducta de

peticiones de dinero, en los casos de poca importancia o en aquellos en los que no es difícil negarse. A colación sacaba, entre otros, este apotegma, muy similar al contado en las *Máximas de reyes y generales* (15, 182E): «Al pedirle Trasilo, el Cínico, un dracma, le dijo: “No es propio de un rey este don”. Al responderle: “Pues dame un talento”, le contestó: “Pero no es propio de un cínico este ingreso”», Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, III, trad. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos, 1987, p. 47. Ni mucho menos pretendo señalar ninguna relación directa entre ambos textos, sino indicar la existencia de una tradición similar.

¹⁶¹ Véase Carlos Alvar, «De Sancho VII a Sancho IV: algunas consideraciones sobre el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini», *Voz y letra*, 2 (1991), pp. 147-153. Las traducciones catalana y aragonesa son posteriores, de fines del siglo XIV y principios del XV. El texto castellano lo cito por la edición de Spurgeon Baldwin, Madison, HSMS, 1989.

¹⁶² R.-A. Gauthier, «Pour l'attribution à Gautier de Châtillon du *Moralium Dogma Philosophorum*», *Revue du Moyen Âge Latin*, VII (1951), pp. 19-64 (61 y 64). Véase

Alejandro constituyó un hito decisivo para que en la Edad Media fuera considerado como ejemplo de liberalidad ¹⁶³. Exponía las diversas cautelas que debían adoptarse a la hora de dar, entre la que se encontraba la siguiente:

Sexto caue maliciosam astuciam inficiandi. Dixit Antigonus cinico petenti talentum plus esse quam cinicus debeat petere; petenti uero nummum respondit minus esse quam regem oporteat dare. Ecce maliose negabat; nam posset dare talentum quia ipse rex erat, uel nummum quia ille cinicus. Melius Alexander qui, cum daret ciuitatem cuidam dicenti non conuenire ciuitatem humili fortune sue, respondit: 'Non quero quid te oporteat accipere sed quid me dare' (15, 15). ¹⁶⁴

El autor del *Zifar* sigue las pautas del *Moralium*, pero introduce ligeros cambios, entre los que destaca la identificación del cínico con un juglar. Casi todos los textos medievales tuvieron problemas para interpretar o traducir la voz. En las diferentes obras hispánicas cabría diferenciar cinco variantes: 1) El término se convierte en un nombre propio, Cinico, Tínico, Sinico ¹⁶⁵. 2) Ajustándose, en parte, al texto clásico se identifica con un

John R. Williams, «The Quest for the Autor of the *Moralium Dogma Philosophorum*, 1931-1956», *Speculum*, XXXII (1957), pp. 736-747, y recientemente el prólogo de Francisco Pejenaute Rubio a Gauthier de Châtillon, *Alejandroida*, Madrid, Akal, 1998, pp. 25-28. Para los *exempla* de la obra, véase J.-Th. Welter, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris-Toulouse, 1927 [Ginebra, Slatkine Reprints, 1973], p. 47.

¹⁶³ G. Cary, *op. cit.*, p. 90. Del *Moralium* deriva también el ejemplo utilizado por Giraldus Cambrensis, *De principis instructione*, I, VIII. Véase Robert Bartlett, *Gerald of Wales, 1146-1223*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 70.

¹⁶⁴ Cito por la edición de John Holmberg, *Das «Moralium Dogma Philosophorum» des Guillaume de Conches. Lateinisch, Altfranzösisch und Mittelniederfränkisch*, Uppsala, Almqvist & Wiksells, 1929.

¹⁶⁵ Por ejemplo, Juan García de Castrogeriz, hacia 1342-1348, en la *Glosa castellana al «Regimiento de Príncipes» de Egidio Romano*, ed. Juan Beneyto Pérez, 3 vols., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1947, I, 155, habla del juglar Tinico, pero es muy posible que esta confusión entre la «c» y la «t» no sea responsabilidad suya. También se produce un error similar en el *Cynitus* recogido por F. C. Tubach, *op. cit.*, p. 28. Con el nombre de Cínico aparece en Joan de Gal·les, *Breviloqui*, ed. de P. Norbert d'Ordal, Barcelona, Barcino, 1930, p. 47, traducción catalana del *Breviloquium de virtutibus*, y con el de Sinicus en Jacme Cessulis, *De les costumes dels*

filósofo pobre ¹⁶⁶. 3) Más difícil resulta de explicar la modificación del *Libro de los enxemplos*, en donde el peticionario es un amigo de Antígono, lo que conduce el tema por otros derroteros ¹⁶⁷. A modo de hipótesis, me parece verosímil que dicho cambio hubiera surgido de una confusión en la transmisión del término «cincus»; al no entenderlo, se podría haber interpretado como un hipotético «amicus», gráficamente próximo. Sea como fuere, el testimonio de esta obra se aparta de todos los demás. 4) Como la única acción referida del coprotagonista consiste en pedir dinero era muy fácil convertirlo en un hombre pobre. En algunos casos, se acentuaba la interpretación cristiana, muy perceptible porque solicitaba el dinero por caridad o simplemente limosna ¹⁶⁸. 5) He dejado para el final la

homens e dels oficis dels nobles, sobrel Joch dels Escachs, ed. Joseph Brunet, Barcelona, L'Avenç, 1900, versión del *Ludus scacorum*, III, IV, p. 98.

¹⁶⁶ Juan de Gales en su *Communiloquium*, 1, 3, 8, escrito en época cercana pero con posterioridad al *Breviloquium*, utilizó una versión más próxima a la senequista, en la que el coprotagonista es un *cincus*. De ahí pasó a las diferentes versiones hispánicas, la catalana *Summa de col.lacions* (Lluís Ramon i Ferrer, *Edició crítica i estudi de la Summa de col.lacions de Joan de Gal.les*, Valencia, Universidad de Valencia, 1997 —microfichas—, p. 129), la aragonesa de Fernández de Heredia (Conrado Guardiola Alcover, *Ramos de flores o Libro de actoridades. Obra compilada bajo la protección de Juan Fernández de Heredia, Maestre de la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén* (Edición del ms. de la Real Biblioteca de El Escorial Z-I-2), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1998, 19, 5, p.133) y la versión castellana, el llamado *Libro del gobernador*, ms. 12.181 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 35v. En todas ellas se convierte en un filósofo pobre. En la traducción castellana del *Ludus scacorum*, el *Dechado de la vida humana, moralmente sacado del juego del axedrez, traducido agora de nuevo por el licenciado Reyna, vezino de la villa de Aranda de Duero, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1549*, ed. facsímil, Valencia, Castalia, 1952, con mayor precisión habla de un «philosopho de los que llaman cínicos» (III, 4, fol. 32v), pero ya no se trata de un texto medieval.

¹⁶⁷ *Libro de los enxemplos por a. b. c.*, ed. John Esten Keller, Madrid, CSIC, 1961, 321 (255).

¹⁶⁸ En los *Proverbios* de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Madrid, Planeta, 1988, núm. 65, p. 252, se trata de un «pobre omne», mientras que en la *Flor de virtudes* recogida en *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, ed. José María Azáqueta, 2 vols., Madrid, CSIC, 1956, II, pp. 685-752, figura un «pobre» que solicitaba el don por caridad, XIII, p. 709, si bien en la versión catalana, *Flors de virtut e de costums*, versió catalana de Francesc Santcliment, ed. Anna Cornagliotti, Barcelona, Barcino, 1975, XII, p. 105, no se indica su condición; en el *Recull d'eximplis*, ed. Marian

identificación del cínico con un juglar, recogida en diversos textos hispanos derivados del *Moralium* independientes entre sí, del mismo modo que en algunos ejemplarios franceses ¹⁶⁹. Lida de Malkiel ya señaló la clave de su transformación, por el carácter pedigüeño de muchos juglares ¹⁷⁰. En este sentido, resulta muy significativa la glosa léxica introducida por Álvaro Pelayo en su *Speculum regum*, obra dedicada a Alfonso XI y escrita entre 1341y 1344: «Qui sunt similes Antigono, de quo narrat Seneca, libro supra dicto, quod cum cynicus, id est, ioculator peteret ab eo talentum» (I, 324) ¹⁷¹. En definitiva, en todos estos últimos casos se contextualiza la petición en un ámbito cortesano, desde el que debemos explicar las mínimas modificaciones introducidas por el autor del *Zifar*.

Como señaló Menéndez Pidal, el modo más común de vivir de un juglar era viajando de un sitio a otro para buscar público variado, de quien recibía diferentes regalos. Incluso algunas leyes suntuarias limitaban a cien maravedís, o a tres y medio solamente, el presente que el rey de Portugal o el concejo de Madrid podían hacer en el siglo XIII al juglar o segrer que viene de otras tierras viajando a caballo ¹⁷². Desde esta perspectiva, podría

Aguiló i Fuster, 2 vols., Barcelona, Libreria Verdaguer, 1881, se especifica que era un pobre que «li demanaua almonyna» (II, 389, p. 18). En la tradición de algunos ejemplarios latinos, por ejemplo la *Tabula exemplorum secundum ordinem alphabeti*, ed. J.-Th. Welter, París-Toulouse, 1927 [Ginebra, Slatkine Reprints, 1973], núm. 174, p. 49, figura también un «pauper».

¹⁶⁹ Por ejemplo, en el *Libro del tesoro*, en el *Zifar* y en la *Glosa* de Castrogeriz ya citados, del mismo modo que en la traducción castellana del ms. 10011 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 36va. De la *Glosa*, I, 155, procede el ejemplo utilizado en la versión extensa de los *Castigos de Sancho IV*, ms. 6559 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol 53r, pero sólo recoge la parte correspondiente a Alejandro. En *La Scala Coeli* de Jean Gobi, ed. Marie Anne Polo de Beaulieu, París, CNRS, 1991, núm. 138, p. 220, el peticionario es un «joculator», mientras que en *Ci nous dit*, ed. Gérard Blangez, París, SATF, 1979, núm 198, se trata de un «ribaus» (182), lo que nos sitúa en un contexto afín.

¹⁷⁰ Lida de Malkiel, art. cit. p. 186, nota 18.

¹⁷¹ Álvaro Pais, Frei, *Espelho dos reis*, ed. y trad. Miguel Pinto de Meneses, 2 vols., Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1955-1963. Recoge la anécdota en dos ocasiones, I, 324, y II, 408. La primera procede del *Breviloquium* de Juan de Gales, mientras que la segunda deriva del *Moralium*.

¹⁷² Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, 9.ª ed. ampliada, prólogo de Rafael Lapesa, Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 100-101.

adquirir nuevos sentidos la negativa del rey a concederle el don solicitado si bien no es esta la óptica asumida en el texto. En nuestra obra se introduce una adición original: el juglar desea obtener la recompensa por haber ejercido su oficio, haber cantado ante el rey. No se indica para nada cómo ejerció su oficio, pues los dones recibidos solían también estar en consonancia con la satisfacción producida. No obstante, con esta mínima ampliación se justifica la petición al tiempo que, de forma indirecta, se recalca el comportamiento negativo de Antígono: estaba obligado a remunerar los servicios del juglar.

En cuanto al ejemplo protagonizado por Alejandro, unas mínimas adiciones del *Zifar* acentúan todavía más la liberalidad regia y cortesana del Emperador: la «ciuitatem» del *Moralium* y de Séneca se ha transformado en una gran ciudad. Además, se califica a Alejandro como aquel que era grande de noble corazón, destacando así sus cualidades, de modo que el *exemplum* se engarza coherentemente con su contexto ideológico.

RÉGULO

El tercero de los ejemplos corresponde a la transformación de una historia protagonizada por Régulo, ampliamente difundida en los textos clásicos ¹⁷³. Como los ejemplos anteriores, el texto del *Zifar* deriva del *Moralium*, cuyo autor lo expone en el apartado correspondiente a los «oficios» de la magnificencia en la guerra ¹⁷⁴:

Nonum uero federa et promissis hostibus seruare. Non enim his adquiescendum est qui dicunt: dolus an uirtutis, quis in hoste requiratur? Indicat hoc Regulus, qui captus a penis, cum de captiuis commutandis Romam missus esset, iurauit se rediturum, primum ut uenit captiuos reddendos non censuit, deinde cum retineretur

¹⁷³ Charles Philip Wagner, «The Sources of *El caballero Cifar*», *Revue Hispanique*, 10 (1903), pp. 5-104, indicó la conexión del relato del *Zifar* con el de Régulo (87). Alexandre Haggerty Krappe, «Les sources du *Libro de exemplos*», *Bulletin Hispanique*, XXXIX (1937), pp. 5-54 (núm. 394, p. 44), lo localiza en Valerio Máximo, I, 1, 14, Paulo Orosio, IV, 11, y Séneca, *De beneficiis*, III, 5, 2. Añádase, entre otros, Cicerón, *Pro P. Sestio oratio*, 127, Eutropio, *Breviarum ab urbe condita*, 2, 24-25, *Liuiani operis periochae*, 18, Aulo Gelio, *Noctes Atticæ*, 7, 4, Valerio Máximo, 9, 2, ext. 1, y San Agustín, *De ciuitate Dei*, 1, 15, 1-7.

¹⁷⁴ Lo señaló Francisco J. Hernández, «El libro del caballero *Zifar*: Meaning and Structure», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1978), pp. 89-121 (116).

ab amicis, ad supplicium redire maluit quam fidem hosti datam fallere (38, 8).

En esta ocasión, reprodujo casi textualmente el texto de Cicerón, *De officiis*, I, 13, 39, en uno de los pasajes que más sintéticamente alude a la conocida historia, a diferencia de la referencia posterior, III, XXVI, 99-101, desarrollada con más amplitud. Sin embargo, pese a su literalidad, silencia que el protagonista expresa su opinión en el senado, aspecto fundamental para comprender todo el proceso: «captivos reddendos in senatu non censuit»¹⁷⁵; la omisión se transmitirá a los textos derivados del *Moralium*, como sucede en el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini, que recoge la primera versión en castellano de esta procedencia:

{9}El noveno ofiçio es que si faze paz o treguas o otro algund atamiento con sus enemigos, que lo guarde & lo mantenga; et non creas a los que dizen que debe onbre buscar carrera para vencer sus enemigos, o por fuerça o por engaño. {10} Et esto nos enseña un muy grand çibdadano de Roma que fue preso en Cartago quando fueron los romanos sobrella; & los de Cartago enbiaronlo a Roma por fazer camiar los cativos, & fezieronle jurar que tornase; & quando fue en Roma, non quiso aconsejar a los romanos que camiasen los cativos. & desque vio que sus amigos le quisieron retener, [non lo consintio], ante quiso tornar a sus tormentos que mentir a su fe que avia dado a sus enemigos (II, 86,150a).

¹⁷⁵ «Atque etiam si quid singuli temporibus adducti hosti promiserunt, est in eo ipso fides conservanda, ut primo Punico bello Regulus captus a Poenis, cum de captivis commutandis Romam missus esset iurasset que se rediturum, primum, ut venit, captivos reddendos in senatu non censuit, deinde, cum retineretur a propinquis et ab amicis, ad supplicium redire maluit quam fidem hosti datam fallere» (Cicerón, *De officiis*, I, 13, 39). La traducción de Alonso de Cartagena, *Libros de Tulio: De Senectute. De los oficios*, ed. María Morrás, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, dice así: «Eso mesmo, si los cativos en algún tiempo prometieron algo al enemigo, de guardar es la fe, segund que fizo Régulo en la primera guerra africana. Ca commo fuese tomado por los africanos e embiado a Roma para trocar los cativos e jurase de tornar, lo primero commo vino en el senado dixo que non se tornasen los cativos. E después reteníanle los parientes e los amigos. E él quiso más tornar a resçibir el tormento que quebrantar la fe dada al enemigo» (I, X, 228).

En función de las diversas tradiciones utilizadas, en los textos hispanos podemos distinguir dos grupos, si bien las diferencias entre ambos son de matiz: 1) La conducta de Marco Atilio Régulo se explica por preferir el provecho de la comunidad al suyo propio, pese a poner su vida en peligro ¹⁷⁶. Lo podríamos relacionar con el tema clásico de «pro patria mori», de cierto desarrollo durante la Edad Media a partir del siglo XIII como ha señalado Kantorowicz, pero que se universaliza en el pensamiento hispano durante el siglo XVI ¹⁷⁷. 2) Marco Atilio Régulo ejemplifica la lealtad, por el mantenimiento de la palabra dada, como hemos visto en el *Libro del tesoro* y también en el *Zifar*, en donde se introduce el texto para ilustrar que el hombre debe mantener lo prometido tanto al amigo como al enemigo ¹⁷⁸:

E esto se muestra que deve ser así por un rey de Roma que fue preso en Atenas en una batalla. Dize el cuento que por muchos cativos de los de Atenas que levaron los de Roma fue postura fecha con este rey que tornasen los cativos la una parte a la otra, e fue enbiado este rey a Roma e con esta pletesía; e juró que si los de Roma esto non quisiesen fazer que él que se tornase a la presión. E quando fue en Roma, díxoles la pletesía con que venía; e ellos, con codicia de los cativos que tenían, non los querían dar, cuidando

¹⁷⁶ Así sucede en la *Glosa* de Castrogeriz, I, 119, en Álvaro Pelayo, *Speculum regum*, I, 68, en el *Breviloqui* de Juan de Gales, 33, y en los *Proverbios* del Marqués de Santillana, núm. 70, 254; si no me equivoco, dependen de diferentes versiones del *Breviloquium* de Juan de Gales, I, 4, 241v. También se destaca el provecho de la comunidad en el *Libro de los enxemplos*, 377 (321), y en las versiones hispanas del *Ludus scacorum* de De Cessolis, *De les costumes dels homens*, II, V, pp. 62-63, y *Dechado*, II, V, fol. 20r, y en las *Caídas de príncipes* de Giovanni Boccaccio, traducción castellana recogida en *Admyte II*, *Archivo digital de manuscritos y textos españoles*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura-Micronet, 1999, fol. 135r y ss.

¹⁷⁷ Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, versión española de Susana Aikin Araluce y Rafael Blázquez Godoy, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 232 y ss. Para su evolución en España, véase José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social. (Siglos XV a XVIII)*, 2 vols., Madrid, Revista de Occidente, 1972, I, p. 492 y ss. Como ya he señalado, John Esten Keller, *op. cit.*, identificó el ejemplo del *Zifar* con el motivo P711, «Patriotismo», pero, a mi juicio, sólo podría incluirse estrictamente en los relatos del primer grupo.

¹⁷⁸ También se interpreta de idéntica forma en la *Glosa castellana*, III, 307, y en las versiones de las *Fiori di virtù*, la catalana *Flors de virtut*, XXII, 132-133, y la *Flor de virtudes* castellana, XXI, 722.

aver por ellos muy grant aver, e quesieron detener el rey, non se doliendo de los cativos que los de Atenas tenían nin queriendo parar mientes de cómo estaría mal el rey si non conpliese el omenaje e jura que fiziera. E el rey quando vio que en este propósito estavan los de Roma, salió una noche ascondidamente e fuese meter en poder de los de Atenas por conplir lo que prometiera, e non les quiso faller nin mentir. E fizo lo que debía e guardó su fama e su alma (368, 7).

Casi todos los textos hispanos desarrollan un esquema narrativo muy similar, con detalles menores diferenciados en función de las tradiciones, pero el recogido en el *Zifar* se aparta de los demás en varios pormenores. En primer lugar, difieren los ejércitos adversarios, pues ya no se trata de los romanos frente a los cartagineses, sino contra los atenienses, cambio que quizás cabría explicar por un error en la transmisión. De la misma manera, el *exemplum* clásico, como todos los analizados hasta ahora, se caracterizaba por su atribución a un personaje históricamente reconocible, Régulo, cuya actuación se localizaba temporalmente en las guerras púnicas¹⁷⁹. Como señaló Marrou, la educación moral del joven romano, como la del griego, se alimentaba por una selección de ejemplos que se ofrecían a su admiración; pero éstos estaban tomados de la historia patria, y no de la poesía heroica, sin importar que muchos de estos *exempla* fuesen legendarios, pues se los presentaba y revivía como históricos; a su vez, la historia se reducía a un repertorio de ejemplos, de hechos y dichos memorables, que era útil confiar a la memoria del orador para que éste los invocara en el momento oportuno¹⁸⁰. Por el contrario, para el hombre medieval no importa tanto el personaje, como el relato contado¹⁸¹, por lo que no es de extrañar que se hayan suprimido los referentes históricos y Régulo se haya cambiado por un personaje innominado, del mismo modo que el *cinicus* se convirtió en un

¹⁷⁹ Desde esta perspectiva, resulta lógico que se recojan los acontecimientos referidos al ejemplo en la *General Estoria*, IV, de Alfonso X (*Admyte II*, fol. 256r), o en la traducción del *Orosio* realizada por Fernández de Heredia (*Admyte II*, fol. 114v), sin que tampoco falte una referencia completa en el resumen inicial que acompaña al mal llamado *Eutropio* del mismo autor (*Admyte*, II, fol. 4r). Omite otras alusiones más breves.

¹⁸⁰ Henri-Irénée Marrou, *Historia de la educación en la Antigüedad*, 3ª ed., Buenos Aires, Eudeba, 1976, p. 286 y 349.

¹⁸¹ Véase Claude Bremond, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental), 1982, p. 45.

juglar. La historicidad, imprescindible en el *exemplum* clásico, implicaba una serie de connotaciones asociadas al personaje y al propio ejemplo, pero dejaba de tener el mismo valor en el siglo XIV.

La transformación de cónsul en rey se produce en diversas obras independientes entre sí ¹⁸². En nuestro caso, la explicación del cambio no ofrece especiales dificultades, pues en el *Moralium* no figura en ningún momento su condición, y es lógico que el autor del *Zifar* tratara de acomodar el ejemplo a sus receptores, Garfín y Roboán, hijos del entonces rey de Mentón y destinados a gobernar. Las mayores modificaciones se producen en la decisión de no canjear los prisioneros. En el *Moralium* dicha responsabilidad recae en el propio Régulo, quien desaconseja el trueque, aunque como ya he señalado omite la importante referencia al senado. Finalmente, se alude a los tormentos que le esperan, más o menos desarrollados en función de la tradición, epílogo que añade nueva emotividad a su conducta todavía más ejemplar ¹⁸³. Estas dos secuencias, el consejo de Régulo y los tormentos posibles, desaparecen del *Zifar*, cuyo autor condujo el relato por unos derroteros menos dramatizados e ideológicamente diferentes.

El protagonismo regio resulta decisivo en la nueva configuración del relato, pues ahora el personaje actuará de acuerdo con las pautas que podrían esperarse de un monarca medieval. En el relato clásico su condición de cónsul implicaba que los pactos con los enemigos deberían ser aprobados en el senado. Al omitirse la referencia en el *Moralium* se deja un cabo suelto de difícil explicación ¹⁸⁴. ¿Cómo puede suscribir unos pactos y después aconsejar que no se cumplan? ¿Quién debe decidir su cumplimiento? El cambio en la condición del protagonista implica otro desarrollo narrativo. Otorgados los pactos por un rey, los de Roma no discuten la decisión, pero no desean entregar los cautivos —al fin y al cabo el compromiso se había establecido con los enemigos. Para justificar esta

¹⁸² Por ejemplo en la *Glosa* de Castrogeriz (I, 119, y III, 307) y en la *Flor de virtud* castellana (XXI, 722), aunque no en la catalana (XXII, 132-133).

¹⁸³ Fernández de Heredia en el *Rams de flores* (208, 2, 430) recrea exclusivamente los castigos sufridos, retomando por vez primera de forma directa a Valerio Máximo, 9, 2, ext. 1.

¹⁸⁴ Significativamente, Castrogeriz en la *Glosa* (III, 307) sigue lo expuesto en el *Moralium* para la teoría, pero a la hora de contar el ejemplo traduce de nuevo el *Breviloquium* de Juan de Gales, que lo desarrollaba con mayores detalles y claridad y ya lo había empleado antes, I, 119.

novedosa conducta el autor del *Zifar* alteró la tradición anterior, ajustándola además a las pautas seguidas en su obra. Esta colectividad indeterminada ahora se mueve por codicia, considerada en el libro teóricamente como la raíz de todos los males conforme a la herencia religiosa, y narrativamente como la causa explícita o implícita de los comportamientos que provocan los diversos conflictos de la obra.¹⁸⁵

Su codicia se justifica por la consideración de los prisioneros como objetos de transacción económica con la que pueden obtenerse pingües beneficios, como sucede en otras partes del libro. De acuerdo con Contamine, el código de guerra caballeresca preveía salvar la vida de los vencidos y hacerlos prisioneros, exigiendo un rescate por ello. La generalización del procedimiento y su incorporación habitual a las reglas del juego de la guerra la relaciona, por una parte, con la difusión de los valores cristianos en la sociedad militar y, por otra, con la práctica de una guerra en la que unos combatientes identificados e identificables tenían, frecuentemente, la oportunidad de enfrentarse, de conocerse, de volverse a enfrentar, de donde surgió la idea de la reciprocidad en las situaciones, de alternancia en las derrotas y en las victorias.¹⁸⁶

A su vez, la baja catadura moral de los romanos en el *Zifar* no sólo se muestra por su deseo de riquezas, uno de los siete pecados capitales, sino también por su falta de condolencia por los cautivos. Ya Alfonso X señalaba las cuatro razones por las que el hombre debía liberarlos, por amor a Dios, mostrar piedad, obtener galardón de Dios y de los hombres, e incluso por hacer daño a los enemigos (*Partidas*, II, 19, 2), mientras que no debemos olvidar que la redención de los cautivos es una de las obras de misericordia, como por ejemplo se recuerda en el *Libro del cavallero et del escudero* de don Juan Manuel (cap. 38). Tampoco tienen en cuenta que su

¹⁸⁵ «Codicia, que es raíz de todos los males» (*Zifar*, 321, 6). Cfr. «Radix enim omnium malorum est cupiditas», Pablo, *I Tim.*, 6, 10. La cita fue ampliamente utilizada en la literatura anterior o coetánea. Marilyn A. Olsen, «*Mesura and Cobdiçia*: The Ideological Core of the *Cavallero Çifar*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, Hispanic Seminary in Medieval Studies, 1986, pp. 223-233, subraya que la codicia explícitamente señalada o implícita en los comportamientos provoca los conflictos, mientras que la *mesura* restaura el orden (224).

¹⁸⁶ Philippe Contamine, *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1984, pp. 321-22.

pretensión afectaba al incumplimiento de promesa del rey, aspecto que cobra en el texto medieval nuevos matices.

En el contexto político recreado en la obra, la jura y el homenaje se convertían en cimiento sobre el que descansaban las relaciones entre el rey y los vasallos, como ya Zifar había expuesto con antelación. Por un lado, parafraseando el *De preconiis Hispanie*, Zifar advertía a sus hijos que el rey «deve guardar de jurar, sinon en aquello que deve conplir con derecho; pues lo juró, nin por miedo de muerte nin por ál non lo deve dexar» (305, 24)¹⁸⁷. A su vez, subraya las fatales consecuencias del quebrantamiento del homenaje:

destruye a sí mesmo, e destorva la fe que deve ser guardada entre los onbres, e derriba las fuertes colunas e fuerte cimiento de la su creencia, e tuelle el amor verdadero que es puesto entr' ellos e las concordias e las compañías, desfaze los ayuntamientos e desata los ordenamientos buenos de paz e mueve los unos contra los otros, e faze ensañar los menores contra los mayores e faze a los señores que fagan mal a los sus onbres; e el ayuntamiento de la amistad e de la fialdat que es bien llegado depártelo e desfázelo. E este atal desque cae en tal yerro de todo cae (315, 4).

Ambos aspectos afectan a las relaciones con la divinidad y a la fe entre los hombres, fundamentos del poder que el rey tiene necesariamente que cumplir. En caso contrario, quedarían resquebrajados los principios que deben regir y sostener el reino. El hecho de que los pactos hayan sido establecidos con los enemigos añade ejemplaridad a su conducta, pero no podría justificar su incumplimiento, como también sucedía en el relato clásico. En este sentido, San Agustín había señalado taxativamente en la *Epístola a Bonifacio*, 189, 6, que los pactos debían ser observados, incluso los realizados con los enemigos. Sus palabras fueron recogidas literalmente en el *Decretum Gratiani* II, c. XXIII, q. I, c. III, en donde inmediatamente después se señala «bellum geritur, ut pax adquiratur». El autor del *Zifar* utiliza la cita en la obra: «Onde dize la escritura: “Movamos guerras porque paz ayamos”» (361, 22), por lo que casi con seguridad conocía también la anterior.

¹⁸⁷ Cfr. «Et caveat a iuramento, nisi in hiis que complere debuerit omnino, etiamsi opportheret subire mortem pro illo» (*De preconiis*, 167, 22).

Los romanos pretenden detener al rey, sin que este aspecto quede destacado en el texto, a diferencia del relato clásico en el que se especifica que son los amigos quienes tratan de retener a Régulo, e incluso en otras tradiciones también su mujer, añadiendo así nuevos detalles dispuestos para conmover. De esta manera se refuerza el carácter inquebrantable de su decisión, pues los intereses privados y familiares quedan subordinados a los públicos. Esta simplificación del esquema narrativo se ha solucionado con un nuevo giro en el *Zifar*, pues el rey saldrá de Roma escondidamente para evitar ser obstaculizado, si bien tampoco se mencionan los tormentos futuros. Por el contrario, se añade un colofón final novedoso en el que el soberano recibe la recompensa por mantener la palabra dada tanto en el plano temporal como en el espiritual, «guardó su fama y su alma». Con esta coda, ajena a la tradición, el autor confiere al relato un final menos dramático, aplicándole una especie de justicia poética mediante la que se supera y trasciende el doloroso regreso a prisión del rey. Además, desde la óptica jurídica del siglo XIV podría resultar improcedente la alusión a los padecimientos físicos que le esperaban, pues no se ajustaba a las normas, al menos teóricas, sobre el trato que debía dispensarse a los prisioneros. Por ejemplo, Alfonso X indicaba que no se puede matar a los presos ni darles ningún tipo de pena salvo por razón de justicia (*Partidas*, II, 29, 1), procedimiento que podemos ver aplicado en otras partes de la obra. Sea quien fuere el autor del *Zifar*, se muestra como un experto legista, conocedor de ambos derechos, y desde este punto de vista debemos también reinterpretar el ejemplo clásico remozado en el libro.

El análisis de tres ejemplos, el de Alejandro, el de Antígono y el de Régulo nos ha permitido ver que en nuestra obra no se traducen literalmente los textos, sino que se recrean con algunas modificaciones, más significativas en el relato de Régulo. Los tres recalcan en su substrato profundo, de forma positiva o negativa, dos virtudes imprescindibles para el buen gobierno del príncipe, la generosidad, contrapuesta a la avaricia, y la verdad, esta última en dos variantes, la negativa «artería maliciosa» y el mantenimiento de la palabra dada. Ambos aspectos están imbricados y resultan necesarios para el funcionamiento armónico del reino, de acuerdo con una larga tradición indo-europea. En todos ellos se acentúa el rasgo que justificaba su empleo, la liberalidad de Alejandro, la avaricia de Antígono y la lealtad del innominado rey de Roma. En este último, ha eliminado algunos detalles del relato clásico dispuestos para *movere* a la

audiencia ¹⁸⁸. Ha preferido aleccionarla adecuando la conducta regia a la ideología de su época.

Desde fines del siglo XIII y en la primera mitad del siglo XIV, se difundieron ejemplos clásicos, siempre a través de fuentes indirectas, que ya transformaban los relatos, modificando sus sentidos (ejemplo de Alejandro) o eliminando instituciones como el senado romano. El autor del *Zifar* realizó nuevos cambios para acomodarlos al contexto de su época. Las transformaciones son tan acusadas desde una perspectiva genérica, verbal, narrativa e ideológica, que algunos relatos apenas pueden reconocerse. El autor se esforzó en buscar una mayor eficacia didáctica tratando de proporcionar lecciones y modelos de conducta para una nueva audiencia cortesana. Proyectados desde sus orígenes clásicos, las historias analizadas han perdido buena parte de sus características y algunos de sus mejores aciertos. Habrá que esperar todavía muchos años a que el ejemplo de la antigüedad no sólo proporcione una materia de la que se extrae una lección, sino que sea también un ejemplo (un modelo) retórico digno de imitación. ¹⁸⁹

¹⁸⁸ Jean-Michel David, «*Maiorum exempla sequi: L'exemplum* historique dans les discours judiciaires de Cicéron», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 92,1 (1980), pp. 67-86, destaca cómo el ejemplo ciceroniano puede funcionar a la vez tanto sobre el campo del *probare* como sobre el del *movere*.

¹⁸⁹ Para la realización de este trabajo, he contado con la ayuda del proyecto PB98-1582 del Ministerio de Educación y Ciencia.

Hacia una tipología del milagro literario

Mercedes BREA

Elvira FIDALGO

Universidad de Santiago de Compostela

La narration des miracles d'un saint est l'une des dernières étapes d'une trajectoire parallèle à l'évolution du concept de sainteté. Quand la simple vertu du *Vir Dei* ne suffit plus à exalter, les *Vitae* des saints hommes s'ornent de leurs prodiges: sainteté et thaumaturgie se rapprochent. Dès lors, le récit des miracles se sépare de la *Vita*, surtout après le $x^{\text{ème}}$ siècle. La vie devient légende. L'archétype en est la *Legenda Aurea* de Jacques de Voragine (1260). Apparaissent alors les *Libelli miraculorum*, ou *Miracula*, collections d'événements extraordinaires survenus après la mort du saint, non loin de sa sépulture ou de ses reliques. Églises locales et monastères enferment leur propre *Libellus*, destiné à confirmer la sainteté du lieu. Au $xiii^{\text{ème}}$ siècle, l'hagiographie se limite à ces collections, devenues indépendantes des *Vitae* originaires. Sommes-nous en présence d'un genre littéraire? Certaines caractéristiques sont propres à ces textes. Leur dénominateur commun en est la volonté d'exalter des actions merveilleuses, mues par la foi d'un homme.

1.

La mención de un milagro y la inmediata evocación de un santo —o de la Virgen—, como intercesores habituales ante el Señor (cuya intervención se considera facilitada por una mediación de ese tipo), es una ecuación que no suele fallar. Del mismo modo, la mención del *milagro* como género literario y la evocación de las *vidas* y las *leyendas*¹⁹⁰ redactadas a partir de la

¹⁹⁰ Para expresarlo en pocas palabras, la *leyenda* es la *vida* de un santo un tanto desfigurada y exagerada por el pueblo en su transmisión. «La légende est, primitivement, l'histoire qu'il faut lire le jour de la fête du saint, *legenda*. C'est la Passion du martyr ou l'éloge du confesseur, abstraction faite de sa valeur historique». «Legendarius vocatur liber ille ubi agitur de vita et obitu confessorum, qui legitur in eorum festis, martyrum autem in Passionariis»; la leyenda «suppose un fait historique qui en est le sujet ou le prétexte: voilà le premier élément essentiel du genre. Ce fait historique est orné ou défiguré par l'imagination populaire: voilà le second». (Hippolyte Delehaye, *Les légendes hagiographiques*, Société des Bollandistes, Bruselas [1955], 1973. pp. 10 y 9). Vid. también G. Philippart, *Les légendiers latins et autres manuscrits hagiographiques*, Brepols, Lovaina,

existencia de un hombre dibujado con rasgos de divinidad no es menos segura. Por tal motivo, el deseo de individualizar el *milagro* literario dentro del amplio abanico de las *formas narrativas breves* nos lleva, necesariamente, a definirlo con respecto a esos otros géneros afines sin perder de vista el concepto de 'santo' y de 'santidad'¹⁹¹ (ni su plasmación por escrito a lo largo de los siglos, que, en última instancia, es lo que genera el tipo de manifestaciones literarias que ahora nos ocupan), ya que en la historia de la literatura hagiográfica¹⁹² se aglutinan textos de distinta índole, desde las

1977 («Typologie des sources du Moyen Âge occidental», fasc. 24-25), que establece las distintas etapas de la edición hagiográfica medieval y analiza la tipología, estructura y génesis de los legendarios latinos.

¹⁹¹ Vid. A. Vauchez, «El santo» en J. Le Goff, *El hombre medieval* (trad. de J. Martínez Mesanza), Madrid, Alianza, 1987, pp. 323-358.

¹⁹² *Hagiografía, hagiología*, los dos términos hacen referencia a un género literario que, tal como su nombre indica, guarda relación con los santos (*hagios*), en la dimensión de la transmisión escrita (*graphein*) o proclamada (*logos*), con dos características esenciales, su función didáctica y sus imbricaciones con la historiografía, en tanto que lo que se narra es, al menos supuestamente, la vida de un santo, informando, además de la situación socio-cultural de la época. Para mayor información, véase R. Grégoire, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Monastero San Silvestro Abate, Fabriano, 1987, pp. 11 y ss. Para el eminente bolandista Hippolyte Delehaye (*Les légendes hagiographiques*, Société des Bollandistes, Bruselas [1955], 1973, obra esencial de inexcusable consulta para quien desee acercarse a la hagiografía), «on ne donne pas ce nom [document hagiographique] à tout écrit qui nous renseigne sur les saints» (p. 1), sino que se exige una finalidad propedéutica («le document doit avoir un caractère religieux et se proposer un but d'édification», p. 2), independientemente del aspecto formal bajo el que pueda presentarse, desde los documentos oficiales con la recensión fidedigna de la vida del santo, a la *vida* adornada con las más heroicas hazañas, no siempre corroboradas por la historia: «Il faudra, donc, réserver ce nom à tout monument écrit inspiré par le culte des saints, et destiné à le promouvoir» (p. 2). Compartimos la opinión de Fernando Baños Vallejo (*La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce Vidas individuales castellanas*, Universidad de Oviedo, 1989) de que, si el propio Delehaye no se atreve a dar una definición más precisa de *hagiografía*, es debido a la enorme complejidad del material que podría recibir la etiqueta de «hagiográfico», bajo la cual se agrupan textos que comparten el denominador común de estar dedicados a mártires y/o confesores y que responden a una actitud religiosa cuya finalidad es promover su culto. Vid. también, del mismo H. Delehaye, *Sanctus: essai sur le culte des saints dans l'antiquité*, Société des Bollandistes, Bruselas, 1927.

Actae a las *Vitae*, sin descuidar las *Passiones*, textos todos ellos vinculados precisamente a la evolución del concepto de ‘santidad’ en dependencia de la *imitatio Christi*.

2.

En los primeros tiempos del cristianismo, cuando ésta era una religión perseguida, se asentó el concepto de *mártir* (etimológicamente, ‘testigo’) casi como sinónimo de ‘cristiano’, por cuanto éste, en su deseo de imitar a Cristo, es capaz, como él, de morir en defensa de su fe (*martirio*).

Los primeros textos estrictamente hagiográficos surgen del culto tributado a los mártires, ya que narran su sufrimiento y muerte y se recopilan originariamente con una finalidad litúrgica: son los *Acta martyrum* y las *Passiones*, que en el primer caso adoptan una apariencia próxima al drama, mientras que en el segundo tienen forma de relato, si bien en ambos es evidente la impronta de la doctrina bíblica. En todo caso, tanto unos como otros giran más en torno al momento de la muerte que a la vida previa del mártir, aunque con notables diferencias —en cuanto a la veracidad de la narración— según el documento de que se trate.¹⁹³

¹⁹³ Atendiendo a su historicidad, Delehaye (*Les Légendes*, pp. 105-109) clasifica los documentos hagiográficos en: a) Actas oficiales de los procesos verbales del interrogatorio de los mártires, redactadas por los propios empleados del tribunal o por otros cristianos presentes y que se insertan en otros textos destinados a la edificación de los fieles y cuyo núcleo principal son, precisamente, las actas del interrogatorio. A este tipo de documento pertenecen, entre otros, la *Passio Cypriani* o la *Pasión de los mártires Escilitanos*; b) Relatos de testigos presenciales o de contemporáneos supuestamente bien informados. La gran diferencia con los documentos del tipo a) estriba en el grado de subjetividad con que el autor de estos otros documentos puede adornar el relato de los hechos. Pertenecen a este grupo la obra de Eusebio de Cesarea (s. III-IV), que redacta las *Actas de los mártires de Palestina*, o la *Vita Cypriani*, del diácono Poncio, que ofrece —sobre la *Passio* correspondiente— la novedad de la inclusión de datos biográficos; c) La tercera categoría incluye textos cuya fuente de inspiración es algún documento perteneciente a las categorías anteriores, pero que el redactor ha manipulado según su conveniencia. Un ejemplo de ello pueden ser las sucesivas remodelaciones de la *Pasión de los mártires Escilitanos* —citada en el primer grupo—, de la que se conservan hasta siete redacciones diferentes (muchos de los textos aquí mencionados pueden consultarse en edición bilingüe en D. Ruiz Bueno, *Actas de los mártires*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1951).

Con la legalización del cristianismo, después del edicto de Milán de 313, los cristianos dejan de ser perseguidos y amenazados de muerte por sus creencias. El martirio es reemplazado entonces por el ascetismo y el monacato, sobre todo en la Iglesia de Oriente, impulsado por la doctrina agustiniana de la Gracia. El asceta y el eremita son considerados los herederos del mártir, pero, al no ser ya objeto de persecución, demuestran su «heroicidad» no a través de la muerte sino de la virtud, siendo ésta equivalente al derramamiento de sangre. Dicho de otro modo, ya no es la muerte cruenta lo que convierte al cristiano en santo, sino la trayectoria de una vida piadosa ¹⁹⁴. Por consiguiente, si las *Passiones* giraban en torno a la muerte del mártir (por lo que su vida anterior se resumía en los datos imprescindibles para su presentación), los documentos hagiográficos de esta época necesitarán una mayor abundancia de detalles biográficos del protagonista, al carecer éste de aquel detalle particular que lo convertía por sí solo en objeto de culto; y, dado que la vida del *confessor* debe equivaler a la muerte heroica del mártir, a veces el hagiógrafo se ve obligado a adornarla con la inclusión de algún prodigio operado gracias a su intervención.

Como es de suponer, el paso de las *Actae* a las *Vitae* ¹⁹⁵ no se produjo de una manera brusca, de tal modo que entre los siglos IV y VIII los elementos biográficos se fueron incorporando a los relatos del martirio, originándose muy variadas *passiones* y los *martirologios* más diversos. En este mismo período en que se van introduciendo detalles biográficos en las *passiones*, se

¹⁹⁴ Las virtudes más apreciadas eran las típicas de la ética cristiana, aunque se subrayan ciertos valores monásticos como la austeridad, la obediencia, la humildad, la oración, la caridad, la bondad (en sus distintas manifestaciones de misericordia, tolerancia y paciencia). Por otra parte, cada categoría de santidad (obispo, abad, eremita, noble, mujer, etc) posee unas virtudes específicas.

¹⁹⁵ La primera *Vita* conocida es la de san Antonio, redactada en 357 por S. Atanasio, obispo de Alejandría (†373), con una finalidad exclusivamente didáctica y apologética por cuanto muestra la victoria del eremita sobre el mal. A ésta siguen otras muchas, de las que citaremos sólo algunos de los ejemplos más destacados, tales como la *Vita Pauli* o la de san Hilarión (†374), ambas de san Jerónimo; las *Vitae Patrum* de Rufino, una de las fuentes más recurridas en la hagiografía medieval; o Sulpicio Severo (†420), que redacta una *vida* de san Martín de Tours (†397) de no menor éxito.

advierte también el hábito de comenzar a redactar las vidas de ciertos santos especialmente notorios, aunque sólo lo fuesen a nivel local.¹⁹⁶

3.

La santidad ya no se juzga en relación con la imitación de la muerte de Cristo, sino con la existencia de un conjunto de virtudes o de fidelidad a las reglas; santo será aquel que reúna en su vida una suma de virtudes que hagan de él un «héroe» (como «héroe» había sido, en cierto sentido, el propio Jesús durante su vida terrena), y también un modelo de comportamiento. El santo, en principio, es un hombre corriente, pero tocado por la Gracia, por lo que en su vida todo va a ser excepcional y extraordinario. A medida que éste avanza en la búsqueda de la virtud, dejará de ser hombre para ser santo, y en la posterior redacción de su *Vida* se recogerán esas virtudes que lo adornan y, claro está, los milagros que lo identifican como tal.

A partir del s. IX y, sobre todo, durante todo el siglo siguiente, se culmina un modo más biográfico de interpretar la santidad, y el santo, en su función de intermediario de Dios para la obtención de gracias y beneficios, es reconocido por su poder, el poder de oficiar milagros (sobre todo, de curación de enfermos), identificándose santidad y taumaturgia, por lo que los milagros van a multiplicarse en la vida de cada santo y más allá de su muerte, siendo recogidos en *legendae* que acaban pareciéndose mucho entre sí, independientemente del santo protagonista.

Y de repente, como dice R. Pernoud, «Ils sont partout (...) Tous les modes d'expression sont bons pour rappeler leur mémoire: arts plastiques, poésie, théâtre; on se transmet le récit de leur passion, on va vénérer leurs

¹⁹⁶ Paralelamente a la idealización del *vir Dei* encarnado en el asceta, se promueve la redacción de la *vida* del obispo, testigo de Cristo que canaliza su actividad hacia la labor pastoral. El diácono Paulino de Milán redacta, hacia 422 y a petición de S. Agustín, una *vida* de san Ambrosio, obispo de Milán (†397); S. Agustín, a su vez, es propuesto para la veneración a través de una *vida* compuesta poco después de su muerte (430) por el obispo Posidio de Calama, su discípulo y amigo. A estos nombres todavía habría que sumar los de Venancio Fortunato, Cirilo de Escitópolis o Beda el Venerable, autores de vidas de obispos y abades, o de martirologios, que prolongan la tradición de este tipo de *vidas* (En el ya citado *Manuale* de Grégoire pueden hallarse las referencias de las ediciones de estos textos y de otros mencionados anteriormente).

reliques»¹⁹⁷. Los santos se apoderaron, pues, de la tierra, del tiempo y del espacio en la Edad Media.

4.

La credulidad de una masa de fieles que ve y favorece la multiplicación de milagros viene alimentada por intereses ligados a la construcción de nuevos (o ampliación de viejos) lugares de culto. La Iglesia está en expansión social e institucional, y la multiplicación de reliquias y milagros se adecúa perfectamente a sus propósitos. Los motivos religiosos que se hallan en el punto de partida de la creatividad hagiográfica están sustentados por cuestiones políticas, económicas o de prestigio y rivalidad entre monasterios.¹⁹⁸

En este período, la mayoría de los textos hagiográficos son anónimos y sus autores son clérigos o monjes convertidos en hagiógrafos a la fuerza para satisfacer las apremiantes exigencias de iglesias o monasterios adonde acuden los menesterosos de favores celestes, confiados en hallar allí el remedio para sus males.

La hagiografía no verifica la exactitud de los hechos históricos que menciona¹⁹⁹, porque su finalidad es convertir un santuario en lugar de peregrinación, aumentar el entusiasmo popular (y, en consecuencia, las limosnas) por una iglesia, y estimular la devoción y la admiración por un

¹⁹⁷ Vid. R. Pernoud, *Les saints au Moyen Âge. La sainteté d'hier est-elle pour aujourd'hui?*, París, Plon, 1984, p. 9.

¹⁹⁸ Rivalidad que puede llevarles a disputarse la posesión de los restos mortales de un santo; recordemos, a modo de ejemplo, aquella aclaración que figura en el libro V del *Liber Sancti Jacobi* (Vid. *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, edic. de K. Herbers y M. Santos Noia, Xunta de Galicia, 1998, pp. 244-245), cuando se relacionan los santuarios que deben ser visitados en el camino de Santiago y se insiste en que el sepulcro de san Leonardo está en Limoges, por mucho que los «Corbiniacenses monachi» se empeñen en decir que son ellos quienes tienen el cuerpo (aunque el autor del texto explica que podría tratarse de una confusión con «cuiusdam viri nomine Leotardi», está latente la pugna por la preciosa posesión).

¹⁹⁹ En el sentido de que, desde un punto de vista histórico, no son comprobables. De todos modos, este género procura proporcionar referentes más o menos concretos (fechas, lugares, incluso nombres) que den visos de verosimilitud a los prodigios narrados, los cuales se presentan habitualmente como registrados por un notario que va transcribiendo los testimonios de aquellos que han sido beneficiados por un milagro y desean dejar constancia de ello, o bien por alguien que ha sido testigo del mismo.

santo (muchas veces se escriben *vidas* por encargo, como sucede, por ejemplo, con la vida del santo fundador de un monasterio). Además de estos objetivos de tipo práctico (que pueden aparecer explicitados o no), los textos hagiográficos ponen de relieve una finalidad espiritual, por cuanto se busca en este tipo de relatos un motivo de consuelo y reconforto ante la enfermedad, el sufrimiento y la muerte.

Entre los s. IX y XI se aprecia un receso en el reconocimiento de nuevos santos, que no deja de influir en el número de redacciones de sus vidas. A partir de este período interesan más los hechos prodigiosos realizados por mediación suya que la vida virtuosa del santo, y los milagros comienzan a independizarse de las *vidas*, sobre todo después del s. XI, en proporción directa a la proliferación de reliquias (algunas de ellas, traídas de Tierra Santa por los cruzados; otras, (re)descubiertas en esta época) y a la construcción de nuevos templos —o ampliación y mejora de los ya existentes— para acogerlas. Del mismo modo que disfrutaban escuchando el relato de las gestas de héroes épicos, los fieles se acostumbran al relato de hechos admirables, y ahora ‘taumaturgia’ viene perfectamente identificada a ‘santidad’, con lo que la vida de un santo deriva hacia el relato interminable de hechos maravillosos prodigados por su intervención, de tal manera que las biografías de santos se convierten en «l'histoire de la collaboration de Dieu et de l'homme au cours de sa vie humaine» (Pernoud, p. 262).

La literatura hagiográfica de esta época presenta más que nunca un carácter narrativo, que desea situar a los personajes en un marco histórico tejido, sin embargo, con fechas y lugares tan ficticios como los de cualquier *roman* de éxito. Seguramente, uno de los mejores ejemplos del abuso de lo maravilloso y de las invenciones anacrónicas en el ámbito de la hagiografía puede hallarse en la *Legenda aurea*²⁰⁰ de Giacomo da Varazze, recopilación que constituye el prototipo de texto hagiográfico medieval por excelencia, y cuyo objetivo último era promover el interés popular por las *vidas* de los santos y las *passiones* de los mártires a través de una extrema simplicidad narrativa dominada por la *abreviatio*, que compensa su falta de espíritu crítico. Su redacción —en torno a 1260— se encuadra dentro de la corriente hagiográfica promovida por las órdenes mendicantes, que reivindicaban el culto a los santos más antiguos, de los cuales, sin embargo, no destacaban

²⁰⁰ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada* (2 vols.), ed. de José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 1995⁷.

tanto sus vidas como los prodigios realizados, entendidos como estadios de perfección.

5.

El modelo de separar *milagros* y *vida* se remonta ya a Venancio Fortunato (†600) quien, en su *Vida de Hilario de Poitiers* (†366), presenta por primera vez la *vida* del santo dividida en dos secciones o libros: el relato estricto de la vida por un lado, y la relación de sus milagros por otro ²⁰¹. Esta iniciativa fue secundada por Gregorio de Tours (538-594) que, con sus cuatro libros de milagros de san Martín (más otros cuatro de otros santos y *confesores*), asienta definitivamente un género de enorme éxito a lo largo de la Edad Media al ser emulado por Gregorio Magno, el cual, en los cuatro libros de sus *Dialogi* (593-594) ²⁰², reduce sensiblemente los detalles biográficos de protagonistas poco conocidos, proponiendo así para el texto hagiográfico un nuevo formato que será profusamente imitado.

El segundo «libro» (es decir, el que recopila los milagros, cuando el primero está ocupado por la información biográfica) mantiene todavía, en ocasiones, una relación estrecha con la vida del santo, en cuanto que los prodigios pueden haber acontecido por mediación de aquel durante su vida terrena. En estos casos, la capacidad para conseguir que Dios realice maravillas puede actuar como una especie de marca o señal; es decir, por una parte, los fieles perciben (y comprueban) que se trata de un hombre tocado por la Gracia divina y que, por ese motivo, posee un don especial, y, por otra, el Señor quiere mostrar su poder precisamente a través de él

²⁰¹ «Il n'est pas toujours possible de dissocier les *Miracula* ou les *Virtutes* des autres types de récits hagiographiques, comme les *Vitae* ou les *Translationes*. Il n'en reste pas moins que, progressivement, sont apparus des recueils séparés de *Miracula*, non au sens (bien connu de l'hagiographie dès le IV^e ou le V^e siècle) de miracles de type biblique (guérisons, prophéties, etc.) qu'un saint aurait réalisés de son vivant, mais bien qu'il aurait effectués après sa mort, soit lors de la translation ou de l'élévation de ses reliques, soit sur ses reliques» (A. Dierkens, «Réflexions sur le miracle au haut Moyen Âge», *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXV^e Congrès de la SHMES (Orléans, juin 1994)*, Paris, La Sorbonne, 1995, pp. 9-30; p.17).

²⁰² Edición de U. Moricca, *Gregorii Magni Dialogi*, Istituto Storico per il Medioevo, Roma [1924], 1966. El *diálogo* gregoriano está elaborado con la técnica clásica del *exemplum* y de la *auctoritas*, de modo que personajes y episodios son anecdóticos y sirven únicamente para demostrar un concepto bíblico o moral. La forma dialogada le será un instrumento cómodo para desarrollar de manera simple temas profundos.

atendiendo sus ruegos. Por eso, uno de los modelos más frecuentes de este tipo consiste en que alguien —normalmente, un enfermo o una persona con problemas— acude al santo para rogar su intercesión, y éste eleva su plegaria a Dios, quien accede al requerimiento. Los milagros acaecidos después de la muerte del santo ²⁰³ tienen un carácter ligeramente diferente: los fieles dirigen su oración directamente al santo, aun sabiendo que su papel es simplemente el de mediador ²⁰⁴, y él —que forma ya parte de la corte celestial y goza, por ello, de un cierto poder por delegación de Dios— realiza el prodigio directamente, aunque siempre se aclare que ello sucede porque el Señor así lo ha dispuesto y para gloria suya; una gloria que comparte el santo y, por extensión, el santuario que alberga su cuerpo (en ocasiones, incorrupto) o alguna reliquia de éste.

El interés que suscitan los milagros, independientemente de la vida (y nos atreveríamos a decir, del propio santo), desemboca en la recopilación de milagros en los *Libri miraculorum* o *Miracula*, colecciones de sucesos extraordinarios que suelen ocurrir precisamente después de la muerte del santo en ese lugar donde está enterrado o donde se conservan sus reliquias. Numerosas iglesias locales y monasterios poseen su particular *libellus* destinado a hacer propaganda del propio santo, de modo que la difusión de esos milagros confirma de manera definitiva la santidad del lugar mismo.

Pronto esta necesidad propagandística se extendió tanto que las narraciones de relatos milagrosos de santos se desprendieron de las diferentes *vitae* en las que inicialmente se integraban, no sólo para adquirir autonomía propia, sino desligándose el milagro de su detentador original y del lugar donde se había manifestado para adherirse a otra biografía distinta en otro lugar distinto, por lo que no resulta extraño que milagros idénticos sean atribuidos a patronos (también a beneficiarios) diferentes en varias recopilaciones, porque la relación de prodigios posibles presenta una variación menor de la que sería precisa para cubrir una demanda tan amplia.

²⁰³ En algunos casos, los libros correspondientes tratan los dos tipos conjuntamente: «milagros acontecidos en vida y en muerte de S. ...»; en otros, pueden constituir dos bloques distintos, o aparecer únicamente una de las modalidades.

²⁰⁴ «Pour les théologiens, c'est toujours Dieu —et non le saint— qui fait le miracle. Il n'en reste pas moins que, dans les consciences, dans le langage, la part du saint dans le miracle se marque de plus en plus» (A. Dierkens, «Réflexions ...», p. 29).

En el s. XIII, la hagiografía medieval se centra casi exclusivamente en las colecciones de milagros ya completamente independientes de las vidas originarias. Baste recordar como ejemplo la vasta compilación de Cesáreo de Heisterbach (†1240), *Dialogus miraculorum*²⁰⁵, modelo de tantas otras y cuyo denominador común es el recurso al *exemplum* como elemento narrativo con grandes cualidades para la demostración —constituían la prueba analógica de sus aseveraciones doctrinales²⁰⁶—, así como la importancia concedida al elemento maravilloso. De todos modos, su finalidad utilitaria priva de pretensiones literarias a buena parte de estas antologías.

Por otra parte, en la mayoría de las colecciones, los milagros se sucedían sin un orden aparente, formando grupos que iban siendo añadidos («Item aliud miraculum») a un núcleo central, hasta que, poco a poco, igual que sucedió con las grandes compilaciones de *exempla*, se fueron encontrando criterios válidos para su ordenación.

6.

Otros dos son los factores esenciales para la comprensión de la literatura miraculística de esta época: la consolidación de las lenguas románicas y la inclusión de la figura de la Virgen en el canon hagiográfico.

En efecto, el género encuentra una nueva vía de difusión en las lenguas vernáculas que se consolidan como nuevos vehículos de transmisión de textos entre una masa de fieles iletrados que desconocían el latín. A partir de este momento, correrán paralelas las dos vertientes, una de carácter culto, más restringida, en latín, y otra más accesible y divulgativa en las diferentes lenguas románicas, que se desarrollará paralelamente a las canciones de gesta que mitifican a un héroe pagano.

La literatura románica nace, en general, asociada a la hagiografía y en suelo francés. Hay indicios de la existencia de textos franceses (originales o traducidos del latín) ya desde el s. IX; ejemplos de ello son las conocidas

²⁰⁵ Edición de N. J. Ridgewood, *Dialogus miraculorum*, Bruselas, 1966.

²⁰⁶ Este hecho viene ligado al consejo emanado de las *Artes praedicandi* de utilizar los relatos hagiográficos a modo de *exemplum* en los sermones *ad status* y en aquellos que correspondiesen a la conmemoración de la festividad de un santo.

*Séquence de Sainte Eulalie*²⁰⁷ o la *Vie de Saint Léger*²⁰⁸, seguidas de la *Vie de Saint Alexis*. Pero, realmente, la explosión de la hagiografía francesa tendrá lugar a partir del s. XII, las vidas de santos en la primera mitad y las colecciones de milagros en la segunda, con las vidas de san Nicolás y santa Margarita redactadas por Wace²⁰⁹, el viaje por mar de Brendán²¹⁰, la *Vie du Pape Saint Grégoire*²¹¹, la *Vie de Saint Benoît*, o la *Vie de Saint Dominique*, a las que seguirán muchas más, incluso en prosa.

En el sur de Francia también existen muestras tempranas, en occitano, como la *Canso de Sancta Fides*²¹², a caballo entre la hagiografía y la canción de gesta.

En castellano²¹³ baste recordar las vidas de santo Domingo, de santa Oria y de san Millán de la Cogolla, del riojano Gonzalo de Berceo²¹⁴, o la que tal vez sea la primera de todas, la *Vida de madona santa María Egipciaca*, traducida probablemente de una versión francesa.²¹⁵

²⁰⁷ Conservada en el mismo códice que una versión latina de la que, sin embargo, no es traducción, aunque las dos supongan un esfuerzo por amoldar un texto diferente (que, en cada una de las versiones, realza aspectos diferentes) a una misma estructura melódica. *Vid.*, al respecto, E. Castro, «La técnica compositiva en las cantinelas de Santa Eulalia en latín y francés: estudio comparativo», *Exemplaria*, 2 (1), 1998, pp. 83-106.

²⁰⁸ *Vid.* G. de Poerk, «Les plus anciens textes de la langue française comme témoins de l'époque», *Revue de Linguistique Romane*, 27, 1963, pp. 1-33.

²⁰⁹ Wace, *La vie de S. Nicolas*, ed. de E. Ronsjö, Études Romanes de Lund, 1942; Wace, *La vie de Ste. Marguerite*, ed. de H. - E. Keller, Tübingen, Max Niemeyer, 1990.

²¹⁰ Redactado entre 1101 y 1106 según H. Tiemann, «Die Datierung der altfranzösischen Literatur» en *Romanitisches Jahrbuch*, 8, 1957, pp. 110-131. *Vid. Navigatio Sancti Brendani Abbatis from early latin manuscripts*, edited with introduction and notes by Carl Selmer, University of Indiana, 1959.

²¹¹ *La Vie de Saint Grégoire le Grand*, ed. de P. Meyer, en *Romania*, 12, 1883, pp. 145-208.

²¹² *Vid.* A. Thomas, *La chanson de Sainte Foi d'Agen*, C.F.M.A. (45), París, 1925.

²¹³ Para Portugal puede verse, entre otros, M. Martins, *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*, Lisboa, Brotéria, 1957².

²¹⁴ *Vid.* Gonzalo de Berceo, *Obra completa* (coord. Isabel Uría), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

²¹⁵ Recordemos que de la vida de santa María Egipciaca existen al menos, a partir de una redacción original en griego (la leyenda procede del Cristianismo oriental), dos traducciones latinas en prosa, que dan lugar a varias traducciones romances, y dos versiones latinas versificadas, además de once romances. Puede verse una relación y estudio de las mismas, así como la búsqueda de filiación para el texto

Durante este período, la literatura hagiográfica culta, es decir, en latín, y la más popular, en romance, corren paralelas y se influyen mutuamente, adoptando la una detalles de la otra y viceversa. Con frecuencia, los autores románicos advierten que la suya es una adaptación de un texto latino anterior, sin que ello ponga cortapisas a su vena creadora. Pero también hay casos, si bien mucho menos abundantes, de traducción al latín de historias que inicialmente estaban en alguna lengua romance.²¹⁶

7.

De mediados del siglo XIII son también las grandes colecciones de milagros marianos en romance: los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo²¹⁷, los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, prior de Vic-sur-Aisne²¹⁸ y las *Cantigas de Santa Maria* del rey Alfonso el Sabio²¹⁹, que tienen la particularidad de recoger milagros oficiados por la Virgen sin que los preceda una (innecesaria) biografía de la Madre de Cristo, aunque no falten textos que, intercalados entre sus milagros, aludan a momentos clave de su vida.²²⁰

Precisamente a partir de estas colecciones marianas o, más concretamente, a partir de la colección francesa, Uda Ebel trata de establecer los rasgos que caracterizan el «milagro literario románico» como género narrativo propiamente dicho, ya completamente desligado del milagro contenido en la leyenda. Discípula de Jolles, Ebel critica a éste que no hubiese incluido el *milagro* entre sus «formas simples»²²¹, en las que sí

castellano, en *Vida de Santa María Egipciaca*, edición y estudio de M. Alvar, Madrid, CSIC, 1970, vol. I, especialmente pp. 10-24.

²¹⁶ Como la narración LXXXVIII de la selección de narraciones latinas editada por Th. Wright en *A Selection of Latin Stories from Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Londres, 1842; o como fueron traducidos los *Contes moralisés* de Nicole de Bozon, pero ya en el s. XIV.

²¹⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (F. Baños Vallejo, ed.), Crítica, Barcelona, 1998.

²¹⁸ Gautier de Coinci, *Miracles de Nostre Dame* (V.F. Koenig, ed.), 4 vols., Ginebra, Droz, 1966-1970.

²¹⁹ Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa Maria* (W. Mettmann, ed.), 3 vols., Madrid, Clásicos Castalia, 1986-1989.

²²⁰ Se trata, sobre todo, de canciones en su honor ('cantigas de loor', 'gozos', etc.), aunque también en la propia narración de los milagros se pueda hacer alguna referencia a esos datos de la biografía bíblica de María.

hay un espacio para la leyenda. W. Krömer ²²², haciéndose eco de este reproche, concede al *milagro* un apartado dentro del capítulo segundo, «La narración corta en la Edad Media», cuyo primer párrafo pone de manifiesto la inconcreción de las páginas que lo seguirán:

Como narración corta, el milagro está muy cerca del ejemplo por su finalidad, que es también ²²³ adoctrinar. Pero, en cuanto narración (no como mero ejemplo dentro de otro relato), goza esencialmente de su propia independencia. Su material tiene alcance reducido: las admirables acciones salvadoras realizadas por un santo,

y, seguidamente, se limita a resumir, de manera deshilvanada, la obra de la estudiosa alemana.

Las tesis de Ebel son también el punto de partida del libro de J. Montoya ²²⁴, que trata fundamentalmente las colecciones de milagros marianos y, de modo particular, las conexiones entre ellas, insistiendo en la pertinencia del género, tal como propugnaba Ebel. Citamos a continuación las conclusiones obtenidas después de haber aplicado los criterios propuestos por Jaus ²²⁵ para el establecimiento de un género literario:

En consecuencia el *milagro literario* puede denominarse género literario autónomo en tanto en cuanto, como dice Jaus, está constituido por un *conjunto de características y de procedimientos en orden a una función*, así como también en cuanto que tiene ese *origen conocido y tradición literaria* que ha ido consolidándose desde las *Acta Martyrum* hasta Adgar, Gautier de Coinci, Berceo, Alfonso X... Unidades literarias que, insertas en colecciones, ofrecen una *técnica muy particular* que facilita la lectura de los mismos (p. 49).

²²¹ Vid. A. Jolles, *Formes simples* (traducción francesa de A. M. Buguet), París, Seuil, 1972.

²²² W. Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700* (trad. de Juan Conde), Madrid, Gredos, 1979, pp. 41-46.

²²³ Hace aquí referencia al *exemplum*, del que ha tratado páginas atrás.

²²⁴ *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Universidad de Granada, 1981.

²²⁵ H.R. Jaus, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1, 1970, pp. 79-101.

Considerando también los criterios de la estudiosa alemana, Montoya todavía añade dos más que contribuyen a diferenciar el milagro de la leyenda, por un lado, y del cuento, por otro. Se trata de la *laudatio*, que prima sobre la *imitatio* propia de la leyenda, y «la aceptación de lo maravilloso, no como consuelo o sublimación de nuestras frustradas apetencias, sino como realidad histórica, integrada en la fe» (p. 53).

Parece, pues, que el vasto estudio de Uda Ebel ²²⁶ es el punto de referencia para deducir los rasgos que individualizan el milagro medieval románico como forma narrativa autónoma.

En su opinión, los primeros detalles que revelan la independencia del género *milagro* con respecto al milagro de la leyenda se manifiestan cuando, en el relato del *milagro*, el prodigio no se opera de forma repentina para señalar al santo ²²⁷, sino a petición de un devoto que se encuentra al borde de una situación límite, y se rubrica con el agradecimiento personal del favorecido, quien, además, anuncia públicamente lo sucedido (porque una condición ineludible del milagro es que debe ser divulgado).

En la transición de unos relatos (milagros asociados a una *vida* o *leyenda*) a otros (hasta alcanzar el *milagro* la categoría de género independiente), el protagonista de la narración continúa siendo el santo benefactor que ejerce de transmisor de los deseos del devoto a Dios. Pero, en la evolución del género, también este detalle irá cambiando: en la narrativa del primer tipo, el santo se humaniza (sobre todo con respecto al mártir), presentando cualidades más acordes con lo humano que con lo divino, tales como el temor o la duda en determinadas circunstancias; hasta que la figura del santo cede protagonismo, en el segundo tipo, en favor de un pobre pecador (o de un convencido devoto), que ya existía en la *leyenda*, pero relegado a un papel sólo necesario para poner en evidencia la *virtus* del santo. En el

²²⁶ Uda Ebel, *Das altromanische Mirakel*, Heidelberg, 1965. Después de llamar la atención sobre el parentesco, más o menos próximo, con otros tipos narrativos medievales, subraya su entidad como género literario propio, con una historia que tiene su punto de arranque en la leyenda hagiográfica y que llega en su evolución hasta la *novella* o el *conte*.

²²⁷ De acuerdo con lo que ya hemos señalado, tengamos presente, por ejemplo, que los milagros que encontramos en la *Vie de Saint Alexis* se producen, en cierto sentido, al margen del propio santo, ya que se manifiestan a través de una voz procedente del Cielo que lo identifica como el *vir Dei* tan buscado; o los milagros que se revelan en la *Cantilène*, que son, como se recordará, la «incombustión» de la santa y la ascensión de su alma en forma de paloma.

milagro altomedieval, el hombre obtendrá un papel protagonista al ser el beneficiario del suceso maravilloso, mientras que el santo es un mero intermediario —a veces, ausente (especialmente en los milagros que realiza después de su muerte, cuando ya es venerado en los altares)— entre el hombre y Dios.

Ahora, el «portador» del milagro es un personaje anónimo y el relato prescinde de los estereotipos (*vir Domini, vir Dei, beatus vir*, etc.) con los que venía presentado el santo de la leyenda y que objetivaban la personalidad inalterable del santo. Con frecuencia, su santidad se reflejaba ya en el propio nombre, indicio mismo de la condición que se le manifestaría de manera evidente en el futuro ²²⁸. Por el contrario, al inicio del *milagro*, el «héroe», por lo general anónimo, suele venir marcado con el carácter del pecador, carácter que irá perdiendo a lo largo de la acción para acabar, muchas veces, en un estadio de perfección humana que lo acerca a la santidad.

Como consecuencia de la autonomía del *milagro*, el nuevo protagonista necesita de una presentación previa, más o menos detallada, que prepare al lector y, sobre todo, que subraye ciertos detalles necesarios para la justificación del prodigio en favor del pecador y para asegurar la eficacia de la ejemplaridad, cuando estos detalles eran innecesarios en la *leyenda* hagiográfica, donde el milagro se insertaba como un eslabón de una

²²⁸ Por ejemplo, leemos en la vida de santo Tomás de Aquino transmitida por la *Leyenda Aurea*: «La palabra Tomás significa varias cosas, entre otras, éstas: abismo, gemelo, separado, señalado y perfecto. Abismo, y abismo insondable fue el doctor santo Tomás por la profundidad de su ciencia y de su sabiduría. Con razón lleva el apellido de *Aquino*, porque aunque en principio tal sobrenombre obedeció a que había nacido en un lugar que se llamaba de esa manera, después de su nacimiento los hechos demostraron que el susodicho sobrenombre le convenía muy adecuadamente, puesto que *Aquino* deriva de agua y Tomás, manantial abundantísimo de celestial doctrina, ha sido, es y seguirá siendo hontanar inexhaustible de aguas espirituales». Continúa todavía la *Leyenda* explicando la conveniencia de los demás significados del nombre de Tomás para concluir: «¡Con cuánta propiedad llevó este santo el nombre de Tomás, palabra fonéticamente bastante similar a la expresión *Thau-meum*, (mi *tau*) que significa *mi señal*, es decir, la señal o la marca por la cual se distinguen los discípulos perfectos del Señor! Dios, en efecto derramó sobre él tal cantidad de luz y de dones sobrenaturales, que lo dejó convertido en un signo testimonial de su sabiduría divina y en una obra perfectamente acabada de su omnipotencia creadora». *Vid.* Santiago de la Vorágine, *La leyenda...*, pp. 932 y ss.

biografía de la que ya se conocían muchos detalles de probada beatitud ²²⁹. Por eso, con mucha frecuencia el *milagro* comienza con una introducción general de los hechos, del escenario en que va a producirse el prodigio y de la circunstancia concreta que lo propiciará.

Otra característica esencial de la *leyenda*, el sufrimiento —que sustituía al martirio de los primeros tiempos y, como aquel, aproximaba el santo a Cristo— varía en su evolución hacia el *milagro*, ya que el sufrimiento no es estoicamente aceptado e interpretado como una prueba de santidad ²³⁰, sino que, en numerosas ocasiones, la fe del hombre se pone en peligro ante una difícil situación personal, y será en esta tesitura cuando puede producirse el alejamiento de Dios, el cual tiene que actuar para recuperar al pecador, oficiando, para ello, un milagro de conversión.

Si en la leyenda un portento de esta índole no hace más que confirmar una trayectoria de perfección humana, la *virtus* del santo, en el milagro la intervención de Dios se vuelve necesaria para reafirmar la fe de un pecador que había dudado o para confirmar la fe de un creyente, erigiéndose, de ese modo, en vencedor del diablo que pretendía ganarse un alma.

Las diferencias de carácter y comportamiento de los protagonistas respectivos (anonimato / popularidad, pecado / santidad) implicarán una vivencia e interpretación del sufrimiento distintas, y revertirán en la definición de la estructura del *milagro* literario y del milagro de la *leyenda*. Lo que sí es común a ambos géneros es su función narrativa, ya que ambos relatos se construyen con una finalidad *ejemplarizante*, y se proponen como modelos de imitación; lo que cambia es lo «imitable», ya que en la *leyenda* debe tenderse a la imitación de una vida virtuosa —y el milagro es sólo una compensación o la demostración de la *virtus* del santo—, mientras que en el *milagro* se propone para la imitación la fe del devoto que resulta favorecido por el milagro (o, en su caso, se resalta el poder de Dios —o de

²²⁹ U. Ebel, *Das altromanische...*, ilustra esta evolución con el análisis de ciertos milagros cuyo contenido y personajes son aprovechados en diferentes ocasiones, desde la *vita* original hasta colecciones de milagros propiamente dichas, como, por ejemplo, un detalle de la *vita* de San Basilio cuando éste da muerte al emperador Juliano el Apóstata, o el conocido milagro de San Ildefonso (Cap. III, A, pp. 87-92).

²³⁰ Esto se pone especialmente de manifiesto en los milagros de curación, pues las personas no aceptan la enfermedad ni siquiera como prueba de su fe, y anhelan verse libres de ella, por lo que acuden al santo para que ponga el remedio que los medios naturales no alcanzan.

la Virgen— para que los que han actuado mal, sin paliativos, no escapen sin castigo).

Además de las tendencias apuntadas, el milagro presenta ya categorizados ciertos rasgos, a saber, la brevedad, el desarrollo unitario de la acción y la enseñanza moral explícita:

a) Brevedad relativa, si comparamos la extensión de los milagros con la que alcanzan los *romanz* al uso por la misma época.

b) Unidad narrativa. El relato se construye en torno a la figura central del protagonista y la acción discurre de forma lineal, con digresiones provocadas únicamente para dar cabida a la oración o a arengas moralizadoras. El relato viene normalmente encabezado por un título que enuncia el punto clave de la propia acción, revelándole con ello al público lo que le será inmediatamente contado.

c) Enseñanza, porque el milagro, como el *exemplum*, es el mejor vehículo para la transmisión de la fe cristiana, no sólo por medio de las digresiones morales o por las «colas» sermonarias al final del relato —habituales en Gautier de Coinci, cuyos milagros, todavía muy ligados al *exemplum*, contienen esa moraleja final que alecciona al que escucha—, sino porque la propia acción conduce a una resolución final que va desgranando consejos de correcta actuación.

8.

Como decíamos arriba, Uda Ebel llega a estas conclusiones después de examinar las tres colecciones románicas más importantes (cuatro, con la anglonormanda de Adgar) de milagros de la Virgen, porque en ellas, al ser María quien oficia el milagro, se prescinde efectivamente de la biografía de la santa, que en aquel otro tipo de colecciones prevalecía sobre los prodigios. Sin embargo, creemos que estas características que Ebel extrae de las colecciones marianas y que atribuye al «milagro literario románico» lo son precisamente en el sentido amplio de la etiqueta, ya que, como veremos, son fácilmente extrapolables a otros milagros, coetáneos, pero de colecciones no independientes como los marianos, sino vinculados a una *vida* determinada.

Recordemos muy brevemente los rasgos comunes a las tres colecciones marianas. Se trata de milagros autónomos que conforman una colección con una ordenación, determinada o no; el hilo conductor —común a todos ellos— es que son prodigios oficiados por la Virgen a petición de uno de

sus devotos (o en castigo de un impío o no creyente, que acabará convirtiéndose, rendido ante el poder de María). El protagonista del relato es este personaje, anónimo las más de las veces, que en un momento de aflicción pide ayuda a Nuestra Señora ²³¹, y el milagro se opera después de habérsenos puesto en antecedentes sobre aquella situación apurada que exige la intervención de María, quien, muchas veces, realiza el milagro sin manifestarse siquiera en una visión. Así, los mariologos aludidos se presentan como colecciones de relatos de sucesos anecdóticos acaecidos a gente corriente ²³² ante la cual la Virgen manifiesta su poder de alguna manera, ya sea para socorrer a sus devotos en los momentos de apuro, ya sea para castigar las malas acciones de los descreídos. Vistas de este modo, para Ebel, las colecciones de milagros de la Virgen distan mucho de los milagros que podemos entresacar de las *vidas* y de las *leyendas* de los santos y mártires, que incluyen siempre algún prodigio realizado en favor suyo.

En este sentido, además, por ejemplo, de las conocidas *Vidas* de san Alejo y de santa Eulalia recordadas arriba, podemos todavía llamar la atención sobre los milagros que señalan la santidad de santa Margarita, quien no sólo logra resistir crueles tormentos fortalecida por la ayuda de Dios, sino que incluso reduce al demonio que se le aparece en forma de dragón en la celda en la que la han arrojado; o los que se recogen en la *Vida de santa María Egipciaca* ²³³, que se manifiestan cuando la aún pecadora no puede entrar en el templo de Jerusalén, impedida por fuerzas sobrenaturales y cuando, ya en su vida de eremita, resiste tantos años en el desierto, sin comida ni bebida y sin nada que vestir, o el más espectacular, cuando camina sobre las aguas del río Jordán «com' si viniese por una vía» (v. 1250). ²³⁴

²³¹ En algunos casos, ni siquiera es preciso que el necesitado invoque a la Virgen, pues ésta puede intervenir directamente, por decisión propia, cuando ve en peligro a uno de sus devotos más fieles.

²³² Lo cual no hace sino enlazar con la tradición formadora de una buena parte de colecciones de milagros, en las que —como ya se ha señalado— se van registrando las noticias que relatan de viva voz o hacen llegar por algún medio los propios beneficiarios de un prodigio que atribuyen a la mediación de un santo, al que quieren agradecer su intervención.

²³³ Vid. M. Alvar, *Vida de santa María Egipciaca*, 3 vols., Madrid, CSIC, 1970-1972.

²³⁴ Naturalmente, aunque no se haga visible por procedimientos formales o distributivos, como veremos que sucederá luego, estamos hablando de milagros acaecidos «en vida» del santo, bien porque Dios quiere hacer patente a ojos de los

En todos estos casos, en efecto, ni el personaje portador del milagro es una persona anónima, ni el milagro se produce a petición suya cuando se encuentra en una situación límite, ni siquiera el prodigio es introducido por una presentación de personas y hechos que lo justifiquen (particularidades necesarias en los milagros marianos), porque esto se desprende de la biografía del santo, al igual que el significado y la vivencia del milagro por parte de su protagonista. Las diferencias, sin embargo, no parecen sorprender demasiado, ya que siempre podrían explicarse teniendo en cuenta, primero, la distancia entre los géneros, con una focalización del interés en aspectos diversos —la «vida» y los «milagros»—, y, segundo, la distancia cronológica —de un siglo en términos generales— que los separa. Sin embargo, si echamos un vistazo a *vidas* contemporáneas a las colecciones marianas, las diferencias en el tratamiento del milagro se diluyen hasta casi desaparecer.

Tomemos, por ejemplo, los milagros que completan las biografías de santo Domingo de Silos o de san Millán de la Cogolla redactadas por Berceo ²³⁵. Como textos hagiográficos, responden ya a una concepción distinta de las *vidas* (*vid. supra*) referidas anteriormente, por cuanto los milagros se compilan en un «libro» aparte que sucede a la redacción de la vida en sentido estricto, y aquéllos aún vienen diferenciados entre «milagros en vida» del santo y «milagros póstumos», reservándose para estos un nuevo libro. No es difícil intuir que este «tercer libro» será una relación, más o menos extensa, de milagros oficiados por el santo —cuya vida ya ha sido contada— en favor de los devotos que recurren a su auxilio en momentos de gran dificultad. En estos relatos, el santo, ya muerto, se limitará a conceder el favor solicitado, cediendo de ese modo el protagonismo de la narración al menesteroso y quedando él relegado a un segundo plano, retirado como está en un espacio tan alejado del escenario donde se producen los hechos descritos. En este sentido, los relatos de milagro que se pueden leer después de haber admirado la virtuosa vida del santo no distarán mucho de los relatos que contienen los milagros de Nuestra Señora que redacta el mismo Berceo; véase, si no, uno de los milagros que se pueden leer en la *Vida de santo Domingo de Silos* ²³⁶.

hombres que han sido elegidos por Él, bien porque los prodigios sirven de advertencia o guía a quien todavía no ha alcanzado ni siquiera un nivel humano de 'santidad' (no posee ni practica la *virtus*).

²³⁵ Gonzalo de Berceo, *Obra completa* (I. Uría, coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Una muger que era natural de Palencia
cayó por sus pecados en fiera pestilencia,
non avié de oír nin de fablar potencia,
era de sus sentido en sobra grand fallencia.

Sábado por la tarde, las viésporas tocadas,
ivan por oírlas las yentes aguisadas
con paños festivos, sus cabeças lavadas,
los barones delante e aprés las tocadas.

Esta mugier non quiso a la iglesia ir,
como todos los otros las viésporas oír,
mas quiso fer su massa delgaçar e premir,
ir con ella al forno, su voluntad complir.

Dios esta grand soberbia no la quiso sofrir,
tollóli el fablar, tollóli el oír,
aún sin eso todo quisola más batir,
que sopiessen los omnes qué val a Dios servir.

Andavan por su dueña plorando los sirvientes,
doliése dela mucho todos sus conoscientes;
vecinos e amigos, todos eran dolientes,
mas la peor manciella cadié ennos parientes.

Mientras que esta dueña en tal coita sedié,
e de parte del mundo consejo nol vinié,
menbrólis del confessor que en Silos iacié,
e de tantos miráculos que Dios por él facié.

Prisieron la enferma omes sus naturales,
los que mas li costavan, sus parientes carnales;
pusieronla en bestia con muchos de mencales,
fueron con ella omnes comol convién tales.

Vinieron al sepulcro el domingo mañana,
echaron la enferma sobre la tierra plana,
yoguieron y con ella toda essa semana,
rogando al confessor que la tornasse sana.

²³⁶ Editada por Aldo Ruffinato en la mencionada edición coordinada por Isabel Uría (pp. 251-453).

Quando vino la noche del sabado ixient,
por velar al sepulcro vino y mucha gent;
tovieron sus clamores todos de buena mient,
que la ficiesse Dios fablante e udiient.

Los matines cantados, la prima celebrada,
entraron a la missa, la que dicen privada;
sedién pora oírla toda la gent quedada,
era bien la iglesia de candelas poblada.

La lección acabada que es de Sapiencia,
el preste a siniestro fiço su diferençia;
luego que ovo dicho el leedor: «Sequencia»,
«Gloria tibi Domine» dixo la de Palencia.

Ovieron del miraclo las yentes gran plazer,
non podién de gran goço las lágrimas tener;
empeçaron los monges las campanas tañer,
a cantar el «Te Deum laudamus» a poder.

Quando la «Ite Missa» fo en cabo cantada,
fo ella bien guarida, en su virtud tornada;
ofreció al sepulcro su ofrenda onrada,
despidióse de todos, fosse a su posada.

Desende adelant, esto es de creer,
las viésperas del sábado no las quiso perder,
non tovo a tal ora su massa por cocer,
oro manjado luce, podédeslo veer.
(vv. 557a-570d)

Es difícil asegurar que el protagonista del relato sea el santo — como lo es en los relatos de los milagros contenidos en las *vidas* mencionadas al principio ²³⁷ y como parece desprenderse de la tesis de Ebel—, y no la pobre tullida que acude al santo como último recurso para su curación. Es a la descripción de su minusvalía y a su fe en san Millán a lo que el poeta riojano dedica más estrofas, mientras que a las alusiones al virtuoso varón

²³⁷ Es decir, en aquellos milagros realizados sobre el propio santo durante su vida o (sobre todo en el caso de los mártires) en el momento de su muerte.

y al milagro realizado no les corresponden tantos versos. El santo, aunque se manifiesta ante la devota, lo hace de manera sucinta, a través de una oración dirigida a Dios en la cual solicita la curación de su encomendada, y también permitiendo que ésta toque y bese el báculo mediante el cual se transmite su santidad. Pese a este distanciamiento de la acción, el santo viene caracterizado con rasgos tales como el dolor, la piedad, el cansancio (vv. 148a,d), que lo acercan a aquel estadio de humanización del que hablaba Ebel pero que, sin embargo, no evitan que sea un mero intermediario entre la auténtica protagonista del relato y Dios, que es, en última instancia, quien otorga la curación.

La receptora del milagro es un personaje anónimo ²³⁸, caracterizado por su situación de debilidad y sufrimiento, que serán expuestos con detalle, ya que es la precariedad de su condición, pareja a su fe en el santo, lo que el oyente debe conocer para comprender mejor la magnitud del prodigio.

Vemos, pues, que las características para que el relato de un milagro pueda ser considerado «género literario» no dependen tanto de si vienen vinculadas a una vida particular, de la que forman parte, o de si pertenecen a colecciones de milagros independientes con respecto a una *vida* determinada, como del tipo de *vida* redactada o, mejor dicho, de la finalidad con que ha sido redactada la *vida*: exaltar una vida virtuosa que recorre un duro camino hasta alcanzar a Dios, propuesta como modelo de imitación y de resignación ante el dolor y el sufrimiento —como Cristo— porque serán premiados en el reino de los Cielos, o bien promover la devoción hacia un santo o, lo que es lo mismo, hacia determinado santuario (dicho de otro modo, una finalidad más práctica que espiritual).

En este sentido, no deja de ser bien ejemplar el caso de los milagros de Santiago incluidos en el *Liber Sancti Jacobi* ²³⁹, redactado probablemente en Santiago de Compostela ²⁴⁰ poco después de 1140 (fecha de la muerte del

²³⁸ Aunque a veces se indique su nombre, como en el milagro de san Millán inmediatamente anterior, por ejemplo, el dato no significa gran cosa al no identificar a un personaje notorio.

²³⁹ Además de la edición ya citada, puede verse la traducción de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, reeditada por X. Carro Otero, Xunta de Galicia, 1992.

²⁴⁰ «Muitas das peças que integram o *Liber* foram compostas em Compostela; mas tudo está disposto para dar a impressão de que se trata do produto de um autor francês, interessado na exaltação de S. Tiago, do seu culto e da peregrinação a Compostela. Tem-se atribuído esta autoria a Aymerico Picaud, um clérigo de Poitou, talvez residente em Compostela» —M. C. Díaz y Díaz, «Liber Sancti

arzobispo Gelmírez, que debió ser quien planificó la obra). Destinado a fomentar el culto a Santiago y las peregrinaciones al santuario que alberga su sepulcro, el *Codex Calixtinus* es un códice misceláneo que contiene sermones, celebraciones litúrgicas y composiciones musicales en honor del apóstol, la *Crónica del Pseudo-Turpín*, una guía para peregrinos y, claro está, el relato de la pasión del mártir (en el libro I), de la traslación maravillosa de su cuerpo (libro III) y de los milagros oficiados por el santo, veintidós en total (además de los siete —todos en verso, excepto el primero— incluidos en el apéndice), que configuran el libro II. En ellos, un personaje anónimo²⁴¹ es beneficiado por un milagro prodigado por el apóstol, que puede aparecerse ante quien reclama sus favores. Todos estos milagros, tan vinculados a la figura de Santiago, participan de las mismas características de los milagros contenidos en la vida de los santos riojanos, así como de las colecciones marianas, a las que se aproximan, no sólo porque el argumento de algunos de ellos lo encontramos ligeramente modificado para poder ser adscrito a la Virgen²⁴² —lo cual confirma la extendida práctica del intercambio de milagros entre distintos santos—, demostrando su pertenencia al mismo registro, con independencia de su adscripción a una *vida* precisa o a una colección particular de milagros, sino también por el denominador común de ser relatos enfocados al fomento de la fama de determinados lugares de peregrinación a través del señuelo de la devoción a un santo determinado (o a la Virgen, en su caso).

Si todos estos relatos coinciden en presentar las características que Uda Ebel elenca para reivindicar la pertinencia del *milagro* como género literario, están estrechamente vinculados, además de por la finalidad práctica aludida con la que fueron redactados, por otra igual de importante, si no lo es más: la concepción del *milagro* como relato ejemplarizante²⁴³, frente a la ausencia de este rasgo en los milagros de las

Jacobi», en *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa* (coordinado por G. Lanciani e G. Tavani), Lisboa, Caminho, 1993, p. 393.

²⁴¹ «Un italiano» (II); «cierto varón» casado, padre de un hijo que se morirá (III); uno de entre «treinta caballeros» (IV); etc.

²⁴² Los milagros III, V, XVII están incluidos entre los milagros oficiados por la Virgen en las *Cantigas de Santa Maria*, y otros han podido ser fuente de inspiración para otros tantos, teniendo en cuenta la semejanza de las situaciones.

²⁴³ No podemos entrar ahora en las dificultades que entraña intentar establecer una distinción entre *milagro* y *exemplum*. C. Bremond, J. Le Goff y J.C. Schmitt (*L'«exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982 —«Typologie des sources du Moyen Âge

leyendas y *vidas* mencionadas al inicio de esta reflexión, consecuencia, en última instancia, del tipo de público a quien van dirigidos ambos tipos de textos hagiográficos.

Cabe pensar que el público de las *vidas* y *leyendas* de mártires y confesores estaría formado principalmente por clérigos y monjes que vivían en comunidades religiosas, ante quienes se leería la *Vida* del santo correspondiente al día de su conmemoración o al del *circulus anni* reglamentado por la Liturgia. Más que durante la misa, habría que pensar en otros momentos del oficio litúrgico, maitines preferentemente, o en el refectorio, o en capítulo *ad collationem*, después de las vísperas o, incluso, en los talleres, para amenizar el trabajo ²⁴⁴. En cualquier caso, nos movemos en un ambiente monástico donde los religiosos pudiesen escuchar relatos de hombres tocados por la Gracia, de modo que también ellos pudiesen albergar la esperanza de ser uno de los elegidos por Dios o, al menos, de que su vida de sacrificio pudiese ser sobrellevada con más facilidad al

occidental», fasc. 40—) recuerdan la advertencia de Cesáreo de Heisterbach, hacia 1220, cuando —en su *Dialogus miraculorum*— el monje/maestro responde a un discípulo que había hecho alusión, con el apoyo de un *exemplum*, a una anécdota que figura en la vida de un santo: «Simile aliquid legitur de Karolo imperatore in Vita sancti Aegidii; sed miracula non sunt in exemplum trahenda. Hoc etiam scias quod huiusmodi scripturae authenticae non sunt»; insisten con ello en la necesidad de mantener diferenciados ambos géneros: «Il faut donc conserver aux *miracula* leur caractère spécifique et en particulier bien tenir compte de leur finalité propre qui est de prouver non la vérité et l'utilité des préceptes chrétiens salutaires de façon abstraite, mais le pouvoir de Dieu de réaliser des miracles directement ou par l'intermédiaire des saints. Ainsi le *De miraculis* de Pierre le Vénérable, témoin important du glissement du *miracle* à l'*exemplum* (entre 1145 et 1156), n'est-il pas pour autant un recueil d'*exempla*. De même, malgré, là encore, une évolution et une parenté, les *Miracles* de la Vierge, qui seront une source d'*exempla*, ne sont pas en eux-mêmes des *exempla*» (pp. 54-55). De todos modos, de la interrelación entre ambos géneros puede dar cuenta, entre otros, J. Th. Welter (*L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, París, 1927; reimpression en Slatkine, Ginebra, 1973), cuando establece una docena de tipos de *exempla* atendiendo a las fuentes utilizadas para su confección, e incluye en ellos precisamente «l'*exemplum* hagiographique» (p. 107), que considera «de beaucoup le plus répandu de tous les types dans la littérature médiévale religieuse. Ils embrassent, en effet, une infinité de vies de saints, existant isolément ou réunies en de vastes légendiers, soit locaux, soit universels, auxquelles on peut adjoindre les miracles de Notre-Dame et les miracles eucharistiques» (p. 105).

²⁴⁴ Vid. G. Philippiart, *Les légendiers ...*, pp. 112-121.

compararla con vidas mucho más desgraciadas y llenas de calamidades, pero que vieron recompensado el sufrimiento y la muerte por Cristo con un lugar en el Cielo.

El público de los *milagros*, por el contrario, y sin que ello implique la exclusión de la clase monástica, sería el pueblo, la masa de fieles que no aspira a la sublimación de su vida precaria, sino que sólo confía en que también ellos puedan ser perdonados de sus pecados, por graves que fuesen, o, simplemente, curados de sus enfermedades, por graves que fuesen. Estos relatos, que les serían transmitidos a través de la predicación o en congregaciones ante un santuario determinado (Santiago de Compostela, San Millán de la Cogolla, Salas, Rocamadour, Soissons, etc.) para fomentar su popularidad y propiciar las peregrinaciones, emocionaría más al presentar a personas corrientes, como ellos, favorecidos por el santo en cuestión que exaltando la vida virtuosa del mismo santo. A ello contribuiría, sin duda, la nueva concepción de la hagiografía (la *legenda nova*)²⁴⁵ puesta en práctica por las órdenes mendicantes, benedictinos y dominicos esencialmente, que a partir del s. XIII proponen una hagiografía más popular y más ejemplarizante, destinada a los laicos²⁴⁶. Los dominicos, en su labor pastoral, se preocuparon de suministrar a los predicadores relatos hagiográficos breves, con núcleos narrativos muy simples, listos para ser utilizados y propagados —a modo de *exempla*²⁴⁷— dentro del sermón para la instrucción de los *illitterati*. A esta finalidad responde la redacción de uno de los legendarios más célebres de la Edad Media, la *Legenda aurea*, caracterizada por la falta de rigor historiográfico, que es sacrificado en beneficio de la brevedad y claridad expositiva de su contenido. Los milagros que contienen muchas de sus

²⁴⁵ *Vid.*, entre otros, A. Boureau, «Miracle, volonté et imagination: la mutation scolastique (1270-1320)», *Miracles, prodiges ...*, pp. 159-172.

²⁴⁶ En cierto sentido, esta laicificación supone una pérdida de valoración de la *virtus*: la santidad es sustituida por el sentido práctico y utilitario de quienes buscan un beneficio inmediato y tangible en lugar de una vida eterna en la Gloria, por lo que están más preocupados por curar de una enfermedad o librarse de un castigo (o de la muerte) que por llevar una vida ejemplar. Y a ello viene todavía a añadirse el interés económico de los que deben sostener un santuario con ayuda de las limosnas y donativos de los agradecidos beneficiarios de los milagros.

²⁴⁷ No deja de ser significativo en este sentido que los milagros II, IV, VI y XV del *Liber Sancti Jacobi* vengán presentados no como milagro (o 'gran milagro', como el del romero de Santiago) sino como «ejemplo».

vidas responden a las características del *milagro* literario que podemos encontrar en las colecciones de *miracula* ²⁴⁸, lo cual parece confirmar la prioridad de la amenidad de un relato edificante sobre el deseo de imitación de tan santas vidas.

No es nuestra intención proponer desde estas páginas una definición de *milagro* literario, ni podemos perfilarlo adecuadamente con respecto a otras «formas narrativas breves» sin llevar a cabo un estudio más riguroso de las numerosas colecciones de milagros en romance y en latín que no hemos abordado aquí. Nuestra intención era poner de relieve alguno de los rasgos más importantes que individualizan este género literario frente a otros, y llamar la atención sobre aquellos relatos de milagro que vienen escondidos entre las páginas de una *vida*, que, en apariencia, son las únicas portadoras del mensaje ejemplar, pero que, por el contrario, no hacen más que enmarcar lo que a la masa de fieles expectantes más podría interesar: las gestas maravillosas del héroe santo.

²⁴⁸ Véanse, por ejemplo, el espectacular milagro que forma parte de la vida de María Magdalena, los de la vida de Santiago apóstol, san Pedro mártir, etc.

Narrativa breve: traducciones, adaptaciones, interpretaciones

Carlos ALVAR
Universität Basel
Seminario de Filología Medieval y Renacentista
Alcalá de Henares

Bien des textes médiévaux sont le résultat d'un processus de traduction d'originaux plus anciens. La présente étude propose une réflexion sur cet acte d'écriture essentiel avec sa périodisation. Certains des textes du corpus retenu sont homogènes: ils procèdent d'un seul original. D'autres sont le résultat d'un mélange de matériaux divers, issus de l'héritage oriental ou latin. Un ensemble de vingt œuvres ne contenant pas moins de cinq cent textes différents est ainsi analysé. Deux ensembles sont distingués: une tradition orientale détermine au treizième siècle la traduction d'un corpus exemplaire dont *Calila e Dimna*, le *Sendebär* et *Barlaam et Josafat* sont les illustrations les plus célèbres, témoignage de la présence des mudéjars à la cour de Castille. Au quatorzième siècle, l'influence mudéjar a disparu. La reine doña María de Molina, épouse de Sanche IV, a imposé les relations avec la France et a accru le pouvoir des ecclésiastiques. Dès la seconde moitié du quatorzième siècle, apparaissent des recueils traduits de langues européennes à l'intention des prédicateurs franciscains ou dominicains: *Libro de los gatos*, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, *Espéculo de los legos* et autres titres sont ainsi offerts à un public de plus en plus vaste.

Si llevar a cabo un análisis de las traducciones medievales al castellano es una tarea difícil por la heterogeneidad de los materiales, el caso de la narrativa breve plantea problemas no menos áridos: dos tradiciones (la oriental y la clásica) tienen en la Península Ibérica su punto de encuentro, a la vez que son numerosos los textos que hunden sus raíces en la oralidad o en el folclore. Pero por otra parte, el hecho de que la narrativa breve nos haya llegado en forma de colecciones o repertorios supone, además, una doble historia textual: la del conjunto en que se inscribe cada relato y la individual. Por último, la transmisión —frecuentemente oral— no facilita la labor de quien intenta poner orden en semejante magma.

A las dificultades indicadas se añaden otras relativas al corpus de textos que deben ser considerados como traducciones: los estudiosos descubren que casi todas las obras medievales son el resultado de un proceso de traducción o de adaptación de originales más antiguos. ¿Deben ser considerados todos en pie de igualdad a la hora de elaborar una historia de la traducción? La respuesta no es fácil. Al lado de ejemplos inequívocos — *Calila, Barlaam, Buenos proverbios* o *Poridat de las poridades* — hay otros que resultan dudosos, ya sea porque se ignora la fuente, ya sea porque se trata de obras construidas con materiales de diversa procedencia y ensamblados —al parecer— en Castilla: el *Libro de los cien capítulos* o las *Flores de filosofía* suscitan no pocas dudas en cuanto a su inclusión o no en un corpus de textos traducidos.²⁴⁹

Por fortuna —no todo serán escollos— tenemos el reciente trabajo de Marta Haro en el que sistematiza gran parte de los materiales, proporcionando de este modo una utilísima aguja de marear en tan procelosos océanos.²⁵⁰

²⁴⁹ El trabajo de M^a J. Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza, Dto. de Literatura, 1979, es una buena guía para quienes deseen adentrarse en los problemas que suscita la tradición de la narrativa breve. Algunos de los aspectos que aquí se sistematizan son ya bien conocidos, y pueden encontrarse en distintos manuales especializados, como C. Alvar, A. Gómez Moreno y F. Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Madrid, Taurus, 1991; M^a J. Lacarra y F. López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar, 1993; F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, I, Madrid, Cátedra, 1998; etc.

²⁵⁰ M. Haro, *Los compendios de castigos del siglo XIII: Técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Universidad, 1995.

Así, en la «prosa ejemplar» encontraremos el *Calila e Dimna*²⁵¹, el *Sendebär*²⁵² y el *Barlaam y Josafat*²⁵³, tres textos que son versiones de sendas obras orientales y cuyas vicisitudes han sido objeto de estudios filológicos y comparatistas desde hace más de un siglo: las zonas que aún quedan en la sombra difícilmente saldrán de ella si no aparecen nuevos textos que permitan avanzar en los conocimientos que poseemos.

²⁵¹ *Calila e Dimna*, ed. de J. M. Cacho Blecua y M^a J. Lacarra, Madrid, Castalia, 1984. Abundante información se encontrará en el libro de I. Montiel, *Historia y bibliografía del libro de Calila e Dimna*, Madrid, Editora Nacional, 1975 y en Abdalá Benalmocaffa, *Calila e Dimna*, ed. y trad. de M. Villegas. Madrid, Alianza, 1991. Véase, además, M^a J. Lacarra, «Las primeras traducciones del *Calila e Dimna* y del *Sendebär*», en *Aux origines du conte en Espagne (Crisol, 21)*, 1996, pp. 7-22.

²⁵² H. R. Runte, J.K.Wikeley and A. Farrell, *The 'Seven Sages of Rome' and the 'Book of Sindibad'. An Analytical Bibliography*, Nueva York-Londres, 1974; *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, ed. de E. Vuolo, Nápoles, Liguori, 1980; *Sendebär*, ed. de M^a J. Lacarra, Madrid, Cátedra, 1989; *Sendebär o Libro de los engaños de las mujeres*, ed. de J. Fradejas Lebrero, Madrid, Castalia (Otres Nuevos), 1990. Los primeros estudios modernos remontan a 1859, cuando Th. Benfey publicó su traducción del *Panchatantra* con una introducción en la que intenta explicar el origen de esos cinco libros de fábulas, cuentos y relatos procedentes del sánscrito. Véanse los trabajos de M^a J. Lacarra («Las primeras traducciones», cit.) y B. Darbord («Les romans des Sept sages: Étude d'une tradition en Espagne») publicados en *Aux origines du conte en Espagne, op. cit.*, pp. 7-22 y 26-60, respectivamente. Además, A. D. Deyermund, «The *Libro de los engaños*: its social and literary context», en G. S. Burgess y R. A. Taylor, eds., *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society*, Cambridge, D. S. Brewer, 1985, pp. 158-167.

²⁵³ E. Kuhn, *Barlaam und Joasaph, eine bibliographisch-literargeschichtliche Studie*, München, Königliche Bayerische Akademie der Wissenschaft, I, 1893; G. Moldenhauer, *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberische Halbinsel*, Halle, Max Niemeyer, 1929; J. E. Keller y R. Linker (eds.), *Barlaam e Josafat*, Madrid, CSIC, 1979; R. A. Aguirre, *Barlaam e Josafat en la narrativa medieval*; Madrid, Playor, 1988.

Origen oriental posee también la *Historia de la doncella Teodor*²⁵⁴, frecuentemente asociada al *Filósofo Segundo*²⁵⁵ y al *emperador Adriano y Epicteto*²⁵⁶, aunque estos dos parecen derivar de textos griegos.

Diferente es el caso del *Lucidario*, cuyos orígenes se pueden establecer con claridad en la obra de Honorio de Autun, de finales del s. XI.²⁵⁷

La prosa gnómica no vernácula está representada por las traducciones de los *Bocados de oro*²⁵⁸, el *Libro de los buenos proverbios*²⁵⁹ y las versiones del *Poridat de las poridades*²⁶⁰, mientras que el *Libro de los doze sabios*²⁶¹, las *Flores*

²⁵⁴ M. R. Parker, *The Story of a Story across Cultures: The Case of the «Doncella Teodor»*, Londres, Tamesis, 1996; W. Mettmann, *La historia de la doncella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekanten Fassungen*; Wiesbaden, Franz Steiner, 1962; N. Baranda y V. Infantes, *Narrativa popular de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1995. C. Bremond y B. Darbord, «Tawaddud et Teodor: les enjeux ludiques du savoir», en *L'Encyclopedismo Medievale*, (a c. di) M. Picone. Ravenna, Longo Editore, 1994, pp. 253-273; B. Darbord, «La tradición del saber en La doncella Teodor», en *Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Universidad. I. 1995, pp. 13-30.

²⁵⁵ H. Knust, *Mittheilungen aus dem Eskurial*, Tübingen, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 1879, pp. 498-506; B. E. Perry, *Secundus the Silent Philosopher*, Ithaca, Cornell U.P., 1964.

²⁵⁶ H. Knust, *Mittheilungen aus dem Eskurial*, op. cit., pp. 373-387; W. Suchier, *L'Enfant Sage. Das Gespräch des Kaisers Hadrian mit dem klugen Kinde Epitus*, Dresde, Max Niemeyer, 1910; Ll. W. Daly y W. Suchier, *Altercatio Hadrian Augusti et Epicteti Philosophi*, Urbana, Irving U.P., 1939; J. M. Millás Vallicrosa, *Las traducciones orientales en los manuscritos de la Biblioteca Catedral de Toledo*, Madrid, CSIC, 1942, pp. 340-348; W. Suchier, *Das mittellateinische Gespräch Adrian und Epictetus nebst verwandten Texten*, Tübingen, Max Niemeyer, 1955; D. Severin, «El ynfante Epitus: The Earliest Complete Castillian Version of the Dialogue of Epictetus and The Emperor Hadrian», *BHS* 62, 1985, pp. 25-30; M. Kleinmans, «L'Enfant à trois ans. Von mittelalterlichen Dialog zum Volksbuch», *ZRPh* 106, 1990, pp. 289-313; H. O. Bizzarri, *Diálogo de Epicteto y el emperador Adriano*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1995.

²⁵⁷ R. P. Kinkade, *Los 'Lucidarios' españoles*, Madrid, Gredos, 1968; M. D. Chénu, *La théologie comme science au XIIIe siècle*, París, 1943; Y. Lefèvre, *L'Elucidarium et les Lucidaires*, París, E. de Broccard, 1954. J. Nachbin, «Noticias sobre el *Lucidario* español y problemas relacionados con su estudio», *RFE*, 22, 1935, pp. 225-273 y 23, 1936, pp. 1-44, 143-182; C. Alvar y J. M. Lucía (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996.

²⁵⁸ M. Crombach, *Bocados de oro*, Bonn, Romanisches Seminar, 1971.

de filosofía ²⁶², el *Libro de los cien capítulos* ²⁶³ y el *Libro del consejo e de los consejeros* ²⁶⁴ y los *Castigos de Sancho IV* ²⁶⁵ son el resultado de una mezcla de materiales de orígenes diversos, orientales y latinos, no siempre fáciles de aislar, debido a los frecuentes cruces textuales, y de dudosa fechación, pues se han conservado en manuscritos tardíos (siglo XV), aunque todo parece indicar que los materiales proceden del siglo XIII. ²⁶⁶

²⁵⁹ H. Sturm, *The 'Libro de los buenos proverbios'. A critical edition.* Lexington, UP Kentucky, 1971.

²⁶⁰ Ll. A. Kasten (ed.), *Seudo Aristóteles, Poridat de las poridades*, Madrid, Seminario de Estudios Medievales de la Univ. de Wisconsin, 1957; M. Grignaschi, «La diffusion du *Secretum secretorum* (*Sirr al-'asrar*) dans l'Europe occidentale», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 48, 1980, pp. 7-70; W. F. Ryan y Ch. B. Schmitt (eds.), *Pseudo-Aristotle The Secret of Secrets. Sources and Influences*; Londres, Warburg Institute-Univ. of London, 1982. H. O. Bizzarri, *Pseudo-Aristóteles, Secreto de los secretos (Ms. BNM 9428)*. Buenos Aires, Secrit, 1991.

²⁶¹ J.K. Walsh, *El Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad [ca. 1237]*, Madrid, RAE, 1975; H.O. Bizzarri, «Consideraciones en torno a la elaboración de *El Libro de los doze sabios*», *C.*, 18, 1989, pp. 85-89; A. D'Agostino, «Nel testo del *Libro de los doze sabios*», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 2, 1984, pp. 5-24.

²⁶² H. Knust, *Dos obras didácticas y dos leyendas, sacadas de manuscritos de la Biblioteca del Escorial*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1878. L. T. Fouché, «*Flores de filosofía*»: *An Edition with Introduction and Notes*, Columbia, UP, 1979; M. Lacetera Santini, «Apuntaciones acerca de *Flores de filosofía*», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, 1, 1980, pp. 161-172; J. M. Lucía Megías, «Un nuevo testimonio de *Flores de filosofía*: El ms. 569 de la Biblioteca de Palacio Real de Madrid», *RLM*, 6, 1994, pp. 211-223.

²⁶³ *Libro de los cien capítulos*, ed. de A. Rey, Bloomington, Indiana, UP, 1960.

²⁶⁴ A. Rey, *Maestre Pedro, Libro del consejo e de los consejeros*, Zaragoza, Biblioteca del Hispanista, 1962; M. Zapata y Torres, «Algo sobre el *Libro del consejo y los consejeros* y sus fuentes», *Smith College Studies in Modern Languages*, 21, 1940, pp. 258-269.

²⁶⁵ A. Rey, *Castigos e documentos para bien vivir, ordenados por el rey don Sancho IV*, Bloomington, Indiana, UP, 1952; P. Groussac, «Le livre des *Castigos e Documentos* attribué au Roi D. Sanche IV», *RHi*, 15, 1906, pp. 212-339; B.R. Weaver, «The Date of *Castigos e documentos para bien vivir*», en *Studies in Honour of Lloyd A. Kasten*, Madison, HSMS, 1975, pp. 289-300; C. Alvar y J. M. Lucía (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996.

²⁶⁶ M^a J. Lacarra, «La imagen de los filósofos en los textos gnómicos del siglo XIII», en *Actas del I Congreso Nacional de Filosofía Medieval*, Zaragoza, Ibercaja, 1992, pp.

A esas obras, que se sitúan en el siglo XIII, hay que añadir las versiones de Valerio Máximo ²⁶⁷ y los «ejemplarios» más tardíos: el *Libro de los gatos* ²⁶⁸, *Los exemplos por a.b.c* de Sánchez de Vercial ²⁶⁹, el *Espéculo de los legos* ²⁷⁰, el *Viridiario* ²⁷¹ o los *Exemplos muy notables* ²⁷², para hacernos una idea aproximada de las traducciones de textos narrativos breves.

El panorama se cierra —ya cambiado el signo de los tiempos— con las traducciones de *Esopete* ²⁷³, de Gower (la *Confessio amantis*) ²⁷⁴ y de Boccaccio. ²⁷⁵

45-63.

²⁶⁷ G. Avenzoa, «Traducciones de Valerio Máximo en la Edad Media hispánica», en L. Charlo Brea (ed.), *Reflexiones sobre la traducción. Actas del I encuentro interdisciplinar «Teoría y práctica de la traducción»*, Cádiz, Universidad, 1994, pp. 167-179. Para otros datos, véase D.M. Schullian, «Valerius Maximus», en F.E. Granz y P.O. Kristeller (eds.), *Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Annotated Lists and Guides*. Vol. V, Washington, 1985, pp. 287-403. En realidad, las dos versiones que se llevaron a cabo de la obra de Valerio Máximo al castellano en el siglo XV no partían del texto en latín, sino del catalán de Antoni Canals (Juan Alfonso de Zamora, entre 1416 y 1427) y del francés de Simon de Hesdin y Nicolas de Gonesse, realizada entre 1375-1401 (traducido por Hugo de Urriés y publicado en Zaragoza, Pablo Hurus, 1495, con reediciones en el siglo XVI); sin embargo, hasta el siglo XVII no se realizará una versión directa en castellano (Diego López, Sevilla, 1631-1632).

²⁶⁸ *Libro de los gatos*, ed. de J.E. Keller, Madrid, CSIC, 1958; B. Darbord (ed.), *Libro de los gatos*, París, Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université Paris-XIII, 1984 (con unas útiles «Notas para la historia del *Libro de los gatos*» de D. Devoto); M^a J. Lacarra, «El *Libro de los gatos*: Hacia una tipología del *enxiemplo*», en Y. R. Fonquerne y A. Egido, *Formas breves del relato*, Zaragoza, Universidad-Casa de Velázquez, 1986, pp. 19-34.

²⁶⁹ Clemente Sánchez de Vercial, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, ed. de J.E. Keller, Madrid, CSIC, 1961.

²⁷⁰ *Espéculo de los legos*, ed. de J.M^a Mohedano. Madrid, CSIC, 1951.

²⁷¹ El *Viridiario* o *Vergel de la consolación* traduce al castellano el *Viridiarium consolacionis* de fray Jacopo da Benevento. Cfr. C. Johnson, *Tractado de Viçios e Virtudes*, Potomac, Scripta Humanistica, 1993. Para la espinosa cuestión de la autoría, véase H.O. Bizzarri, «Sobre la autoría del *Vergel de consolación*. Teorías existentes y su interpretación», *Revista Española de Teología*, 46, 1986, pp. 215-224. A pesar de los ocho *exemplos* incluidos en la versión castellana (Escorial, Ms. h-iii-3), no me ocuparé ahora del *Viridiario*, pues será objeto de mi atención en un trabajo dedicado a las traducciones de textos de tema religioso.

En total algo más de 20 títulos, pero con más de medio millar de textos, o lo que es igual, más de 500 problemas textuales ²⁷⁶. Naturalmente, no me propongo analizarlos todos, ni siquiera voy a detenerme en cada uno de los títulos citados; intentaré plantear algunas cuestiones generales que puedan servirnos para otro tipo de consideraciones.

1. LA TRADICIÓN ORIENTAL

De los múltiples aspectos que afectan a nuestra narrativa breve medieval, quizás el más estudiado haya sido el correspondiente al papel que desempeña España como eslabón entre diferentes culturas: los arabistas —y no solo ellos— se han esforzado en trazar el itinerario peninsular de no pocas colecciones de cuentos, y sin embargo el conjunto no ha sido objeto de atención tan reciente como la literatura científica transmitida por árabes y judíos peninsulares ²⁷⁷.

A mediados del siglo XIII se produce un fenómeno de gran interés, pues se traducen del árabe una serie de textos de carácter moralizante o didáctico. Por lo que se sabe de la existencia anterior de esas obras, aparecen en la Península Ibérica en el siglo XI o XII, entre los médicos judíos:

²⁷² Véase M^a J. Lacarra, *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 260 y 299 y ss. Se trata del ms. 5626 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁷³ *Esopete ystoriado* (Toulouse, 1499), ed. de V.A. Burrus y H. Goldberg, Madison, HSMS, 1990.

²⁷⁴ John Gower, *Confesión del amante, traducción de Juan de Cuenca* (s. XV), ed. de E. Alvar, prólogo de M. Alvar. Madrid, RAE, 1990.

²⁷⁵ C.B. Bourland, «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *RHi*, 12, 1905, pp. 1-232. C. Alvar, «Traducciones italianas al castellano en la Edad Media», *Anuario Medieval*, 2, 1990, pp. 23-41.

²⁷⁶ Para los problemas textuales, véase C. Alvar y J.M. Lucía (eds.), *Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, en prensa.

²⁷⁷ R. Marsan, *Itinéraire espagnol du conte médiéval*, París, Klincksieck, 1974; P. Paltrinieri, *Il 'Libro degli Inganni' tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Turín, 1992. Para las traducciones de textos técnicos y científicos, véanse los trabajos de C. Alvar, «Textos técnicos traducidos en Castilla (siglos XIII a XV)», en G. Colón Domènech y Ll. Gimeno Betí (eds.), *Cultura i humanisme en les lletres hispàniques* (s. XV-XVI), Castellón, *Butlletí de la societat castellonenca de cultura*, 74, 1998, pp. 235-255, y «Textos científicos traducidos al castellano durante la Edad Media», en *Mélanges M. Tyssens*, Liège, en prensa, y la bibliografía citada en ellos.

habría que considerar que son justamente los judíos quienes impulsan esas versiones en el momento en que los médicos reales pertenecen a esa religión; por otra parte, no parece inverosímil que esos textos tuvieran una primera versión al latín, que permitió una rápida difusión de los mismos por el occidente europeo. Se trata de una moda que no parece que durara mucho tiempo, pues todos los textos que tenemos del género se sitúan en torno a las mismas fechas: aun teniendo en cuenta la dificultad de la datación exacta, y dejando unos márgenes amplios, se podrían situar entre los años 1230 y 1260, aproximadamente. Las relaciones y deudas de unas obras con otras son obvias, por lo que se refuerza la idea de que posiblemente son el resultado de un movimiento didáctico muy limitado cronológica y geográficamente.²⁷⁸

Forman parte de este grupo el *Calila e Dimna*, el *Sendebâr*, los *Bocados de oro*²⁷⁹, el *Poridat de las poridades*, la *Doncella Teodor* y quizás alguna otra obra más como el *Libro de los buenos proverbios*. Además de los textos traducidos del árabe, pertenecen a la misma época otros textos que han seguido modelos orientales, aunque han sido elaborados en Castilla, como he señalado ya; tal es el caso del *Libro de los doze sabios*, compuesto quizás en 1237 y cuyo epílogo, posterior al conjunto de la obra, se sitúa en 1255.

Son muy numerosas las obras medievales formadas por proverbios, refranes o sentencias; en algunos casos — como suele ocurrir en la tradición castellana — los originales llegan de la India o de Persia, a través del árabe y con una larga vida ya. Pero también el resto del occidente europeo tuvo obras de este tipo, herederas casi siempre de los *Dísticos* de Catón y de los Libros Sapienciales del *Antiguo Testamento*. Tanto en los derivados de los *Disticha Catonis* como en las colecciones más tardías de proverbios y refranes de origen oriental, hay una acusada tendencia a presentar las máximas en verso (es obvio en el caso de los *Dísticos*), que pueden ir desde los pareados más elementales a formas un poco más elaboradas²⁸⁰. Sin embargo, los textos que ahora nos interesan están todos escritos en prosa y

²⁷⁸ Para la cronología y demás cuestiones, bastará remitir, de nuevo, a las historias de la literatura ya citadas: C. Alvar, A. Gómez Moreno y F. Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991; M^a J. Lacarra y F. López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar, 1993. F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*. I, Madrid, Cátedra, 1998.

²⁷⁹ Aunque M. Crombach, *op. cit.*, sitúa la traducción en torno a 1280 (*cfr. loc. cit.*, pp. xxi-xxii). Una cronología tardía en nada afecta a nuestros razonamientos.

²⁸⁰ *Cfr.* al respecto los *Proverbios morales* de Sem Tob.

en todos ellos aparece una tenue narración que sirve para enmarcar o atribuir los proverbios, o un marco perfectamente definido.²⁸¹

El grupo de obras traducidas a mediados del siglo XIII es de una gran homogeneidad por lo que respecta a sus orígenes y a la finalidad que se pretende darles: formación de príncipes²⁸². Es posible que haya que pensar en un momento de indudable mudejarismo de la corte castellana, referido tanto a la cultura en general como a la ética en particular; se ha escogido textos de la tradición árabe, en detrimento de los hábitos occidentales²⁸³. Las razones de esta decisión serán muy variadas, e incluirán, sin duda, el prestigio de los consejeros judíos y, también, la facilidad de encontrar los textos. Son los últimos años del reinado de Fernando III; aún no hemos llegado al momento de esplendor alfonsí, que algunos han dado en denominar de convivencia de las tres culturas y que consideran obra del rey Sabio y resultado de una especial sensibilidad. Nada de eso.

En el momento en que se traducen las colecciones a las que me refiero, la reforma lateranense debería haber dado ya notables frutos en Castilla, si hemos de creer a quienes consideran que las recomendaciones emanadas de Letrán se impusieron con suficiente rapidez como para impulsar la creatividad de Berceo o del anónimo autor del *Libro de Alexandre*, tras haber pasado por los claustros universitarios palentinos. Y, sin embargo, la corte parece sorda a tan notables reformas y nada menos que para la educación de príncipes, se recurre a la tradición árabe. Extraño modo de actuar.

Es la época en que Étienne de Bourbon reúne su *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus* (1250-1261), con casi tres mil ejemplos de la más variada procedencia, pasada ya la época en que los cistercienses Alain de

²⁸¹ J. Paredes Núñez, «La estructura del cuento medieval: el marco narrativo», en *Actas II Congreso Internacional AHLM*. vol. II, Alcalá, Universidad, 1992, pp. 609-618; J. M. Cacho Bleuca y M^a J. Lacarra, «El marco narrativo del *Sendebär*», en *Homenaje a D. José María Lacarra de Miguel*, vol. 2, Zaragoza, Anubar, 1977, pp. 223-243. A. Várvaro, «La cornice del *Conde Lucanor*», en *Studi di letteratura spagnola* (C. Samoná, ed.), Roma, Università-Società Filologica Romana, 1964, 187-195. El marco narrativo se encuentra también en colecciones de proverbios y en textos didácticos o sapienciales como la *Donzella Teodor*, por ejemplo (cfr. F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa, op. cit.*, vol. I, p. 505 y ss.).

²⁸² W. Berges, *Die Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters*, Leipzig, 1938 [2^o ed., Stuttgart, 1962].

²⁸³ Se ocupa del asunto, aunque apuntando a una consciente voluntad política del hijo de Fernando III, F. Márquez Villanueva, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre, 1994.

Lille o Jacques de Vitry se esforzaban en condimentar sus sermones con narraciones breves...²⁸⁴ La corte castellana miraba hacia el Sur y parecía insensible a las doctrinas llegadas de más allá de los Pirineos. Creo que se trata de una cuestión interesante, y más habida cuenta de la presencia de altos miembros del clero de origen francés desde tiempos de Alfonso VI.

Habría que buscar explicaciones coherentes, que posiblemente nos hagan pensar en una inercia cultural (quizás la podríamos denominar retraso) o en el reflejo del prestigio científico de las letras árabes desde el siglo XI, que podría haber alcanzado a otras formas de pensamiento.

En todo caso, la semilla esparcida por estas primeras versiones del árabe dará lugar a frutos autóctonos en la segunda mitad del siglo XIII: el *Libro de los doze sabios*, las *Flores de filosofía*, el *Libro de los cien capítulos* o los *Castigos de Sancho IV*; ninguno de ellos rebasa el cambio de siglo, y todos ellos resultan difíciles de clasificar, pues a pesar de ser obras originales mantienen no pocos elementos de la tradición que les ha servido de base. Después del año 1300, nada; no se encuentra ni un solo texto nuevo que sea traducción, versión o reelaboración de modelos orientales. El mudejarismo de la corte castellana habrá desaparecido, como tantas otras modas que se perdieron en las sucesivas minorías de los reyes, en las tensiones sociales, en las continuas crisis del siglo XIV: el cambio ideológico se ha identificado con las nuevas tendencias que se establecen en Castilla a través de la figura de la reina doña María de Molina, mujer de Sancho IV y guía de los destinos castellanos durante casi cuarenta años y que darán lugar al denominado «molinismo», caracterizado —fundamentalmente— por un regreso a la relación con Francia (en detrimento de Aragón) y por un encumbramiento de los poderes eclesiásticos, frente a la nobleza, que tanto había ayudado al rey para que subiera al trono en tiempos de Alfonso X²⁸⁵. Y como señala F. Gómez Redondo, el arzobispo toledano, Gonzalo Pérez

²⁸⁴ A. Deyermond, «The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature», *C*, 8, 1979-80, pp. 127-145. *GRLMA VI-1, La littérature didactique, allegorique et satirique*. (Partie historique), Heidelberg, Carl Winter, 1968; *GRLMA, VI-2, La littérature didactique, allégorique et satirique*. (Partie documentaire), *ib.*, 1970. J.-Th. Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, Paris-Toulouse, 1927 [Ginebra, Slatkine, 1973]; M. Zink, *La prédication en langue romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976.

²⁸⁵ Cfr. F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa, op. cit.*, vol. I, pp. 856 y ss., cuyo texto sigo en los detalles.

Gudiel, no fue ajeno a ese cambio de dirección en la política y en la cultura castellana: Toledo sustituye a Sevilla.

Y será entonces cuando aparezcan D. Juan Manuel y el Arcipreste de Hita: de los cincuenta ejemplos de *El conde Lucanor* sólo nueve proceden de fuente árabe; la presencia de los dominicos, con una veintena de cuentos, es manifiesta ²⁸⁶. También resulta claro el cambio de estética que se ha producido: don Juan Manuel bien puede servir de referencia, por su vinculación a la casa real y por la admiración que sentía por la labor de su tío don Alfonso. Castilla, que hasta entonces había sido el eslabón entre el Islam y la Cristiandad, empieza a recibir.

2. LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

El panorama cambia por completo a partir de la segunda mitad del siglo XIV. Es cierto que los materiales conocidos no constituyen una muestra suficiente para establecer una teoría, pues es muy probable que sean más numerosos los textos que aún aguardan a ser descubiertos en las bibliotecas que los que han sido publicados; pero aun así, todo parece indicar que hay una tendencia clara, y se puede trazar un esbozo, una hipótesis de trabajo.

Si hasta el reinado de Alfonso X la presencia de la tradición oriental era casi absoluta, al final de la Edad Media nos encontramos con la herencia latina. La segunda mitad del siglo XIV y todo el siglo XV contemplan la aparición de colecciones de ejemplos, de ejemplarios, que traducen compilaciones reunidas en general por predicadores (franciscanos o dominicos); las versiones de textos gnómicos, formados por máximas y proverbios, han desaparecido por completo, aunque es muy posible que se siguieran leyendo y que se continuaran utilizando para la formación o el adoctrinamiento de la nobleza, como pone de manifiesto el hecho de que muchos de los manuscritos que transmiten gran parte de esta literatura sapiencial pertenezcan al siglo XV o, ampliando también el público al que se destinaban, hayan visto su contenido impreso como incunables y en el siglo XVI. La inclusión de materiales procedentes de las *Flores de filosofía* en el *Libro del cavallero Zifar* no hace más que confirmar esa situación crítica del

²⁸⁶ D. Devoto, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor: una bibliografía*, París, Ed. Hispanoamericanas, 1972; *id.*, «La introducción al estudio de don Juan Manuel diez años después», en *Don Juan Manuel. VII Centenario*, Murcia, Universidad, 1982, pp. 63-73. M^a J. Lacarra y F. Gómez Redondo, «Bibliografía sobre don Juan Manuel», *BBAHLM*, 5, 1991, pp. 179-212.

uso de textos ya antiguos, sin que se renueven los títulos gracias a la aparición de obras nuevas.²⁸⁷

El *Libro de los gatos* inicia —a lo que sabemos— la nueva tendencia: es una versión de las *Narraciones* o *Fábulas* de Odón de Chériton, autor inglés posiblemente dominico que redactaría su obra después de 1225. Como en tantas otras ocasiones, nada se sabe del traductor, que llevó a cabo su trabajo con esmero y pulcritud, por más que en algunas ocasiones se viera con dificultades debidas a la lengua del texto original, tal vez por las informaciones transmitidas: las abundantes críticas que se vierten a todos los estamentos, llamados a una condena segura, y la utilización de recursos retóricos propios de los sermones, hacen pensar que nos encontramos ante una colección de ejemplos reunidos para ser utilizados en la predicación.²⁸⁸

Pero no se debe olvidar, además, que cuando Odón llevó a cabo su compilación, la literatura discurría por unos caminos diferentes a los que conocía el traductor; o dicho de otra forma, el supuesto dominico inglés era deudor de la literatura cortés francesa, que era desconocida por el leonés que se ocupó de verter el texto al castellano. Veamos un caso (quizás único por su claridad).

El ejemplo XLVI del *Libro de los gatos* narra el entierro del lobo:

Acaesçio que murio el lobo, e el leon fizo ayuntar todas las animalias, e fizolo enterar muy onrradamente. Lla liebre traya el agua bendita, e los cabrones trayan los çirios, e la cabra tania las canpanas, e los eriços feçieron la fuesa, e el buey canto el Euvangelio, el asno dixo el pistola. E despues que la missa fue cantada, e el lobo fue enterrado, e de los bienes que dexo el lobo fizieron buen ayantar las animalias, e fartaronse muy bien. E ansi que cobdiçiavan que Dios les diesse otro tal cuerpo commo aquel.²⁸⁹

Y a continuación viene la enseñanza moral en la que se establece el paralelismo entre cada uno de los animales citados y otras tantas

²⁸⁷ J. M. Lucía, «Los testimonios del Zifar», en *Libro del cavallero Zifar. Códice de París*, Barcelona, Moleiro, 1996, pp. 95-136 (especialmente, pp. 133-136 y n. 129).

²⁸⁸ B. Darbord (ed.), *Libro de los gatos*, ed. cit., pp. 39 y ss. Es posible que Odón de Chériton fuera maestro en los estudios generales de Palencia y Salamanca con anterioridad a 1225; *cfr.* E. Franchini, «Magister Odo de Chériton, ¿profesor de las Universidades de Palencia y Salamanca?», *Revista de Poética Medieval*, 2, 1998, pp. 79-114.

²⁸⁹ Darbord, ed. cit., pp. 127-129.

dignidades eclesiásticas y comportamientos de monjes (blancos o negros, todos son iguales para Odón y para el traductor). La clave para comprender el texto nos viene dada por el original en latín, donde se proporcionan algunos detalles más acerca de esos animales:

Contigit quod Lupus defunctus est. Leo bestias congregavit et exequias fecit celebrari. Lepus aquam benedictam portavit. Hericii cereos portauerunt, Hyrci campanas pulsauerunt, Melotes foueam fecerunt, Vulpes mortuum in pheretra portauerunt, Berengarius, scilicet Vrsus, missam celebrauit, Bos euangelium, Asinus epistolam legit. Missa celebrata et Ysemgrino sepulto, de bonis ipsius animalia splendide comederunt et consimile funus desiderauerunt.

No hay que esforzarse demasiado para reconocer una escena del difundidísimo *Roman de Renart* o de algún texto emparentado con él, como corroboran, además, los nombres del oso y del propio lobo. Pero no es el único caso: casi todos los ejemplos del *Libro de los gatos* en los que aparece el lobo en castellano, es denominado *Ysemgrinus* en el original, lo que indicaría que Odón tenía muy presente la historia de Renart, desconocida para el traductor, que sistemáticamente omite los nombres propios que nada dirían a su público. Incluso el asunto del ejemplo XV (*El gato que se hizo monje*) tiene su paralelo en el pseudo-ovidiano *De Lupo*, uno de los precursores del *Roman de Renart*: «quando me pago so monje, quando me pago soy calonje». ²⁹⁰

Pero no es una cuestión fácil ir más allá, pues el texto francés, riquísimo en sus múltiples ramas por los materiales de todo tipo que utiliza, incluye también relatos procedentes de la *Disciplina clericalis* y del folclore, con lo que todos los hilos se cruzan y se mezclan.

Por lo que respecta al banquete fúnebre, no sorprenderá, pues era costumbre generalizada, heredera del *refrigerium* romano, que se solía

²⁹⁰ P. J. Lavado Paradinas, «Acerca de algunos temas iconográficos medievales. El *Roman de Renart* y el *Libro de los gatos* en España», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, 1979, pp. 551-567; J. Nogués, *Estudios sobre el Roman de Renart (Sus relaciones con los cuentos españoles y extranjeros)*, Salamanca, Universidad (Acta Salmanticensia, IX, 2), 1956, concretamente p. 16; L. Cortés Vázquez, *Le roman de Renart (Branches II, I, Ia y Ib)*, Salamanca, Universidad, 1979^a; A. Figueroa, *El 'Roman de Renart', documento crítico de la sociedad medieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.

acompañar de las «caridades» por las ánimas de los difuntos, que llegaron a ser tan generosas que el sínodo de Salamanca de 1497 tuvo que establecer que el suministro de comida y dádivas se hiciera independientemente del cortejo fúnebre, para evitar el alboroto y otras molestias ²⁹¹. Naturalmente, la Iglesia intentó cortar semejantes celebraciones, y el traductor castellano, parece ya más sensible que Odón al paganismo del banquete...

El *Libro de los exemplos por a.b.c.* de Clemente Sánchez es una compilación basada en colecciones preexistentes; como él mismo indica en la dedicatoria del libro al canónigo Juan Alfonso de la Barbolla, su propósito es reunir los ejemplos por orden alfabético y después «reduzírle en romance» para que sirva de solaz a su destinatario y a los que no saben latín, palabras que contienen uno de los tópicos más frecuentes entre prologuistas y traductores:

Muy amado fijo, Johan Alfonso de la Barbolla, canónigo de Çigüença, yo Climente Sanches, arçediano de Valderas en la Iglesia de León, te inbio salud en Aquel que por su precioso sangre nos redemió. Por quanto en el libre que yo conpuse para tu enformación, que puse nonbre *Compendium Censure*, en fin d'él te escreví que proponia de copilar un libro de enxemplos por a.b.c. e después reduzirle en romance, por que non solamente a ti mas ahun a los que no saben latín fuese solaz, por ende con ayuda de Dios comienço la obra que prometí. ²⁹²

En efecto, por una parte, como compilador Clemente Sánchez no debe haber seguido un texto único, sino que habrá construido un solo conjunto a partir de varias colecciones, como queda de manifiesto por la repetición de dos versiones de un mismo cuento. Por otra parte, si se acepta como un tópico la alusión a quienes no saben latín, no será imprescindible considerar que el *Libro de los exemplos* fue compuesto para un público amplio o para la lectura edificante, sino que podría haber servido para la predicación: al frente de cada *exemplo* aparece una máxima o un proverbio

²⁹¹ G. Oronzo, *Religiosidad popular*. Madrid, Gredos, 1983, pp. 112-121; A. Guiance, «La Fiesta y la Muerte», en M. Núñez Rodríguez (ed.), *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, Universidad (Sémata, 6), 1994, pp. 113-115; C. Alvar, «Espectáculos de la fiesta: Edad Media», en A. Amorós y J. M^º Díez Borque (eds.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 177-206 (en especial, p. 205).

²⁹² Ed. J. E. Keller, ed. cit., p. 27 (introduzco ligeros cambios).

en latín, que correspondería al *thema* de los sermones, según las innovaciones introducidas por dominicos y franciscanos. La ordenación alfabética de la materia facilitaría su empleo a los predicadores.

Parece claro que una forma de justificar la traducción, dejando a salvo los conocimientos latinos del destinatario, es ampliando el círculo de lectores, de manera que queden incluidos también quienes no tienen suficiente formación en letras clásicas: ése es el camino seguido por don Juan Manuel al razonar la dedicatoria de la Parte II del *Conde Lucanor*; naturalmente, el noble castellano se excusa por su propia ignorancia «esto fiz por que yo non so muy letrado et queriendo que non dexassen de se aprovechar d'él los que non fuessen muy letrados, assi commo yo, por mengua de lo seer, fiz las razones et enxienplos que en el libro se contienen assaz llanas et declaradas». ²⁹³

Y no es raro encontrar en los prólogos de textos traducidos expresiones similares, pues es una de las ideas que se repiten con más asiduidad, junto con las referidas a la elección de la fuente, a la fidelidad del trabajo realizado y para mayor gloria de Dios o del que ha encargado la traducción ²⁹⁴. Los traductores del Marqués de Santillana conocían bien estos tópicos.

Así, se podrán rastrear las fuentes de cada uno de los ejemplos que reúne Clemente Sánchez, hasta llegar a identificar el origen de los 547 cuentos que recoge, pero no se puede hablar de la compilación como de un conjunto único, por lo que se plantean otro tipo de problemas, que ahora no podemos estudiar.

Para terminar con el periplo y poder avanzar un poco más en nuestro propósito, debemos referirnos al *Espéculo de los legos*, fiel traducción castellana de mediados del siglo XV del *Speculum laicorum*, colección de cuentos reunida en Inglaterra en el último cuarto del siglo XIII y perteneciente al ámbito franciscano. ²⁹⁵

Es posible que haya que considerar que se trata de un texto destinado a la lectura «edificante de religiosos o seglares», a juzgar por una anotación marginal del ms. 18465 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en la que se advierte «Este capítulo non se lea a la mesa»: se trata del referido a las

²⁹³ Ed. J. M. Blecua, Don Juan Manuel, *Obras Completas*. Vol. II. Madrid, Gedos, 1983, p. 439 (introduzco ligeros cambios).

²⁹⁴ K. Pratt, «Medieval Attitudes to Translation and Adaptation: the Rhetorical Theory and the Poetic Practice», en R. Ellis (ed.), *The Medieval Translator II*, London, Queen Mary and Westfield College, 1991, pp. 1-27 (especialmente, pp. 11-12).

²⁹⁵ J. M^a Mohedano (ed. cit.), pp. IX y ss.

mujeres, que resultaría obviamente innecesario, o inútil, o poco recomendable en un monasterio masculino.²⁹⁶

No me ocuparé ahora de otros ejemplarios menos conocidos, como la colección de *Exemplos muy notables* estudiada por M^a J. Lacarra, y que también parece pertenecer al ámbito franciscano²⁹⁷: reunida en Francia en el siglo XIV habría sido traducida al castellano a finales de la Edad Media. Y tampoco es éste el momento de analizar los incunables que contienen narraciones breves (*Esopete*, Boccaccio), que abren la puerta a consideraciones diversas.

CONCLUSIÓN

Se puede hablar, pues, de dos núcleos bien diferenciados cuando nos referimos a los textos breves traducidos en Castilla: uno, de mediados del siglo XIII; el otro, de los últimos años del siglo XIV y la primera mitad del siglo XV. En el primer caso se vierten obras de origen oriental y contenido moralizante o didáctico, con la clara pretensión de que sirvan para la formación de los príncipes. En el segundo grupo hay que incluir colecciones de *exempla* en latín, reunidas por predicadores (dominicos o franciscanos) y que se destinan a servir de apoyo en los sermones o para la lectura edificante, en conventos, o de laicos. Se trata, pues, de dos mundos completamente diferentes, sin más relación que la repetición de algunos ejemplos o de algunas máximas. El profundo cambio que se produjo en la sociedad castellana a finales del siglo XIII, que también afectaría a la narrativa breve, hizo que los textos breves —didácticos, moralizantes, gnómicos— se convirtieran en testimonios de un pasado ya lejano: la demanda que había de ellos se limitaba a la copia de manuscritos, pero no llegaba a la búsqueda y traducción de nuevos materiales. El paso del tiempo les va dando popularidad y, erosionados, apenas son el recuerdo de lo que fueron.

A su vez, los textos que se traducen en el siglo XV van a sufrir notables embates, pues empieza a difundirse una nueva forma de ver la espiritualidad, llegada de Italia y representada por obras como la *Vida* de S. Francisco de Asís, los *Dichos* de fray Gil, Domenico Cavalca, Girolamo Savonarola y Cherubino da Spoleto; es decir, nuevas aportaciones de

²⁹⁶ Ed. de Mohedano, p. XLII y p. 285 (la cita de la n. 28 en p. XLII es errónea).

²⁹⁷ M^a J. Lacarra, *Cuento y novela corta en España: Edad Media*. Barcelona, Crítica, 1999, pp. 299 y ss., y la bibliografía allí citada. El repertorio se localiza en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 5626.

franciscanos y dominicos, junto con otros textos ascéticos en latín que encuentran su lugar en el ámbito de las órdenes de predicadores ²⁹⁸. Ha pasado ya la edad de oro de la homilética y, también, de la necesidad de reunir *exempla* para usarlos en los sermones.

Por otra parte, algunos de los viejos textos que habían sido traducidos en el siglo XIII, como la historia del filósofo Segundo y la del emperador Adriano y Epicteto, logran sobrevivir (el caso es similar al de la doncella Teodor) convertidos en productos de consumo de un público muy amplio y privados ya, por el desgaste del tiempo, de una parte importante de su didactismo.

La narrativa breve se inclinará en los últimos años del siglo XV por las fábulas de Esopo y los cuentos de Boccaccio.

²⁹⁸ Véase al respecto mi trabajo «Traducciones italianas al castellano en la Edad Media», *Anuario Medieval*, 2, 1990, pp. 23-41.

El *lai* en los cuentos del *Decamerón*

Fernando CARMONA FERNÁNDEZ
Universidad de Murcia

Le registre poétique qu'a développé Marie de France dans ses *lais* réapparaît dans les récits du *Décameron*, surtout dans les quatrième, cinquième et dixième journées. L'opposition, l'alternance et même la fusion des registres narratifs du fabliau et du lai caractérise l'innovation poétique de Boccace. C'est ainsi qu'il transforme des lais en fabliaux (IV, 2, V, 4); ou qu'il intègre des lais dans des fabliaux (VII, 7; VIII, 4). Parfois, le registre parodique propre au fabliau disparaît et la narration devient un lai (I, 5 et 10; X, 6 et 7) le mouvement d'élévation qui caractérise les récits des journées signalées s'explique par l'habile appropriation par Boccace du registre narratif du lai.

Se ha señalado la presencia del elemento *cortés* en el conjunto de la obra de Boccaccio ²⁹⁹, pero al referirnos a los *lais* se presenta la dificultad previa de su definición. Sin entrar en este difícil problema, he optado por caracterizarlo, ateniéndome al registro lírico que predomina en los de María de Francia, su fundadora, y el *Lai de l'Ombre* de Jean Renart. Así, podríamos conceptualarlo como aquella narración corta que desarrolla narrativamente el núcleo caracterizador de la lírica de la *fin'amors* (Carmona, 1998); o, utilizando una afirmación de P. Zumthor, en cuanto que «proyecta sobre el plano narrativo los elementos del registro del gran canto cortés» ³⁰⁰; de aquí que ocasionalmente aparezcan inserciones líricas y la *aventura* amorosa conduzca a la idealización erótica (Frappier, 1961:32-34). El *lai* queda caracterizado por los elementos líricos que constituyen un registro compuesto por los siguientes elementos: exordio primaveral (espacio y tiempo poéticos); dificultad de los enamorados para satisfacer su deseo (triángulo amoroso o *amor lejano*) con la consiguiente necesidad del *secreto* amoroso; núcleo argumental que consiste en la *requête* amorosa que

²⁹⁹ V. Branca, 1975:97-113 y D. Delcorno, 1985 (para más bibliografía *cfr.* este último trabajo y las notas a la ed. de Branca).

³⁰⁰ P. Zumthor, 1972:380; hace esta afirmación refiriéndose a la *Chastelaine de Vergi* en la que como en el *Lai de l'Ombre*, el *canto cortés* ha sustituido la *aventura* caballeresca; Zumthor señala también que los *lais* de María «proyectan en la narración los elementos de un discurso cantado», pp. 384; *cfr.* P. Lakits: 53-54 y D. A. Monson, 1992 y 1993.

se desarrolla con la práctica de la *largueza* como virtud cortés por excelencia que se manifiesta en el tema de los dones y, ocasionalmente, en el recurso al *don contraignant*. Si, por una parte, dichos elementos aisladamente invocan su unidad registral; por otra, toman plena significación en confrontación con el registro contrario; es decir, frente al *cortés* y *aristocratizante*, el *villano* y *popularizante*, sustentados en un orden de valores contrapuestos (*largueza* o *donars* frente a *avareza* y *escarsetat* ³⁰¹).

Se ha designado el *Decamerón* como *summa* (V. Branca, 1975:57) comparable y contrapuesta a la gran *summa poética* de la famosa obra de Dante. La obra de Boccaccio no lo es menos en cuanto consigue una armoniosa arquitectura que utiliza elementos de la rica tradición narrativa anterior. Aúna los más variados temas y registros: del *cómico* y *humilde* al *trágico* y *sublime* ³⁰²; y, entre los temas, motivos y registros de la tradición literaria, no debe extrañar la presencia del *lai narrativo*.

El *Decamerón* se desarrolla en una dualidad o antítesis continuada: espacio urbano (peste y muerte) y espacio rural (salud y vida feliz); realidad histórica de los narradores idealizada, frente a ficción contada que conduce a la crónica realista; en un marco natural poético, se cuentan narraciones que nos refieren al mundo cotidiano; los narradores —como los nombres que los designan— pertenecen en mayor grado a la ficción literaria que sus relatos. Cantan poemas y se alterna prosa y verso; hay un juego de oralidad y escritura, ficción y realidad, idealización y realismo literario, registro cortés y popularizante: es la dicotomía que teje toda la trama de obra. Sin embargo, esta dualidad se hace presente tanto en el marco como en los cuentos; de la misma manera que los narradores vienen y vuelven al espacio urbano, infierno de muerte y degradación, tras abandonar el «Paraíso» ³⁰³, como designan los personajes el marco en que se encuentran, los relatos sufren un proceso de idealización. ³⁰⁴

³⁰¹ Cfr. M. de Riquer, v. I, 1975:88-90; E. Köhler, 1990:34-41.

³⁰² Sobre la mezcla de estilos y registros cfr. V. Branca, «Registros estructurales y estilísticos» (1975:71-113).

³⁰³ V. Branca (ed.), 1976:237. El registro poético cerrando cada jornada con una balada tiene su mejor representación en el marco de los cuentos y su espacio *paradisíaco* (J. Lacroix: 200-209), aunque nuestra consideración se va a dirigir a estos y no al marco.

³⁰⁴ «Desde la primera hasta la última jornada se desarrolla un itinerario ideal que enlaza desde la recriminación áspera y amarga de los vicios de los grandes en la primera jornada, con el espléndido y bien construido elogio de la magnanimidad y

Este contraste mantenido en toda la obra se resuelve dialécticamente en un movimiento de ascensión que la divide en dos mitades: las jornadas cuarta y quinta cierran la primera mitad y están consagradas al amor, concebido como la fuerza superior de la naturaleza enlazando con la religión del amor heredada de la *fin'amors* y los estilnovistas; la segunda parte reinicia un proceso similar para culminar en la décima jornada en la exaltación de la virtud de la *largueza* caracterizadora del registro cortés. El *Decamerón* se convierte, así, en un díptico cuyas dos partes desarrollan un movimiento de elevación que culmina en las jornadas señaladas.

Este proceso va unido al registro lírico-narrativo señalado caracterizador del *lai*; Boccaccio lo hace funcionar en sus variantes posibles: podemos encontrar el *lai* parodiado o convertido en *fabliau*; otras veces, integrado en el *fabliau*; o temas y elementos registrales del *lai* protagonizando el relato.³⁰⁵

El señalado movimiento de elevación del *Decamerón* une también los relatos que componen la primera jornada: de judíos y monjes que utilizan su ingenio para el engaño o justificar su vicio (1, 3, 4) pasamos, en correspondencia con la elevación social de los personajes, a su utilización para vencer la lascivia del rey (5), la hipocresía de los religiosos (6), la avaricia (7 y 8), la indolencia (9) y el menosprecio del sentimiento amoroso (10). Es decir, los valores cortesés por excelencia son los que acaban triunfando: sinceridad frente a hipocresía (6); generosidad frente a avaricia —*largueza / escarsetat*— (7 y 8), valentía frente a indolencia (9) y el reconocimiento de la omnipresencia de amor en toda edad, incluso en la vejez (10).

El tema del *viejo enamorado*, a la vez maestro y sabio, como se presenta Alberto de Bolonia en el último cuento de esta jornada, evoca el *Lai de Aristóteles* de Henri d'Andeli. Boccaccio, en su cuento, elimina el elemento paródico³⁰⁶, siendo el sabio italiano quien avergüenza a las mujeres que pretenden ridiculizarlo. El relato queda situado desde el primer momento en el registro cortés con el encomio de la narradora de las gentiles maneras y arte de la conversación perdidas en la sociedad presente (Branca, ed.: 84), pero no, en el viejo y cortés enamorado³⁰⁷. La narradora sustituye la *requête*

de la virtud en la décima jornada» (Branca, 1975: 43-44).

³⁰⁵ Un motivo, como el del secreto amoroso, no sólo puede protagonizar un cuento sino también dar unidad no a toda una jornada (F. Carmona, 2000).

³⁰⁶ Sobre el *Lai de Aristóteles* como *lai* paródico, *cfr.* F. Carmona, 1998:95-99.

³⁰⁷ Su «nobleza de espíritu» que permiten albergar en su «maduro pecho» las «amorosas llamas» presenta el enamoramiento del anciano con toda la gravedad

amorosa por los paseos del suspirante que no puede dormir sin haber contemplado antes el rostro de su amada³⁰⁸. El relato es emblemático del proceso de transformación y elevación con que finaliza la jornada; en este caso, el *fabliau* queda convertido en *lai*.³⁰⁹

La jornada segunda consigue su punto de elevación con el cuento octavo cuyo arranque narrativo es el del *Lai de Lanval* y que recoge en el siglo siguiente la *Chastelaine de Vergy*; es el tema de la venganza de la mujer rechazada recogido en la historia bíblica de José y la mujer de Putifar. Comparando la narración de Boccaccio con los relatos franceses de los siglos anteriores, destaca el desarrollo de la declaración amorosa de aquella. La declaración de Ginebra, en el *lai*, es breve, rápida y directa³¹⁰; en la *Chastelaine de Vergy*, los cinco octosílabos de la declaración del *lai* se convierten en veinticuatro en los que la duquesa de Borgoña monta su declaración en una argumentación basada en el desarrollo dialéctico del código cortés³¹¹. La declaración de la reina de Francia al conde de Amberes tiene mayor desarrollo ocupando casi dos páginas (Branca, II,8,11-18): la reina justifica su amor por la fragilidad humana y la omnipotencia de amor,

lirica de la tradición amorosa cortés (Branca, ed.: 84-5) lejos del efecto paródico del *lai* de Henri d'Andeli.

³⁰⁸ El viejo maestro responde al arquetipo de enamorado cortés: nobleza de ánimo, *lejanía* amorosa, voluntad de superar la dificultad (la edad, en este caso), la cortesía de su comportamiento (inicia un proceso gradual de acercamiento a la dama) y su respuesta.

³⁰⁹ El *lai de Aristóteles* es catalogado como *fabliau* por su carácter paródico a pesar de designación originaria como *lai*. El cuento décimo de esta primera jornada no sólo se presenta como una réplica al *lai* sino también como al cuento quinto en el que la marquesa de Monferrato reprime el loco amor del rey de Francia. La narración arranca del enamoramiento del rey al oír hablar de la marquesa sin haberla visto («senza mai averla veduta», Branca: I, 5, 7) es el tema del *amor lejano* que reaparecerá en II, 7, IV, 4 y VII, 7.

³¹⁰ En cinco versos le hace su proposición: «Lanval, mout vus ai honuré/ e mut cheri e mut amé;/tute m'amur poëz aveir./ Kar dites vostre voleir!/Ma druerie vus otrei:/mut devez estre liez de mei» (A. M. Holzbacher, ed., 1993:198-9)

³¹¹ Partiendo de la premisa implícita de la unión de amor y aventura caballeresca, la duquesa, que desconoce las relaciones amorosas del caballero, le insta a que reconozca la necesidad de tener una amante de alto linaje para incrementar su honor y valía (vv. 60-65 y 70-72); y ya que no hay dama que reúna mejor que ella tales condiciones, no debe rehusar su ofrecimiento amoroso («se je vous ai m'amor donee,/qui sui haute dame honore», vv. 86-87).

la calidad del amante, las circunstancias de su juventud y ausencia del marido; apela al código feudal y cortés aludiendo a las obligaciones feudales de *auxilium* y *consilium* —«consiglio e aiuto» dice la reina—, al mantenimiento del secreto amoroso y la nobleza del amante. La innovación de Boccaccio está en convertir a la mujer en sujeto, en vez de objeto, de la *requête* amorosa; el papel del trovador o del enamorado suspirante tan ejemplarmente representado en el *Lai de l'Ombre* queda invertido en el relato italiano.

En el cuento quinto de la jornada siguiente (III), se vuelven a invertir los papeles de nuevo: el amante, ante la imposibilidad de responder la dama por habérselo ordenado su marido que se encuentra a cierta distancia, incorpora a su discurso la respuesta de ella ³¹². El enamorado reproduce los elementos de la *requête* del *lai* de Jean Renart; en ambas narraciones los amantes se declaran siguiendo un orden expositivo similar: encomio de la belleza de la dama, profesión de fidelidad, obediencia y servicio amorosos; para acabar implorando piedad —ya que la negativa supone la muerte del enamorado— y el *galardón* debido a su servicio. Acabado su primer parlamento, los enamorados de ambos relatos rompen también en lágrimas ³¹³; las palabras harán surgir el amor en la señora italiana y la dama francesa, transportada, por discurso tan galante, caerán en una ensoñación que las conduce por el mismo camino. La prohibición de hablar que el marido ha hecho a su mujer es precisamente lo que facilita la tarea del amante ya que, hablando por ella, elimina la resistencia femenina del relato tradicional y puede pasar rápidamente a concertar la cita. El cuento recoge el núcleo fundamental del *lai* ateniéndonos al modelo de Jean Renart pero ubicado narrativamente en un medio urbano y con la variante señalada que acentúa el tono de humor y burla; podemos calificar este texto como representativo de *lai* integrado en registro de *fabliau*. ³¹⁴

³¹² El marido recibirá un palafrén del enamorado si aquél consiente que éste hable a la esposa sin que ella pueda responder y vigilada la entrevista por el celoso esposo a cierta distancia.

³¹³ «Alquante lagrime dietro a profondissimi sospiri mandate per gli occhi fuori» (Branca, III, 5, 16-17); «et les lermes du cuer aus iex/(...) l'en moille contre val le vis» (Carmona, ed.: vv. 481-3).

³¹⁴ Si comparamos el cuento cuarto de la octava jornada con su antecedente temático el *fabliau* del *Preste y Alison*, observamos cómo el cura del cuento del *Decamerón* se atiene también a la tradición del requerimiento amoroso (VIII, 4, 8-12).

En la jornada cuarta, el registro del *lai* adquiere un extraordinario protagonismo. Cuando Filóstrato, designado rey, elige el tema de los «amores que tuvieron infeliz final», pasaron a continuación «a cantar de micer Guillermo y de la Dama del Vergel [Dama del Vergiù]» (Branca, ed.:340); Boccaccio da dos referencias fundamentales que explican la jornada siguiente: con «messer Guiglielmo», puede referirse a Guillermo de Cabestany, el trovador protagonista del noveno cuento de la jornada, que cierra el ciclo de relatos trágicos, inspirada en su *vida* provenzal que le atribuye el tema del *corazón comido* iniciado en el primer cuento de la jornada; en segundo lugar, la referencia a la *Castelaine de Vergi* alude a la famosa narración trágica aunque no la reproduzca. Con ambas referencias está aludiendo a la tradición del *lai narrativo*: con el tema del corazón comido, al *Lai de Guirun* que resume Thomas en boca de Iseo ³¹⁵; y con la segunda, la *Castellana de Vergy*, a la versión trágica del *Lai de Lanval*.

El tema del secreto amoroso, central en el *lai* de María y motivo clave del relato anónimo del siglo XIII, articula y une los cuentos de esta jornada ³¹⁶. La división en díptico entre los cinco primeros cuentos y los cinco últimos viene marcada por la inserción lírica que cierra el quinto; de la misma manera que cada jornada se cierra poéticamente con una balada. Las inserciones líricas de la *Castellana de Vergy* y del *Lai de Aristóteles* parece que encuentran resonancia en dichos versos del *Decamerón* ya que estos aparecen en uno de los momentos de mayor dramatismo ³¹⁷ como en el relato francés anónimo. La narradora del cuento dice que los versos que lo acaban corresponden a una canción compuesta a raíz del acontecimiento narrado; de igual manera señalaba María de Francia la forma de originarse los *lais*. ³¹⁸

³¹⁵ «En sa chambre se set un jor/e fait un lai pitus d’amur:/coment dan Guirun fu surpris,/pur l’amur de la dame ocis/qu’il sur tute rien ama,/e coment li cuns puis li dona/le cuer Guirun a sa moillier/par engin un jor a mangier,/et la dolur que la dame out/quant la mort de sun ami sout» (ed. B. Wind, Genève-Paris, 1960, pp. 64-65).

³¹⁶ Cfr. F. Carmona, 1999.

³¹⁷ Los hermanos de Elisabetta han dado muerte al amante de ella que ha conseguido desenterrar la cabeza y oculta en una maceta no deja de llorarla; privada también de esto por sus hermanos, muere de dolor.

³¹⁸ D. Delcorno Branca ve la semejanza de este pasaje con los prólogos de María de Francia y su voluntad de contar historias que recuerdan acontecimientos que originaron canciones (1985:451). Otras inserciones líricas aparecen en los relatos

El cuento quinto tiene carácter *central* en la construcción de la jornada (R. Fedi, 1987:51) y cierra los cinco relatos que responden principalmente al tema del desenlace funesto por la revelación del secreto amoroso. Con la referencia a la *dama de Vergy* y la intercalación lírica señaladas, el autor indica que la anónima narración francesa del siglo anterior es el modelo de *narrativa trágica* que se quiere representar en esta jornada. Es en la tradición temática del *Lai de Lanval* que reproduce la *Chastelaine*, y la del *Lai de Guiron* que da lugar, también a fines del XIII, al *Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel* en donde hay que ubicar estos relatos del *Decamerón*³¹⁹. La unión de la tradición literaria de los *lais* señalados permite, uniendo el tema de las consecuencias dramáticas de la violación del secreto amoroso con el del *corazón comido*, conseguir un mayor efecto trágico.³²⁰

Analizando los cinco primeros cuentos de la jornada (IV), es fácil constatar la fidelidad al registro del *lai*, tal como lo conceptuábamos al principio de esta exposición. El papel del marido que dificulta las relaciones de los enamorados está representado por otros personajes que desempeñan la misma función: en el primer relato, el padre mata al amante de la hija y envía a ésta el corazón en una copa; en el tercero, los papeles se

sexto y séptimo de la décima jornada: en el primero, el rey Carlos el Viejo, de edad avanzada como su nombre indica, se enamora de una joven que entona una canción, de forma similar, en el *Lai* de Henri d'Andeli, el viejo Aristóteles era seducido por la joven amante de Alejandro. En el relato siguiente (X, 7), Boccaccio gusta de invertir los papeles de los personajes: ahora, es una joven la que se enamora del rey Pedro de Aragón y hace componer una canción para ser cantada ante el monarca.

³¹⁹ La aparición de una narrativa trágica a fines del XIII fue señalada por J. Frappier: «La *Chastelaine de Vergi* appartient comme d'autres oeuvres de la seconde moitié du XIII^e siècle, notamment l'histoire du *Castelain du Couci et la dame de Fayel*, à la dernière variété du roman courtois en vers, le roman tragique» (Frappier, 1976:402).

³²⁰ La *vida* provenzal parece ser la fuente más directa del cuento noveno (Hauvette, 1912:191-2); aunque la unión del tema del corazón comido con el del secreto amoroso se presenta ya en la *Chastelaine de Vergi* al insertarse en este relato la estrofa del Castellano de Coucy cuyo corazón también es comido por su amante; la prosificación del *Castellano* hará también referencia a la *Castellana* (ed. A. Petit-F. Suard, 1994:106); la unión de ambas parejas de amantes, ligadas a su vez a la de Tristán e Iseo, será definitiva para la posteridad literaria (Froissart, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, etc.); *cfr.* Matzke-Delbouille, pp. lxxvi-lxxvi. En los siglos XVII y XVIII habrá una confusión entre Vergy y Coucy que encontraremos en Stendhal (*cfr.* Carmona, 2000).

intercambian: hay tres hermanas casadas; la primera desencadenará la desgracia de las restantes: la primera llevada por los celos asesina a su marido; descubierto el crimen y encarcelada, la segunda hermana se entrega al duque para evitar la muerte de aquella, pero el marido sospecha y, arrastrado también por los celos, le da muerte; los cuñados asesinos huyen y la inculpación cae sobre la tercera hermana y su marido. En una trama compleja, variada y encerrada en un mismo núcleo familiar se presenta la tragedia que desencadenan los celos por la revelación del secreto amoroso.

En el cuarto relato, se une el tema del *amor lejano* (amor a la dama que surge por lo se *oye decir* de ella) con la desgracia acaecida precisamente por conocimiento del secreto amoroso por parte de unos y su desconocimiento por otro: el abuelo, rey, que ignora los sentimientos de su nieto se ve obligado a ajusticiarlo en virtud de los acuerdos contraídos con el rey de Túnez. El joven enamorado había atacado la galera tunecina enamorado de la princesa a pesar de aquellos y la tripulación sarracena, conociendo las pretensiones del atacante, mata a la princesa como venganza. En el quinto cuento, padre celoso (1), cuñados (2), hermanas y cuñados (3) o abuelo (4) son sustituidos por los hermanos; los de Elisabetta matan al amante de esta; ella conserva la cabeza del cadáver oculta en un tiesto pero sus lágrimas la delatan y muere al perder este último consuelo. Esta narración evoca el *Lai de Yonec*: en uno y otro relatos la mujer enamorada se delata por el cambio de su semblante y aspecto ³²¹. También a este *lai* responde el segundo cuento de la jornada: en aquél, el amante se presenta como «un gran pájaro» que se metamorfosea en un caballero; su carácter sobrenatural y no demoníaco queda garantizado por su profesión de fe cristiana y su acción de comulgar; en el cuento, fray Alberto le hace creer a la boba señora Lisetta que se acuesta con otro ser sobrenatural, el ángel Gabriel ³²², que

³²¹ La amante del *lai* expresa felicidad: «Pur la grant joie u ele fu/que suvent puet veeir sun dru,/ esteit tuz sis semblanz changiez» (vv. 225-27) y el amante moribundo dirá a la dama: «Bien le vus dis qu'en avendreit:/ vostre semblanz nus ocireit» (vv. 321-2); la amante del *Decamerón* tendrá, en cambio, su rostro transformado por el dolor: «maravigliandosi i fratelli della sua guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti» (IV, 5, 20).

³²² La dama del *lai* siguiendo el reguero de sangre y pasando por una caverna llegará al Más Allá (*cf.* nota de C. Alvar, ed., p.113); se trata de lo sobrenatural céltico cuyo equivalente en lo sobrenatural cristiano es el ángel, la caracterización del ángel con alas y plumas reforzará la analogía y el contraste cómico en el texto

toma la forma humana del propio fraile; el secreto amoroso queda traicionado por la misma Lisetta que no puede dejar de presumir de su belleza y relación celestiales con una comadre que no tarda en darlo a conocer a toda Venecia; los cuñados están a punto de cogerlo, pero el fraile, por la ventana, se tira al canal y aquellos «al entrar en la alcoba, encontraron que el ángel Gabriel, dejando allí sus alas, había volado» (M. Hernández, ed. 1994:514). En el décimo cuento, Dioneo, haciendo uso de su privilegio de contar el último y de su libertad sobre el tema impuesto en la jornada, utiliza el triángulo amoroso del *lai* para contarnos un *fabliau*. Como en el relato anterior de María de Francia, se parte del triángulo amoroso tradicional, pero la dama malcasada con un viejo es ahora una joven lujuriosa enamorada, no de un caballero, sino de un individuo reprobado por parientes y conocidos por su conducta delictiva, incluso en sus relaciones amorosas (Branca, ed.:424); pero supera los peligros y la condena a muerte, quedando parodiados los finales desgraciados de los relatos anteriores ³²³. Estos dos relatos (2 y 10) funcionan como parodia del registro del *lai* representado en los restantes de la jornada.

Junto con el señalado *Yonec*, el *Laiüstic* es uno de los *lais* más representativos del registro que caracteriza esta modalidad narrativa ³²⁴. Boccaccio conserva elementos del *lai* (V, 4) que por una parte abrevia (declaración amorosa, evocación primaveral) y, por otra, transforma

italiano.

³²³ Frente al desdichado final o la muerte trágica de los enamorados de los relatos de esta jornada, los cínicos amantes del último concluyen «il loro amore e il loro sollazzo sempre continuando di bene in meglio» (Branca, ed.:433). El recurso empleado para conseguir el final feliz de los amantes es paradójicamente el mismo que se utiliza en una de las *vidas* provenzales de Guillermo de Cabestany al que dedica el cuento noveno de esta jornada: el enamorado trovador logra librarse momentáneamente de las iras del marido afirmando que pretende a la hermana de su esposa; aquella confirma el engaño. En el *Roman du Chastelain de Couci*, del mismo tema, el Castellano, a punto de ser descubierto por el marido, también logra salir de la difícil situación afirmando que pretende a la doncella también familia de la esposa; estas coartadas, que sólo funcionan momentáneamente en los relatos anteriores, proporcionan el final feliz en el cuento de Boccaccio reforzando la ironía y la parodia con su nuevo desenlace.

³²⁴ Encontramos los elementos señalados anteriormente que constituyen el registro: exordio primaveral, triángulo amoroso, *amor lejano* —en este caso, *a distancia*—, *secreto amoroso* traicionado; *requête* amorosa y expresión de la *largueza* en el comportamiento como virtud cortés por excelencia.

dándole una nueva significación (la dama y el caballero se convierten en jóvenes adolescentes; el marco feudal, en burgués: conversación de la joven con sus padres de edad avanzada marcando el carácter gruñón del padre, familiaridad entre madre e hija y porfía de la adolescente hasta conseguir su objetivo). El ruiseñor del relato de María, símbolo del amor, es en un pajarillo brutalmente desnucado por el celoso marido y enviado al amante que lo conservaba en un rico cofrecillo como sagrada reliquia; en el *Decamerón*, lejos de cualquier idealización, el ruiseñor se materializa en el órgano sexual masculino: el *lai* queda convertido en *fabliau*.

Esta quinta jornada responde a un estilo elevado como la cuarta; se diferencia en el desenlace *feliz*, frente al *infeliz* de la anterior; el cuarto y el décimo relatos ejercen el efecto de contraste con los restantes. No es extraño que vayan apareciendo elementos típicos del *lai*: el encuentro de Cimón (V, 1) con Ifigenia que duerme junto a una fuente, acompañada de dos mujeres, evoca el encuentro de Lanval con el hada. En el relato siguiente (V, 2), la desesperada Constanza se abandona, en una embarcación dispuesta a morir, al viento que la lleva a su enamorado, como ocurre a Guigemar en el *lai* del mismo nombre. El siguiente (V, 3) evoca por su argumento *L'escoufle* de Jean Renart: en ambos relatos, los jóvenes enamorados, contrariados sus deseos de matrimonio por la oposición familiar, huyen de Roma y, tras una azarosa, separación, se reencontrarán en el castillo donde ella se había alojado.³²⁵

El relato noveno es una sutil y cortés réplica al del mismo número de la jornada anterior (IV, 9): el marido le daba de comer a la esposa el corazón del amante; ahora, el enamorado le da de comer a la dama por la que suspira lo único que tiene y lo más preciado para él y, también para ella, según sabrá después: su halcón que es lo que ella viene a pedirle; la extrema generosidad del enamorado y la *comuni6n* de los amantes en lo que los une convierte este relato en un refinado melodrama que evoca el anterior señalado.

Las jornadas séptima y octava, que tratan de las burlas que hacen las mujeres a los maridos y las burlas recíprocas que se hacen respectivamente, se sitúan en un registro propio del *fabliau*. Sin embargo, Boccaccio no deja de insertar en este género narrativo elementos del *lai*. El relato séptimo de la jornada del mismo número responde a uno de los *fabliaux* más

³²⁵ Las semejanzas de este relato y la aparición del tema del *Guillaume de Dole* en la jornada segunda (II, 9) nos hace pensar en el conocimiento, por parte de Boccaccio, de Jean Renart y de su famoso *lai*.

representativos y difundidos: el del *marido cornudo, apaleado y contento*; pero Boccaccio integra el *lai*³²⁶ en el registro del *fabliau*: un joven noble al servicio del rey de Francia se enamora de una noble dama boloñesa; inicialmente el comportamiento de los personajes se ajusta también al registro cortés. Nuestro joven se enamora al *oír hablar* de ella e inicia el viaje a Bolonia para verla; es el mismo arranque narrativo que el *Lai de l'Ombre* y el desarrollo narrativo de la conquista amorosa es una fiel variante de la narración de Jean Renart; el joven italiano inicia su declaración solicitando una especie de *don contraignant* a la dama: no revelar a nadie la razón de sus suspiros; une el tema del *don en blanco* con el del *secreto amoroso*. Como en el *lai*, es el discurso o *requête* amorosa del caballero, entre suspiros y lágrimas, lo que enamora a la dama; ella misma lo ratifica: «Tu m'hai fatta in così poco spazio, come la tue parole durate sono, troppo più tua divenire che io non son mia. Io giudico che tu ottimamente abbi il mio amor guadagnato, e per ciò il ti dono» (Branca, ed.:630). En ambos relatos el ingenio y la cortesía hecha palabra, discurso, vencen la resistencia de la dama³²⁷. El final de esta primera parte del cuento corresponde con el desenlace del *lai*; la continuación, la forma de conseguir la dama pasar la noche con su enamorado, corresponde al registro típico del *fabliau*; el arte de Boccaccio está en fundir en una narración los dos géneros precedentes.³²⁸

Los registros, *popularizante* y *aristocratizante* (Bec, 1977), que caracterizan la poesía románica desde sus inicios y que se manifiestan en la narrativa corta en el *fabliau* y el *lai*, respectivamente, son manejados con arte y soltura por el autor del *Decamerón*: pasa un tema de un registro a otro o mezcla ambos en

³²⁶ En la *nova* provenzal de Raimon Vidal de Besalú, el *Castia-gilos* (J. D. Rodríguez Velasco, 1999:93-103) es un relato contado en la corte del rey de Castilla sobre el castigo que merece por sus celos Alfonso de Barbastro (para el carácter cortés de la narración provenzal, véase M. Brea, 1998:171-177); en el *fabliau De la borgoise d'Orliens* (F. De Casas, 1994:75-87), como el título indica, se desarrolla en un medio burgués: mujer de campesino rico y avaro y joven estudiante. Boccaccio retorna en la primera parte de su narración al registro *aristocratizante* del relato provenzal; aunque, como señala D. A. Monson (1992:311), no está ausente la intención paródica del autor italiano.

³²⁷ Compárense los versos citados con los de la dama del *lai* (Carmona, ed.: vv. 931-6).

³²⁸ Si comparamos el cuento cuarto de la octava jornada, se observa que Boccaccio transforma su precedente literario, el *fabliau Du Preste et d'Alison* (F. De Casas, 1994:88-113) de forma semejante al relato anterior: el viejo cura del *fabliau* pretende comprar con dinero los favores de la adolescente a la madre de ésta; en el cuento italiano, requiere directamente a una dama evocando el registro anterior del *lai*.

un mismo relato. Como señalamos anteriormente, la presencia del registro del *lai* permite un proceso de elevación entre los cuentos de una misma jornada y anticipa los puntos más altos que consigue la quinta y la décima. Este proceso de elevación, sustentado en el registro aristocratizante propio del *lai*, subraya el contraste con las jornadas inmediatamente anteriores; así, las tres que preceden a la décima nos sitúan en la tradición del *fabliau* —burlas que las mujeres hacen a sus maridos (VII) y burlas recíprocas (VIII y IX)—; en la última (X), pasamos al registro noble en el que la virtud cortés por excelencia, la liberalidad, se convierte en objeto de las narraciones; nobles, reyes, alto clero o patricios rivalizan en la práctica de la largueza o generosidad ³²⁹. El amor y la generosidad, la virtud que lleva a la abnegación y al más desinteresado sacrificio, frente al erotismo, el interés y la burla de las precedentes; contra la *escarsetat* y el *cálculo* burgués, la *largueza* y generosidad del noble; los valores de la *villa* frente a los de la *corte*. El registro del *lai* triunfa sobre el del *fabliau*.

El relato primero (X, 1), nos refiere al tema, repetido en los cantares de gesta y narrativa cortés, y arranque también del *Lai de Lanval*, de la ingratitud del monarca con su vasallo; aunque Boccaccio añade un desenlace en el que muestra la generosidad del monarca ³³⁰; en los cuentos siguientes, los narradores compiten en relatos cuyos personajes manifiesten mayor grado de generosidad que los de las narraciones anteriores; y acaban por construir un mundo de ficción en el que reina la generosidad siguiendo el ideal cortés de los siglos anteriores. El tema del *don contraignant* o *don en blanco*, expresión máxima de la generosidad caballeresca no ha de faltar: el abad de Cluny, utilizando este recurso, consigue del papa el perdón de Ghino de Tacco ³³¹

³²⁹ El *Decamerón* reproduce y resume la dicotomía de la literatura románica anterior: lírica popular/culta, narración cortés/no cortés, *lai/fabliau*, *oralidad/escritura*. El paso de la oralidad a la escritura que tiene lugar en los dos siglos anteriores, aparece recogida en la narración: *leemos* la historia de diez personajes a los que *escuchamos* unos cuentos.

³³⁰ Boccaccio toma con habilidad el tema tradicional de la mezquindad del monarca con su vasallo para añadirle un desenlace que muestra un rey generoso; esta narración es representativa del paso de la descripción de los vicios de la sociedad a la exaltación de la virtud; en este caso, de la virtud noble por excelencia, la generosidad, que protagoniza toda la jornada.

³³¹ «L'abate (...) da magnifico animo mosso, domandò una grazia. Il Papa, credendo lui dover domandare altro, liberamente offerse di far ciò che domandasse» (Branca, ed.:859).

(X,2). Micer Gentile podrá desarrollar su plan de devolver a la mujer que ama a su marido obteniendo de ella un *don en blanco* (X,4)³³². El marqués de Sanluzzo, en el último cuento de la jornada, utiliza este recurso doblemente: para que sus vasallos y amigos acepten a Griselda a pesar de su humilde condición³³³ y para que ella también acepte de antemano, sin conocerlas, las pruebas a las que va a verse sometida y que la convierten en el personaje más abnegado de la jornada.

El *lai* que cierra la compilación de María de Francia, *Eliduc*, está presente en esta jornada (X,4) y también en el último cuento del *Decamerón* (X,10). Así como Guildeluec devuelve la vida a la joven Guilliadón de la que está enamorada su marido y se la entrega, Micer Gentile devuelve a la vida a la mujer que ama para devolverla también a su esposo (X,4). La generosidad de Griselda (X,10) se asemeja a la de Guildeluec aceptando el matrimonio de su marido con otra mujer. Quizá sea algo más que casualidad que las dos mujeres que sobresalen por su abnegación y generosidad, en situaciones similares en ambas compilaciones de relatos, sean también las que los cierren.³³⁴

³³² «"Io voglio que voi non mi neghiate una grazia la quale io vi domanderò". Al quale la donna benignamente rispose sé essere apparecchiata, solo che ella potesse e onesta fosse» (Íd.:871).

³³³ El marqués de Sanluzzo lleva a cabo el plan del emperador Conrado para hacer que sus súbditos acepten a Lienor también de condición más humilde (*Guillaume de Dole*, vv. 3058-95).

³³⁴ En el último cuento del *Decamerón*, se manifiesta también la presencia del *Lai du Fresne* (Branca, ed.: 1553). El tema de la esposa injustamente repudiada, aparece en cantares de gesta que nos cuentan las penalidades de la madre de Carlomagno (*Berte aus grans pies*) y buen número de narraciones francesas del XIII y primera mitad del XIV se consagran al tema; G. Paris agrupa buen número de estos relatos (1903) bajo el nombre de *ciclo de la apuesta* —entre ellos el *Guillaume de Dole* y el *Roman de la Violette* cuyo tema de la apuesta es recogido directamente en la segunda jornada (II, 9)—; otros relatos corresponden a los de la esposa injustamente calumniada —en realidad sólo se diferencian de los anteriores en la ausencia de la *apuesta*— y constituyen los *romans* en verso más importantes de la segunda mitad del XIII y primera del XIV: La *Manekine* (1270) de Ph. de Beaumanoir y el *Roman du comte d'Anjou* (1316) de J. Maillart. Boccaccio finaliza con un relato de una sorprendente riqueza registral: recoge dos temas de larga tradición folclórica —los de la Cenicienta y la esposa difamada, que constituyen la primera y segunda partes de la narración— pero dentro del espíritu cortés de los *lais* y *romans* de los siglos anteriores. Sobre la recepción de la historia de Griselda en la literatura

El tono elevado, solemne y dramático que predomina en esta jornada tiene su contrapunto o contraste, en el *Lai d'Aristote*; el registro irónico de este *lai* apunta en el cuento sexto con el rey Carlos el Viejo «enamorándose de una jovencita» y en el siguiente (X, 7), invirtiéndose los papeles, es una joven la que se enamora del rey Pedro de Aragón.³³⁵

En resumen, la capacidad de innovación narrativa de Boccaccio se comprende mejor atendiendo al juego de alternancia y mezcla de registros. Boccaccio transforma *lais* en *fabliaux* (IV, 2; V, 4); o integra aquellos en estos (VII, 7; VIII, 4); o el registro paródico propio del *fabliau* desaparece para que la narración quede convertida en *lai* (I, 5 y 10; X, 6 y 7); otras veces utiliza elementos narrativos de los *lais* para sus cuentos (II,8; III,5; X,10) o recurre a motivos con una función similar a las narraciones cortesas: *amor lejano*, *don contraignant*, *corazón comido*, muerte simultánea de los enamorados³³⁶ y secreto amoroso.³³⁷

Lo expuesto lleva a preguntarnos sobre el conocimiento de Boccaccio de los *lais* franceses; hay cierta resistencia a aceptar la influencia de aquellos en sus cuentos, prefiriendo señalar la coincidencia de un material temático dado por la tradición folclórica³³⁸. Sin embargo, Boccaccio va más allá del acarreo de temas y motivos de una tradición anterior; estos aparecen constituyendo un registro específico de la tradición literaria cortés. María, con sus *Lais*, había convertido ya los temas folclóricos en literatura

hispanica y, en particular, catalana, véase J. M. Ribera, 1998.

³³⁵ En ambos cuentos de esta jornada (6 y 7) el intento de seducción se lleva a cabo por jóvenes muchachas utilizando composiciones poéticas que tienen la misma función que las inserciones líricas en el *lai* de Henri d'Andeli.

³³⁶ La muerte casi simultánea de los enamorados, respondiendo al modelo de amantes tristaniano y tan presente en buen número de relatos de la jornada cuarta, tiene sus precedentes en los *lais* de *Deus amanz* y *Chaitivel* (D. Delcorno Branca: 441-49).

³³⁷ Sobre el secreto amoroso y su presencia en la jornada cuarta, F. Carmona, 2000.

³³⁸ D. Delcorno Branca resume esta actitud que reflejan las conclusiones de F. Neri y L. Rossi (Delcorno: 450); Sin embargo D. Delcorno pretende dar un paso más refiriéndonos a una «*imagery* tritaniana» al comparar la forma de comunicarse Tristán e Iseo por la madre selva y la rama de avellano y los enamorados de un cuento de Boccaccio (IV, 1, 7-8); ello unido a la utilización del término *lai* por Boccaccio y su actitud de narrar un cuento como la historia que explica una canción (IV, 6, 2), en coincidencia con María de Francia al explicarnos el origen de sus relatos, hacen pensar en su conocimiento por el autor del *Decamerón* (Delcorno:448-52).

dándoles una peculiar significación; Boccaccio, antes que temas, integra registros de manera que aquellos motivos, aunque aparezcan aisladamente, han de entenderse en su significación referencial. Los registros del *lai* y del *fabliau* se suceden, se enlazan, se mezclan, incluso se invierten utilizando un mismo tema; y, a la vez, dan unidad al conjunto de la obra. Se establece una especie de dialéctica entre uno y otro registros que se resuelve en la quinta y décima jornadas con el triunfo del *lai*; que no hubiese sido posible sin el efecto de contraste que se mantiene en toda la obra. Más allá de cualquier polémica sobre el conocimiento de Boccaccio de los *lais* franceses, su presencia literaria en el *Decamerón* parece indiscutible.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- C. Alvar, *María de Francia: Lais*, (intr. y tr.), Madrid, 1994
- E. Auerbach, «Fray Alberto» en *Mímesis. la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1950 (reimpres. 1993), pp. 194-219.
- P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, vol. I, París, 1977.
- V. Branca, (ed.), *G. Boccaccio, Tutte le Opere, vol. IV, Decameron*, Milán, 1976.
— *Boccaccio y su época*, Madrid, 1975.
- M. Brea, «Narrativa breve provenzal» en J. Paredes-P. Gracia (eds.), 1998, pp. 165-184
- F. Carmona, *Jean Renart: El lai de la sombra. El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergi*, (intr. ed. y tr.), Barcelona, 1986.
— «El *lai*: narración corta y narración lírica», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), 1998, pp. 83-102.
— «El secreto amoroso y la jornada cuarta del *Decamerón*», *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Murcia, Universidad, 1999, 43-56.
— *El castellano de Coucy y la Dama de Fayel*, Madrid, Gredos, 2000.
— «Pervivencias medievales en la concepción amorosa de *Le rouge et le noir*», *Homenaje al profesor Francisco Martín*, Murcia, Universidad, 2000 (en prensa).
- F. de Casas, *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, Madrid, 1994.
- D. Delcorno Branca, «Tradizione arturiana in Boccaccio», *Lettere Italiane*, XXXVII, 4 (1985), 425-452).
- R. Fedi, «Il "regno" di Filostrato. Natura e struttura della Giornata IV del *Decameron*». *Modern Language Notes*, 102:1 (1987), 39-54.

- J. Frappier, «La Chastelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello», en *Du Moyen Age à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, 1976, 402-473.
- H. Hauvette, «La 39^{ème} nouvelle du Décaméron et la légende du "coeur mangé"», *Romania*, 91, (1912), 184-205.
- M. Hernández Esteban (ed.), *Decamerón*, Madrid, 1994.
- M. Holzbacher (ed.), *María de Francia. Los Lais*, Barcelona, 1993.
- E. Köhler, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, Barcelona, 1990.
- J. Lacroix, «Les jardins de Boccace ou la fête florentine du récit», *Vergers et jardins dans l'univers médiévale. Senefiance*, CUERMA, n° 28, (1990), 198-213.
- P. Lakits, *La Châtelaine de Vergy et l'évolution de la nouvelle courtoise*, Debrecen, 1966.
- Chr. Marchello-Nizia (ed.), *Tristan et Yseut. Les premières versions européens*, Paris, 1995.
- J. E. Matzke y M. Delbouille, M. (eds.), *Le Roman du Castelain de Couci et de la dame de Fayel*, Paris, 1936.
- D. A. Monson, «Lyrisme et narrativité dans le *Lai de l'Ombre*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVI, 1 (1993), 59-71.
- «L'intertextualité du *Castía Gilos*», *Revue des Langues Romanes*, XCVI, 2 (1992), 301-326.
- J. Paredes-P. Gracia, eds., *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales. Coloquio Internacional*, Granada, 1998,
- G. Paris, «Le cycle de la gageure», *Romania*, 32, (1903), 481-551.
- J.M. Ribera Llopis, «Lectura narratológica de *Valter e Griselda* de Bernat Metge» en J. Paredes y P. Gracia (eds.), 1998, pp. 185-207.
- M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, 1975.
- J. D. Rodríguez Velasco, *Castigo para celosos. Consejos para juglares*, Madrid, 1999
- H. Wind, (ed.), *Thomas. Les fragments du roman de Tristan. Poème du XII siècle*, Ginebra, 1960.
- P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972.

Tipología del *Novellino*

Isabel GONZÁLEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Le *Novellino* est, aux dires de l'auteur de son prologue, un texte complexe, fait de récits brefs mais variés, tant par leur structure que par les thèmes qu'ils abordent. La présente étude propose une typologie du recueil, appelé *Libro di novelle e di bel parlar gientile* par l'un de ses manuscrits. Cette typologie est dessinée autour des composantes essentielles de l'œuvre: conte (nouvelle), dit (*bel detto*, mot d'esprit appliqué à la situation), fable, sentence (ou *fiore*), réponse, *exemplum*. Le *Novellino* est au confluent de traditions multiples. Il est une source de la *Narratio brevis* médiévale.

Cuando nos acercamos a las formas narrativas breves románicas medievales debemos tener muy en cuenta dos cuestiones: «la consideración de lo que podríamos calificar como la poética de la brevedad, cuya escritura constituye uno de los recursos más marcados de la literatura de la Edad Media, y la imprecisión terminológica e indeterminación de los géneros».³³⁹

En efecto, la prosa breve fue el género más cultivado en la literatura románica del Medioevo, y el *Novellino* no es, desde luego, una excepción porque se encuadra perfectamente dentro de esta poética de la *brevitas*: las narraciones que componen la obra son breves (unas más que otras, pero todas ellas de reducida extensión) y por lo que se refiere al género³⁴⁰ podemos preguntarnos: ¿las cien narraciones que configuran el *Novellino* pertenecen al mismo género?, ¿se trata de cuentos, *fabliaux*³⁴¹, fábulas, *exempla*, etc?, ¿o es un conjunto de formas simples sin un claro predominio

³³⁹ J. Paredes y P. Gracia, introducción a las Actas del Congreso *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, 1998, p. 7.

³⁴⁰ Los autores de esta época tenían una conciencia más o menos aproximada del género, si bien éste no estaba consolidado todavía. Pensemos que mucho después Boccaccio dice de sus cuentos —y a nadie se le escapa que en el caso del *Decamerón* se trata de cuentos con mayor homogeneidad y entidad que los del *Novellino*—: «cento novelle, o favole, o parabole o istorie che dire le vogliamo».

³⁴¹ Cesare Segre piensa que la *novella* «è la tardiva risposta italiana al *fabliau*» (C. Segre, «La novella e i generi letterari», *La novella italiana*, Roma, Salerno editrice, 1989, v. I. p. 54).

de ninguna? Tal vez haya que pensar que se trata de una *summa* de las distintas formas narrativas breves, sin mayor precisión en cuanto al género.

Una cosa es segura: el autor ³⁴² del *Novellino* tomó partido por la brevedad, mínimo común denominador de la *narratio brevis* medieval: con formas breves, tendentes a enfocar el momento conclusivo del suceso, sin preocuparse de enriquecer la trama narrativa —lo cual no significa que, en ocasiones, el cuento no se ralentice haciéndose más pausado y atendiendo a ciertas particularidades. Ciertamente, quiso hacer una obra singular, con un estilo muy meditado y elaborado, pues no cabe duda de que la brevedad responde a criterios retóricos. Si nos detenemos en la narración XLVI: «Qui conta come Narcis si 'nnamoroe de l'ombra sua», advertimos que la fábula ovidiana de Narciso (*Metamorfosis*, III, 339-510), largamente difundida en las literaturas provenzal y francesa, aparece aquí muy elaborada, redactada con un estilo en modo alguno «provisional», sino «definitivo». Concordamos totalmente con Salvatore Battaglia, que cree que la brevedad del *Novellino* es buscada por el autor y que su prosa, aparentemente elemental, está «governata da una 'tecnica' e obbedisce a certi moduli del'oratoria medievale e tradizionale» ³⁴³. Por lo tanto, el estudio del *Novellino* ha de partir de las normas de la retórica medieval ³⁴⁴ con la premisa de que se trata de un texto culto, «prosa de arte». ³⁴⁵

Por lo general, las obras medievales de narrativa breve tienen una estructura sencilla, que consta de preámbulo, núcleo y conclusión. Suele eliminarse lo secundario; se busca la precisión, centrándose en los hechos importantes, reducidos a lo fundamental, sin digresiones; se sugiere más que se dice, lo que exige una cierta complicidad por parte del lector. De los personajes sólo se dan algunos rasgos físicos y morales. El marco en el que se encuadran los ambientes suele ser también breve y sugerente, dejando al público que imagine el resto. Todas estas características conducen a una cierta unidad en la diversidad de géneros medievales: simplicidad y

³⁴² O autores, porque todavía hoy no se puede precisar con seguridad si la obra ha sido escrita por uno o más autores y si el prólogo es de la misma o de distinta autoría que el resto de la obra.

³⁴³ S. Battaglia, *Contributi alla storia della novellistica*, Nápoles, 1947, p.127.

³⁴⁴ Conviene leer al respecto los artículos de S. Battaglia, «Premesse per una valutazione del Novellino», *Filologia romanza*, II (1955), pp. 259-286, luego en *La coscienza letteraria del Medioevo*, Nápoles, Liguori, 1965, pp. 549-584.

³⁴⁵ Será muy útil la lectura del capítulo III del libro de L. Mulas, *Lettura del Novellino*, Roma, Bulzoni, 1984.

brevedad que no se deben en modo alguno a ignorancia o carencia de medios, sino que se trata de algo consciente y querido por el autor.

Y el *Novellino* no es una excepción. Si nos fijamos en la narración XVIII: «Della vendetta che Dio fece d'uno cavaliere di Carlo Magno», observamos que las fuentes latinas aunque respetan la brevedad del *exemplum*, narran la anécdota con muchos más detalles, mientras que la redacción del texto Gualteruzzi es más lacónica y concisa: «in essa i dati del racconto subiscono una vera contrazione»³⁴⁶, «laconicità rigorosissima», dice Cesare F. Goffis³⁴⁷. Ello quiere decir que el autor del *Novellino* adaptaba el texto o la fuente que tenía delante a su propio estilo. Pero además el autor del *Novellino* sabe graduar muy bien la brevedad y, frente a narraciones brevísimas como por ejemplo la XVII: «Della grande limosina che fece uno tavoliere per Dio», representación brevísima de un *exemplum* medieval en tres líneas, escribe otras muchas menos breves como por ejemplo la XXI, en las que incluso el espacio temporal es mucho más largo: «Come tre maestri di nigromanzia vennero alla corte dello 'mperadore Federigo». Después de la presentación de los hechos vemos que: «Misersi in via; camminaro gran tempo. Giunsero in corte, e trovaro lo 'imperadore e' suoi baroni, ch' ancor si dava l'acqua, la qual si dava quando il conte n'andoe co' maestri. Lo 'mperadore li facea contare la novella; que' la contava: —I' ho poi preso moglie, e honne figliuolo c'ha quarant'anni... ».

La definición más común del *Novellino* es la de una colección de cuentos —si consideramos la *novella* como el género en el que mejor se expresa la sociedad italiana entre el *Duecento* y el *Trecento*— idónea para «soddisfare un'esigenza primaria di questa società, del comunicare, del dire, del colloquiare quotidiano in un clima non rarefatto e convenzionale come quello delle corti feudali, ma aderente alla dimensione, al respiro, alle esperienze della vita di ogni giorno»³⁴⁸. La *novella* es un género literario con

³⁴⁶ S. Battaglia, «Premesse per una valutazione del *Novellino*», *Filologia Romanza*, 1955, p. 260.

³⁴⁷ Cesare F. Goffis: «Questo vuol dire che l'autore del *Novellino* non seguiva il principio dell'epitomazione...» (*Dizionario critico della letteratura italiana*, Turín, UTET, v. 2, 1974, s.v. *Novellino*).

³⁴⁸ E. Malato, «La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese», *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre, 1988*, Roma, Salerno editrice, 1989, vol. I. pp. 3-45; después en *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno editrice, 1989, p. 328.

connotaciones inciertas durante el siglo XIII, que sólo se consolidó en el *Trecento* con Boccaccio ³⁴⁹. Hay en esta obra un bloque de narraciones que pueden considerarse tales (pensemos por ejemplo en la narración XCIX: «Qui si conta una bella novella d'amore», donde se relata el amor no correspondido de un joven florentino por una adolescente enamorada de otro joven, o la narración XLII: «Qui conta una bellissima novella di Guiglielmo di Bergadan di Proenza»). Pero no es menos cierto que no es posible agrupar a todas las narraciones bajo esta denominación.

De esta inicial brevedad de las formas simples (por ejemplo la narración XCVIII «Uno mercante che recava berette, sì li si bagnaro; e avendole tese, sì v'aparìo molte scimie, e catuna si ne mise una in capo, e fuggiano su per li arbori. A costui ne parve male. Tornoe indietro, e comperò calzari, e presele, e fecene buono guadagno.» ³⁵⁰ Son apenas cuatro líneas), y a través de un proceso de evolución y modificación, se fue «complicando» cada vez más la forma del género hasta llegar a la perfección del *Decamerón*. Y a partir de la brevedad y amenidad iniciales se fue perfeccionando la técnica, fueron proliferando nuevos temas y el tratamiento de la narración fue volviéndose cada vez más técnico y más artístico aunque moviéndonos siempre dentro de la retórica y la estética de la brevedad, elemento clave en la narrativa de la Edad Media. También breve, pero mucho más elaborada es la narración LXXI, en la que se cuenta como Séneca «sì come si legge nel libro *Di consolazione*,» consoló a una mujer a la que le había muerto un hijo, empezando con una *captatio benevolentiae*: «Se tu fossi femina sì come l'altre, io non ti parlerei com'io ti parlo. Ma però che tu se' femina, ed hai intelletto d'uomo, sì ti dico cosie»; siguiendo por una serie de preguntas directas «manipuladas» conducentes a consolar a la mujer, que demuestran el dominio retórico del autor. Pero es muy difícil saber qué género fue el primero; más bien se produjo una mezcla, con influencias recíprocas, por lo cual no podemos hablar de formas puras.

El *Novellino*, como vamos a ver, reúne todas estas características: su intrincada tradición textual (que ya ha sido muy estudiada) hace difícil su modalidad compositiva y su catalogación dentro de un género: se trata de un conjunto de fuentes orales y escritas, clásicas y latino medievales, *exempla* procedentes de vidas de santos o de sucesos milagrosos y *nouvelles*

³⁴⁹ Covarrubias dice que novela «es palabra que se aplica a las narraciones del *Decamerón*».

³⁵⁰ Citaremos por la edición de Sebastiano Lo Nigro, *Il «Novellino»*, Turín, UTET, 1964 (reimpresión, 1983).

que nos ofrecen toda una sucesión de hechos y acontecimientos antiguos o más o menos recientes, incluso contemporáneos a la escritura de la obra. Y aunque es fácil encontrar un grupo de narraciones que pueden catalogarse como cuentos, no todas las narraciones entran dentro de tal categoría; y si bien existe un bloque de narraciones que entrarían perfectamente dentro de los *exempla*, una colección de fábulas o facecias, salpicadas de proverbios, resulta casi imposible realizar una única catalogación, encuadrando a todas las narraciones dentro de un único género literario.

Es fácil hacer varios grupos según las narraciones se refieran a tradiciones orientales, clásicas, medievales, bíblicas o mitológicas. Incluso podemos localizar diferentes bloques temáticos bastante compactos: ejemplos de sabiduría (novelas II-X), de generosidad (muchas de las narraciones entre la XII y la XXV), cortesía (LX, LXIII; LXIV, LXV), liberalidad y justicia, cuentos tradicionales, cuentos de ambiente clásico o relatos de la sociedad caballeresca, de agudeza de ingenio, etc.,³⁵¹ pero hay también singularidades de muy difícil inclusión en ningún campo concreto; por lo cual tampoco es posible encontrar una cierta cohesión temática.

El autor del *Novellino*, como los autores medievales, tenía una cierta conciencia del género de su obra: narrativa de forma breve, pero sabía también que estas formas simples no se encontraban en estado puro, sino mezcladas unas con las otras, cosa que se nos advierte ya desde el principio —precisamente el autor del prólogo, sea éste el mismo que redactó toda la obra, o parte de ella, o sea una persona distinta, es consciente de la variedad de formas que constituye el conjunto de la obra, e intenta, al escribirlo³⁵², por una parte, hacer una presentación de la obra, mostrando así una conciencia de texto compacto, una prueba de que se trata de una obra con entidad propia, y no un conjunto inconexo de narraciones. En ocasiones, la impresión de desorden que percibimos se debe más bien a la distancia cultural que hay entre el *Duecento* y nuestros días que a una verdadera desorganización y por otra parte, dar a todas las narraciones una cierta unidad, ofreciendo al lector una lista de los argumentos tratados, un elenco de la diferente temática con la que se encontrará. En ningún caso pretende esconder la procedencia de los cuentos o narraciones, antes bien

³⁵¹ Es magnífica la clasificación realizada por C. Segre, «Introduzione al *Novellino*», *Prosatori del Duecento. Trattati morali e allegorici. Novelle*, a c. di C. Segre, Turín, 1976, pp. 58-59.

³⁵² El Prólogo ha sido redactado en función del texto, con una intención claramente explicativa de los textos que encontrará luego el lector.

parece proponer al lector que éstos provienen de distintas fuentes y que el autor los ofrece directa o indirectamente, parcial o totalmente, o con los cambios y transformaciones oportunas. Por ejemplo en la narración LIII: «Qui conta d'una grazia che lo 'mperadore fece a un suo barone» estudiada, entre otros, por autores como Battaglia, basada en la *Disciplina clericalis* de Petrus Alphonsi, además de la habilidad del autor que elabora y reduce la brevedad de la fuente, ése haciendo un cambio en la parte descriptiva —le magagne del viandante— consigue, con una prosa aparentemente desarticulada y deslabazada, una densidad estructural totalmente nueva.

En efecto, la materia del *Novellino* está perfectamente sintetizada y resumida ya en el Prólogo en donde se nos dice: «Questo libro tratta d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di be' risposi e di belle valentie e doni, secondo che per lo tempo passato hanno fatti molti valenti uomini». Se trata de una serie de hechos y dichos memorables que pretenden enseñar y al mismo tiempo divertir. Es el «deleitar aprovechando» de los clásicos. Se pretende enseñar al que no sabe a través de unos modelos a seguir. Así vemos que el exordio «posto com'è sotto l'*auctoritas* della citazione evangelica (“Quando lo Nostro Signore Gesù Cristo parlava umanamente con noi, infra l'altre sue parole, ne disse che dell'abbondanza del cuore parla la lingua”) si richiama direttamente alla tradizione del sermone medieval, che era solito incominciare con un passo della Scrittura come tema».³⁵³

Los destinatarios del *Novellino* son «coloro che non sanno e disiderano di sapere». Pero también son destinatarios los hombres de corazón gentil —lo que quiere decir que no todos los hombres poseen un corazón noble— y a ellos se dirige la obra. Y como, por lo general, los nobles de corazón gentil son el espejo en el que se mirarán los que no lo son, les recomienda que sean buenos modelos. Podemos decir, pues, del prólogo que está hecho con la intención de prevenir al lector de que se va a enfrentar a un texto complejo, a una colección de narraciones breves, de distinta estructura y temática, muy difícil de catalogar dentro de un único género.

Conviene, antes de pasar al texto, subrayar un hecho: no todo lo que se dice en el prólogo es cierto, no todas las narraciones son grandes valentías y dones de hombres valientes, no siempre se trata de actos magnánimos. Hay también cuentos indecorosos, que narran acciones ilícitas, que desde

³⁵³ L. Mulas, *Lettura del Novellino*, op. cit., p. 39.

luego no deberían ser en modo alguno ejemplos recomendables. Pensemos, por ejemplo, en la narración VII: «Qui conta come l'angelo parloe a Salomone, e disseli che torrebbe Domenedio il reame al figliuolo per li suoi peccati», en la que leemos que Salomón, por ofender a Dios, fue duramente castigando en la persona de su hijo.

Con las premisas señaladas y centrándonos ya en el texto propiamente dicho, nos encontramos con una variada galería de narraciones: cuentos, fábulas, *exempla* y toda una serie de ejemplos del bien hablar —no hay que olvidar que el título del códice Panciatichiano es *Libro di novelle e di bel parlar gientile*, sentencias ingeniosas, dichos proverbiales, etc.

1. EL CUENTO

Sin lugar a dudas el *Novellino* está compuesto por un gran número de cuentos ³⁵⁴. Y aunque la relativa indeterminación del género cuento se traslada a las opciones terminológicas que las distintas lenguas ponen en uso para diferenciar este género de otras modalidades narrativas ³⁵⁵, dentro de la novela corta románica, el *Novellino* es el ejemplo típico italiano (ya hemos dicho que su definición más común es la de la primera colección de cuentos en lengua románica).

El significado originario de *novella*, derivada a su vez del occitano antiguo *novela*, del latín *novellus*, de *novus*, «nuevo, joven», es el de 'acontecimiento reciente, novedad, noticia'. En varias secuencias del *Novellino* el término *novella* conserva todavía el significado originario de noticia ³⁵⁶. Es el caso de la narración LXXXIV: «Come Messere Azzolino fece bandire una grande pietanza [...] La novella si sparse. Trasservi d'ogni

³⁵⁴ Bajo el término «cuento» se agrupa una serie de formas narrativas que reciben distintos nombres, desde el ejemplo o el apólogo medievales, la patraña renacentista española, el *romance* o *novel* ingleses, los *fabliaux* franceses y, por supuesto, la *novella* italiana.

³⁵⁵ Enrique Imbert compara las soluciones que cinco lenguas europeas castellano, francés, italiano, inglés y alemán ofrecen para distinguir relatos en función de su extensión y de su origen tradicional o literario. «De todas ellas é o italiano a que posúe maior precisión, pois ten un nome específico para as narracións literarias de extensión curta, media e longa, e outro para as narracións curtas de tradición oral (*novella*, *racconto*, *romanzo* e *storia* respectivamente)» (*Diccionario de termos literarios*, Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 390).

³⁵⁶ «Nueva que viene de alguna parte» dice Covarrubias.

parte». En la narración VIII, después de una larga sucesión de hechos en los que se van contando los dispendios del hijo de un rey, se dice: «Al padre furono raccontate tutte queste novelle», es decir, todas estas noticias o hechos. En la siguiente (IX), la de la célebre sentencia dada en Alejandría, «Io non hoe preso del tuo mangiare altro che fummo», decía el pobre que se había contentado sólo con oler el pan. «Tanto fue la contesa, che per la nova quistione e sozza, non mai più avenuta, n'andaro le novelle al Soltano», con clara significación de noticias. «Novedad, noticia, nueva» es también el significado de *novella* en la narración de Hércules (LXX) que, cuando regresa de luchar bravamente con los animales de la selva, su mujer, a la que, por cierto él odiaba, lo recibe con una gran fiesta y le dice: «Bene vegnia, il signor mio, che novelle?». Lo mismo sucede en la narración XXI: «Lo 'mperadore li facea contare la novella» es decir el hecho nuevo, lo sucedido, que se repite en la XXIII: «Lo 'mperadore li face contare la novella più volte in grande sollazzo», y en la XLVI: «Onde dinanzi da lo dio d'amore andoe la novella», referido a la noticia de la muerte de Narciso.

A veces, incluso el significado de *novella* es simplemente el de 'hecho, suceso': «Dimmi, Saladino, s'io volesse dire una mia novella, a cui la dico...» (XL); el caballero en cuestión desea narrar un hecho propio, particular, que sólo le afecta a él. La rúbrica de la narración LXXX es: «Qui conta una novella che disse Missere Migliore delli Abati di Firenze». ³⁵⁷

Aunque la definición de cuento (o novela corta) es tan difícil que, a menudo, es imposible separarla de formas emparentadas con él como el ejemplo, la fábula, la facecia, el lai o la leyenda ³⁵⁸, se puede reunir una serie de características que, si no se aplican a rajatabla, pueden definir bastante bien este género ³⁵⁹. Tales características son fundamentalmente tres: tiempo breve (el cuento, frente a la novela, abrevia la duración temporal y los

³⁵⁷ «Messere Migliore non racconta, come si potrebbe credere, una novella, ma pronuncia una sentenza arguta, di cui i cavalleri novelli della corte siciliana cominciarono a fare gran sollazzo, e gran festa» (L. Mulas, *Lettura del Novellino*, op. cit., p. 60).

³⁵⁸ R. Hers y otros, *Diccionario terminológico de las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1995, p. 63.

³⁵⁹ Teniendo siempre presente que el cuento, todavía hoy, es un género desconocido, debido como muy bien dice M^a Jesús Lacarra a sus especiales características: brevedad, tradicionalidad y didactismo (M^a Jesús Lacarra, *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica, 1999, vol. 1 Edad Media, p. 27).

asuntos tratados); concentración de la acción principal, con pocos personajes (suele haber una sola acción y dos o tres personajes importantes) y rapidez en el desarrollo de los hechos (con uno o dos puntos culminantes en la acción).

Con estas características hay varias narraciones en el *Novellino*. Por ejemplo la narración XXXIII: «Qui conta una novella di messere Imberal dal Balzo», en la que observamos una acción principal (un noble de Provenza obsesionado por la astrología) que se desarrolla con gran rapidez (el breve espacio de tiempo en el que el protagonista hace la pregunta y una mujer le responde) y dos personajes (el protagonista y la mujer que encontró por el camino cuando iba en busca de malos agüeros). Naturalmente fue un cuento muy difundido en toda la región por la singular respuesta de la mujer al caballero. Las mismas características podríamos encontrar en la narración XXVI: «Qui conta una novella d'uno borgese di Francia». Tiempo breve: un espacio de pocos días; pocos personajes, prácticamente solo los principales e individualizados, y un rápido desarrollo de los hechos, caminando velozmente hacia el final con parquedad en las descripciones.

En el *Novellino* encontramos algunas narraciones procedentes de los *Conti di antichi cavalieri*, una recopilación de varias fuentes que tienen como protagonistas a personajes históricos como Saladino o el Joven Rey de Inglaterra, y literarios como Beltrán de Born, etc. pero con estilos diferentes, tal vez más maduros y elaborados, en el caso del *Novellino*. Por ejemplo la narración XIX, que habla de la gran prodigalidad y cortesía del rey Enrique el Joven, hijo de Enrique II, rey de Inglaterra, después de presentarnos las virtudes del Rey, continúa contando hechos sucedidos, incluso en distintos días, así como algunas sentencias que se derivaron por seguir los consejos del trovador Beltrán de Born. El mismo tema: la magnanimidad del Rey de Inglaterra se continúa en el cuento siguiente, que sigue contando con los mismos protagonistas —también interviene aquí el trovador— pero que narra más anécdotas y sentencias que de las conversaciones entre el Rey y el trovador se derivaron.

En la narración LXIV, que narra lo que sucedía en la corte de Provenza, en un cierto momento se dice: «I cavalieri e' donzelli ch'erano giulivi e gai sì faceano di belle canzoni e 'l suono e 'l motto; e quattro approvatori erano stabiliti, che quelle ch'aveano valore faceano mettere in conto, e l'altre diceano, a chi l'avea fatte, che le migliorasse».

En cualquier caso, podemos afirmar que el género *novella* engloba las características presentes en los *exempla*, en los *fabliaux*, en las *razos*, etc. de

manera que concordamos con M. Picone ³⁶⁰, cuando define la *novella* como «il genere letterario facente parte dell'universo semiotico della *narratio brevis* medievale di cui porta a perfezionamento le qualità caratteristiche e definitorie».

2. EL DICHO

El «bel detto» tiene gran dignidad literaria y retórica en el ambiente literario en el que se desarrolla el *Novellino*, de modo que a veces puede justificar un cuento. La narración L: «Qui conta di Maestro Francesco, figliuolo di Maestro Accorso da Bologna» es simplemente un dicho cómico e ingenioso.

La frontera entre el «bel motto» y la «bella sentenza» puede ser muy difícil de establecer ³⁶¹. Porque aunque la característica principal de la sentencia es su carácter general de máxima, mientras que el dicho o la respuesta sirve sólo para el momento preciso, en ocasiones, como sucede en la narración LXXX que mencionamos anteriormente, la sentencia general «Signori, ogni cosa tratta della sua natura, ma tutta è perduta» —se refería a que si la cosa se desnaturaliza, se pierde—, se concretiza en el hecho preciso y ante la extrañeza de los que lo escuchan, Migliore delli Abati, les responde con el hecho concreto o facecia: «che 'l fumo dell'aloë e dell'ambra dae loro perduto il buono odore naturale: che la femina non vale neente se di lei non viene come di lucio passetto». Pensaba el tal señor que el perfume quita el olor natural de la mujer que, según su particular teoría, debería ser a pescado podrido, a lucio poco fresco.

La palabra *Fiore* era muy común en la literatura didáctica y moral del Medioevo como sinónimo de sentencia. En el s. XIII surgen muchas colecciones de sentencias ejemplares: el *Fiore del parlare*, los *Fiori di filosofa*, el *Fiore di virtù*, etc. A. Tartaro ³⁶² señala a los *Fiori* como la principal fuente del *Novellino*. No olvidemos que la obra comienza diciendo que «questo libro tratta d'alquanti fiori di parlare» y en efecto hay muchas narraciones en esta obra en las que se alude a un filósofo como Séneca, Catón, un sabio o un gobernante, aunque de distinto modo. Pero todos ellos se presentan

³⁶⁰ M. Picone, «Il racconto», *La letteratura romanza medievale*, a cura di C. Di Giordano, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 245.

³⁶¹ «Specialmente se la sentenza, come accade in LXXX, si esprime con i modi della facezia» (L. Mulas, *Lettura del Novellino*, op. cit., p. 108).

³⁶² A. Tartaro, «La prosa narrativa antica», *Letteratura italiana*, Turín, Einaudi, 1984, p. 628 y ss.

como «fiori», como ejemplos morales a seguir, aunque mientras de Aristóteles se dice que «fue grande filosofo» (LXVIII), de Sócrates que «fue nobile filosofo» (LXI), del emperador Trajano se dice que «fue molto giustissimo signore» (LXIX).

En la introducción del *Novellino* la palabra *fiori* aparece citada cuatro veces. La primera vez, justamente al inicio, para indicarnos que el argumento principal de la obra va a tratar de «alquanti fiori di parlare», es decir, de una serie de hechos o dichos memorables que servirán de ejemplo. La segunda vez para indicarnos que son precisamente las acciones de los nobles las que se van a relatar porque son las que servirán de modelo a los demás: «E acciò che li nobili e gentili sono nel parlare e ne l'operare molte volte quasi com'uno specchio appo i minori, acciò che il loro parlare è più gradito, però ch'esce di più dilicato stornamento, facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare»; una tercera vez para constatar que estos buenos ejemplos se dan mezclados con otros no tan buenos: «E se i fiori che proporremo fossero mischiati intra molte altre parole». Y, por último para aconsejarnos que ello no debe preocuparnos porque una sola flor bonita puede ser suficiente para que nos guste todo un jardín: «e per uno frutto nobile e dilicato piace talora tutto un orto, e per pocchi belli fiori tutto un giardino». Esta reiteración demuestra la relevancia que en el *Novellino* tienen los «fiori di bel parlare» y, en general, la fuerza de la palabra.

3. LA FÁBULA.

Ya decíamos que en el Medioevo los géneros —si se los puede denominar tales— están muy mezclados, de modo que es casi imposible saber hasta dónde llega cada uno. En la narración XXXI del *Novellino*: «Qui conta d'uno favolatore ch'avea messere Azzolino di Romano» observamos una clara coincidencia entre *favellatore* («Messere Azzolino di Romano avea uno suo favolatore, il quale facea favolare quand'erano le notti grandi di verno») y *novellatore*, o lo que es lo mismo entre *favola* y *novella*. Precisamente en el manuscrito Panciatichiano aparece *faulatore*, que el manuscrito Magliabechiano modifica ligeramente en *favellatore*, mientras que en el manuscrito Vaticano y en Gualteruzzi aparece *novellatore*. Se trata de un narrador de hechos, sucesos, noticias o cuentos, de manera que ésta, como muchas otras podríamos verla como una narración (la finalidad principal es narrar unos hechos) o como un cuento breve. En la narración LXXXIX: «Qui conta d'uno uomo di corte che cominciò una novella che non venìa meno», hay una identificación entre el *favellatore* y el *novellatore*: «e

avevavi a tavola un uomo di corte, il quale era grandissimo favellatore. Quando'ebbero cenato, questi cominciò una novella che non venìa meno».

Algunas narraciones, fábulas o no, poseen un ritmo narrativo propio de la fábula, un ritmo muy marcado: «Miservi in via; camminaro gran tempo. Giunsero in corte... » (XXI). Con todo, la fábula vista como género literario suele tener escaso valor «ya que se queda con frecuencia estancada a la altura del apólogo y condenada a su sequedad». ³⁶³

Desde luego, la narración XCIV: «Qui conta de la volpe e del mulo» corresponde a una de las tantas redacciones que se conocen de la famosa fábula del gran Esopo.

4. LA SENTENCIA

La palabra sentencia (it. *sentenza*), además de significar juicio o veredicto emitido por un juez, tiene el significado de 'máxima (de la que se espera que tenga una validez general), parecer, opinión, o dicho memorable, proverbial o ingenioso' como el que pronunció un sabio noble de corte que: «Fue a uno Natale a una cittade dove si donavano molte robe, e non n'ebbe neuna. Trovoe un altro uomo di corte, lo qual era nesciente persona appo lui, e avea avute sette robbe. Di questo nacque una bella sentenza».

No faltan sentencias en el *Novellino* porque siendo éstas un enunciado de valor general tienen como característica principal la concisión, la ingeniosidad y la argucia, características todas ellas que no faltan en casi ninguna narración del *Novellino*. En la narración XIX: «Della grande liberalità e cortesia del Re Giovane» (que suele considerarse una *novella*) se cuentan dos sentencias, la del diente podrido que valió dos mil marcos y la de la donación de doscientos marcos. La narración X: «Qui conta d'una bella sentenza che diè lo Schiavo di Bari d'uno borghese e d'uno pellegrino», puede muy bien catalogarse como sentencia porque se reduce casi exclusivamente a la astucia de la respuesta.

La narración XLIV (de media docena de líneas) tiene como núcleo central la sentencia, es decir, la respuesta ingeniosa, sutil y aguda que un «ignorante» le dio a Marco Lombardo, un valiente hombre de corte, como indica el título «D'una quistione che fue posta ad uno uomo di corte». En otras ocasiones, como en la narración VIII: «Qui divisa come uno figliuolo d'uno re donoe scalteritamente a uno re di Siria scacciato», que es un

³⁶³ Maxime Chevalier, *Cuento y novela corta en España*, Barcelona, Crítica, 1999, v. 1 Edad Media, p. 9.

cuento de una cierta altura, la sentencia se limita a ser una parte muy pequeña, aunque importante en el desarrollo de los hechos.

Por sus características de valor absoluto y universalidad, las sentencias son como un género autónomo y «organizzate in raccolte costituiscono un vero genere letterario»³⁶⁴. La sentencia, a fuerza de ser citada, termina siendo un bien común, de manera que el que las usa o no lo sabe o ya ha olvidado el nombre de su autor, «si dice allora che la sentenza è passata in proverbio»³⁶⁵. El *Novellino* está lleno de proverbios, dichos o modos proverbiales, cosa natural dado su carácter popular en el que, como sabemos, la astucia tiene un gran peso.

5. LA RESPUESTA

Ninguna de las narraciones es simplemente una respuesta. Las «be' risposi» que «per lo tempo passato hanno fatti molti valenti uomini» de las que trata el libro se encuentran, por lo general, dentro de los cuentos, fábulas, *exempla*, etc. En la narración XXXIII encontramos una famosa respuesta, la de la cola de la corneja, insertada en el cuento de Imberal dal Balzo, señor del castillo de Baux en Provenza: «E molto si contoe po' la novella in Proenza per novissima risposta ch'avea fatta, sanza pensare, quella femmina». Ciertamente el equívoco entre Messer Imberaldo, excesivamente creyente en la astrología, que preguntaba a la pobre mujer «verso qual parte teneva volta sua coda?» refiriéndose hacia qué punto cardinal tenía la cola la corneja, y la respuesta simple de la pobre mujer que le responde «ella l'avea volta verso il cul» adquiere la «comicità propria della commedia degli equivoci»³⁶⁶. Lo más sobresaliente del cuento LXXIV: «Qui conta una novella d'uno fedele e d'uno signore» es la respuesta que un colono extremadamente fiel da a su amo cuando recibe en el rostro como castigo higo a higo: «Messere, perch'io fui incorato di recare pesche: che s'io le avesse recate, io sarei ora cieco». Pero, repetimos, no existe ninguna narración que se reduzca solamente a una respuesta. Lo que sí sucede es que, a veces, el núcleo del cuento es un diálogo mantenido, por ejemplo, entre los dos personajes principales: en «D'una quistione, che fece un giovane ad Aristotele» (LXVIII) observamos sólo el diálogo entre el filósofo y un joven que vino a hacerle una consulta. Al final, como

³⁶⁴ M.P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, Milán, Sansoni, 1997, p. 345.

³⁶⁵ B. Martara Garavelli, *Le figure retoriche*, Milán, Bompiani, 1993, p. 115.

³⁶⁶ L. Mulas, *Lettura del Novellino, op. cit.*, p. 106.

respuesta, se presenta la sentencia de Aristóteles, como si para el autor del *Novellino* el cuento fuese solamente «un pretesto o una cornice».³⁶⁷

En ocasiones, la mejor respuesta es la callada (por respuesta), el silencio. La narración XXVII: «Qui conta d'uno grande uomo, a cui fu detta villania», entraría dentro del «género» de las respuestas ingeniosas. Precisamente el gran talento e inteligencia del sabio, viene demostrado en no responder a la villanía con otra villanía mayor. Cuando le preguntaron por qué no respondía, dijo: «Io non rispondo, perch'io non odo cosa che mi piaccia». «Il silenzio del 'grande moaddo' sancisce appunto la non esistenza di colui che lo insulta villanamente: Il comico è prodotto qui dalla 'esclusione'».³⁶⁸

6. EL EXEMPLUM

El *exemplum* es un argumento de tipo analógico; en sentido amplio es aquello que se pone como modelo³⁶⁹. Le Goff lo define como un relato breve presentado como verídico y destinado a insertarse en un discurso para convencer a un auditorio mediante una lección³⁷⁰. Sirve para confirmar o ilustrar una aseveración y, por lo tanto, como prueba, testimonio o demostración práctica. Battaglia³⁷¹ dice que «l'esempio è anzitutto una testimonianza. Non importa che sia realmente accaduto; quel che conta è che sia trasmesso come prova». Este estudioso asocia el *Novellino* y el *exemplum* en el gusto común por la brevedad, afirmando que en el *Novellino*, dado que el anónimo autor posee un estilo muy elevado, todavía logra una concentración y una concisión mayores.³⁷²

Ejemplo edificante es el de la narración LXXXIII: «Come andando Cristo un giorno co' discepoli suoi, videro molto grande tesoro». Se trata de la parábola del oro y de la muerte³⁷³. El cuento ha adquirido ya el valor de *exemplum* edificante, incluyéndose entre los viajes de Jesús con sus

³⁶⁷ L. Mulas, *Lettura del Novellino*, op. cit., p. 63.

³⁶⁸ Ch. Perelman - L. Olbrechts, *Trattato dell'argomentazione*, Turín, Einaudi, 1976, p. 216.

³⁶⁹ Relacionado con el ejemplo está el modelo que es más que un ejemplo, «è un esempio che si offre come esempio da emulare» (O. Reboul, *Introduzione alla Retorica*, Bolonia, Il Mulino, 1996, p. 221).

³⁷⁰ C. Bremond, J. Le Goff - J.C. Schmitt, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

³⁷¹ S. Battaglia, «L'esempio medievale», *Filologia Romanza*, VI, I (1959), p. 67.

³⁷² S. Battaglia, «Premesse per una valutazione del *Novellino*», op. cit., p. 260 e ss.

³⁷³ S. Battaglia, «Dall'esempio alla Novella», *Filologia Romanza*, VII, (1960), pp. 21-84.

discípulos. Éstos, caminando con Cristo, habían visto un tesoro y querían cogerlo. Jesús les reprendió: «Voi adimandate quelle cose che toglie al regno nostro la più parte de l'anime che si perdono. E che ciò sia vero, alla tornata ne vedrete l'asempro». En efecto, poco después «El nostro Signore tornò indi co' suoi discepoli nel detto giorno, e mostroe l'asempro che promesso avea». Encontramos otros casos similares, como el *exemplum* contado por el falso Barlaam del niño que no había visto nunca una mujer, que se retomará primero en el *Novellino*, en la narración XIV: «Come uno re fece nodrire uno suo figliuolo anni diece in tenebrose spelonche, e come le donzelle li piacquero sopra l'altre cose» (caso de las mujeres-demonios) que recogerá frecuentemente Boccaccio. O el caso de la narración LXXV: «Qui conta come Domenedio s'accompagnoe con uno giullare», cuento de origen oriental, pero luego modificado en Occidente y cuya fuente hay que buscarla en una colección de *exempla* ³⁷⁴. Según Ellero el *exemplum* es una historia ejemplar que se narra a un público no acostumbrado a seguir razonamientos abstractos «e che dunque deve essere educato prima che convinto» ³⁷⁵. Es el caso de la narración XV: «Come uno rettore d'una terra per osservare giustizia e misericordia fece trarre un occhio a sé e uno al figliolo», hecho narrado por Valerio Massimo en sus *Factorum et dictorum memorabilium libri*. Dicha narración está llena de *exempla*.

Son muchos los críticos que se han ocupado de estudiar el paso del *exemplum* a la *novella* del *Novellino* y que han comprobado las transformaciones más o menos grandes que el cuento sufre a partir de la fuente y que, en muchos casos, se debe simplemente al cambio de mentalidad, al cambio de época, que se verá culminada con la obra maestra de Boccaccio.

Todo ello nos conduce a considerar al *Novellino* como el punto de llegada de una tradición narrativa *plurima*, una *summa* de la *narratio brevis* medieval, aunque no falten «timidi accenni a costruzioni più ariose» ³⁷⁶, como es el caso de la «novella che avvenne in Proenza a la corte del Poe» (LXIV), que cuenta la desventura amorosa de un poeta «cantautor» —se piensa que el trovador provenzal Rigaut de Berbezilh. Dicha narración

³⁷⁴ «Come lascia supporre la chiusa del racconto che presenta appunto la *moralitas* propria della predicazione religiosa». (S. Lo Nigro, *Il «Novellino»*, Turín, UTET, 1964 —reimpresión, 1983—, *op. cit.*, p. 176).

³⁷⁵ M. P. Ellero, *Introduzione alla retorica*, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁶ A. D'Agostino, «Itinerari e forme della prosa», *Storia della Letteratura italiana*, Roma, Salerno editrice, 1995, v. I., p. 612.

procede tal vez de la *raza* provenzal o bien ambas, la italiana y la provenzal, derivan de la propia canción de Rigaut o, por las características de la narración italiana claramente distintas de la provenzal, se da como fuente inmediata de la italiana otra *raza* perdida, de proveniencia francesa. En cualquier caso esta narración tiene en el *Novellino* una pretensión si no de novela, sí de cuento largo ³⁷⁷. Y, aunque el *Decamerón* todavía está lejos, en muchos aspectos el *Novellino* se anticipa a la obra boccacciana, tanto por lo que se refiere a la capacidad para resolver situaciones desagradables a base de aplicar «motti» llenos de argucia y humorismo, como por la gran capacidad «d'intreccio e di tenuta narrativa» ³⁷⁸. La capacidad de alargar y complicar la situación que se observa en la narración XCIX, al ir contando la bella historia de amor de dos jóvenes enamorados de la misma muchacha, es sumamente explícita en este sentido. Por otra parte, ya hemos visto algún ejemplo de «cuento» en el que el espacio transcurrido entre unos sucesos y otros es el de un año (narración XXI). Algo similar ocurre en la narración XLI: «Una novella di messere Polo Traversano», en la que el espacio temporal es bastante largo: «Passao il verno, tornarono i tre cavalieri a la cittade». En un espacio de tiempo largo suceden los hechos que se cuentan en la narración LXII: «Qui conta una novella di messere Ruberto», en la que se narran las andanzas amorosas de una noble castellana y sus sirvientas a las que el marido y señor hizo comer el corazón del amante. El tiempo pasa «La casa crebbe assai, e divenne molto ricca». Y así sucesivamente.

A veces, un único cuento se repite en varias narraciones. Es el caso de las virtudes del Rey de Inglaterra, el Joven, protagonista de los cuentos XIX y XX. La vida del Emperador Federico II se cuenta en varias narraciones por lo que se trata ya casi de una novela corta. Pequeñas novelas que nos recuerdan la estructura de las que forman los *Fiori e vita di filosafi* ³⁷⁹, que tan bien ha editado el filólogo italiano Alfonso D'Agostino.

En todas las narraciones que puedan ser catalogadas como cuentos hay un mismo tono, sea éste estilístico o humano, «tonalità comune, che circola

³⁷⁷ El paso de la *raza* al cuento es brevísimo «e lo compirà infatti l'anonimo autore del *Novellino*, il cui lavoro di amplificazione porterà all'aggiunta di un ulteriore elemento di spettacolarità: la «canzonetta» viene infatti cantata quasi per intero dal poeta dal «pergamano» di una chiesa *coram populo*». (M. Picone, *op. cit.*, p. 238.)

³⁷⁸ A. D'Agostino, «Itinerari e forme della prosa», *op. cit.*, p. 618.

³⁷⁹ *Fiori e vita di filosafi e d'altri savi e d'imperatori*, ed. A. D'Agostino, Florencia, La Nuova Italia, 1979.

per tutte le novelle»³⁸⁰ que hace del autor un verdadero escritor, en algunas ocasiones, incluso, como ya se ha llegado a decir, superior a Boccaccio. Es inevitable leer una obra pensando en la otra y, en ocasiones, establecer comparaciones entre las dos. En la narración LI del *Novellino* leemos: «Era arrivata una guasca pellegrina in Cipri, e uno die le fue fatta molta villania e onta tale, che non la potea sofferire». En *Decamerón* I, 9, escribe Boccaccio: «Dico adunque che ne' tempi del primo re di Cipri, dopo il conquisto fatto della Terra Santa da Gottifré di Buglione, avvenne che una gentil donna di Guascogna in pellegrinaggio andò al Sepolcro, donde tornando, in Cipri arrivata, da alcuni scelerati uomini villanamente fu oltraggiata»³⁸¹. ¿Cuál de ellas es más incisiva? ¿Qué sintaxis atrae al lector con más acierto? Tal vez la más concisa. Desde luego el autor del *Novellino* tenía que someter sus narraciones a un intenso proceso de elaboración o reelaboración (si contaba con unas fuentes concretas), y esa economía del lenguaje es sólo privilegio de los escritores, como era sin duda el anónimo que lo escribió, que de un «bel detto» o de una «bella risposta» hizo un cuento.

Si don Juan Manuel convirtió el ejemplo en cuento porque cuentos son los que se encuentran en su *Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, también el anónimo autor del *Novellino* sacó buen fruto de las colecciones de *exempla* que utilizó como fuente.

En definitiva, simples noticias, hechos o sucesos narrados, embajadas, parlamentos, respuestas más o menos rápidas pero siempre ingeniosas, leyendas, apólogos, cuadros de costumbres, facecias, sentencias, máximas o proverbios, fábulas, cuentos más o menos breves, confluyen en una obra cuyo objetivo principal es didáctico y divulgativo y cuya regla esencial en el contar es la brevedad como enuncia la narración LXXXIX, en la que un cortesano después de cenar «cominciò una novella che no venìa meno». Un sirviente que estaba deseando que la relación terminase porque, entre otras cosas, tenía hambre y quería cenar, «lo chiamò per nome, e disse: —Quelli che t'insegnò cotesta novella, non la t'insegnò tutta. —E quelli rispuose: —Perché no? —Ed elli disse: —Perché non t'insegnò la restata». El narrador, avergonzado, paró en seco de contar, dejando en paz al público, que ya se aburría porque el cuento se extendía más de lo que la regla exigía y los cánones mandaban.

³⁸⁰ S. Battaglia, «Premesse per una valutazione del *Novellino*», *op. cit.*, p. 270.

³⁸¹ Citamos por *Opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Cesare Segre, Milán, Mursia, 1978.

Aún en torno a *Història de Jacob Xalabín*

Juan M. RIBERA LLOPIS
Universidad Complutense

Après quelques considérations sur le peu d'attention des philologues pour certaines traditions littéraires situées en dehors des littératures romanes de prestige, la communication se centre sur la *Història de Jacob Xalabín*, texte catalan, de la fin du XIV^{ème} s. ou du début du XV^{ème}. Le document, par sa nature et ses composantes littéraires, est d'un grande importance, au sein du corpus de la narration brève en langue romane. La présente étude comporte une présentation du texte, ainsi qu'une révision du corpus bibliographique de l'œuvre, depuis les diverses éditions (critiques ou de divulgation) jusqu'aux études historico-littéraires dont le livre a été l'objet au long du siècle qui s'achève. Dans un deuxième temps, on procède à l'examen critique d'un fragment, bon témoignage des trouvailles narratives du récit. Tout cela dans l'intention d'éviter que les romanistes dédaignent ce texte, en s'appuyant impunément sur la prétendue précarité de son accès, ou même sur sa méconnaissance.

I.- La Dra. L. Badia (UB) (1997: i) contempla: «Si el *Sueño* de Bernat Metge no fuera un producto catalán nadie dudaría en España en ponerlo al mismo nivel de la *Celestina* o el *Lazarillo*», pero eso no es así y por ello, ante este y otros deméritos, «... el sino de los ciudadanos orientales de la Península herederos de la catalanidad es, por lo visto, pasarnos la vida levantando actas de nuestra propia existencia... » y de «... una literatura que dentro de sus limitaciones y sus pequeñeces posee algunos valores de primera magnitud perfectamente homologables con lo mejorcito de lo mejorcito, perfectamente exportables». Y esto tratando de una autoría y un título como son Metge y *Lo somni* que seguramente todo romanista y/o hispanista se jactará de conocer. Permítanme al respecto que sea más desconfiadamente suspicaz al pensar en los hispanistas, al menos en los del *distrito centro*. Pero, en cualquier caso, el convencimiento basado en la experiencia de que las cosas son así para los textos y para los estudiosos de según qué literaturas, no acaba anecdóticamente en el pronunciamiento de la Profesora Badia respecto a una sola obra: la Dra. J. Butiñá (UNED) contaba en su día las reacciones de sorpresa y las preguntas de los asistentes al X Congreso de la AILC / ICLA (Leiden, 1997) y a partir de su presentación del hipotexto de *Curial e Güelfa*, en el reconocimiento del cual

ha venido indagando desde hace diez años y que hoy emerge de un magnífico estudio (J. Butiñá, 1999), acerca de cómo un documento como aquella novela caballeresca cuyo entramado textual articula toda la red del primer humanismo, era aún un descubrimiento para ellos. Unas ajustadas palabras del maestro M. Batllori (1994: 338), en otra reunión internacional en 1962 (VII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó, Barcelona) y acerca de la cultura medieval entre el cuatrocientos y el quinientos y de las letras catalanas, puede añadirse como advertencia en ese sentido: «Aquests últims anys, a Europa, és el primer Humanisme el que més ha interessat, el que va de Petrarca a Coluccio Salutati. I els únics regnes del segle XIV europeu que vibraren immediatament als nous corrents de la cultura italiana foren els de la nostra Corona d'Aragó, car Avinyó era un centre italià transferit a la veïna Provença. Toquem, doncs, un punt d'extraordinari interès als nostres dies».

Ante tal realidad sobre el valor y la relegación de una tradición por otras, cabe escudarse en una y mil corazas del tipo 'ellos no lo conocerán pero yo sí' o 'si los especialistas de la propia tradición no se preocupan por la *exportación* de sus productos, qué le vamos a hacer'. Permítanme que sospeche de ambas autojustificaciones, semejantes a la irreal de que 'mientras no se facilite el acceso a esos y otros textos mediante un determinado tipo de ediciones, fiables, desde luego, y bien anotadas...'; en particular cuando en este último requiebro se esquina el mensaje subliminal de 'mientras no exista una traducción al...' y aquí pongamos francés o castellano y no digo italiano o portugués, por ejemplo, porque creo que desde los respectivos ámbitos filológicos de estas últimas lenguas se es más propicio a la lectura del documento literario, nos llegue en la expresión en que nos llegue y a ser posible la originaria.

Quiere esto decir que en el espectro de las literaturas románicas hay —y habrá que tomarle el término a la margen lingüística de nuestra disciplina— *literaturas minorizadas*. Y lo planteamos desde la vertiente no del consumo genérico por parte del público lector si no atendiendo a la clase académica estudiosa de la materia quien cosifica, así actuando, un mapa donde debieran moverse unas coordenadas literarias realmente románicas, más flexiblemente contrastadas. Y nos atrevemos a formularlo de este modo, imaginando la interpretación de que se trata de una defensa desorbitada y hasta enfadada a favor de la propia tradición que se teme filológicamente relegada, a sabiendas de esto y del riesgo de la generalización y de las muchas y firmes excepciones que hay entre

nosotros, porque creemos en el riesgo que en ello hay implícito. Un peligro que quizás ha objetivado mejor el comparatismo teórico como expresan las palabras de I. Söter (1974: 17): «... we must also consider as deficient the treatment of western literary criticism which neglects as deficient all but so-called 'great' literatures, viz. English, French, German, Italian, and occasionally Spanish. Similarly, we get only an incomplete picture in any research which confines itself exclusively to Romanian, Slavic and Germanic literatures».

Valga esta voz en contra del mencionado estado de cosas y esperemos, unas veces desesperando y otras mirando con cierta sorna los movimientos de pieza, su rectificación. Pero, mientras tanto, si, en el desconocimiento o en el menosprecio, esa *minorización* sigue siendo palpable con títulos, en este caso catalanes, de la categoría de *Lo somni* y de *Curial e Güelfa*, qué no podrá ocurrir con los textos que la propia tradición ubica en el capítulo de *obras menores*. Por seguir refiriéndonos a las letras catalanas y, ahora, a la narrativa breve que aquí nos convoca, dónde habrán de refugiarse los *reculls d'exempla*, el *Blandín de Cornualla*, los *contes* de Francesc Eiximenis, la *Disputa de l'ase* de Anselm Turmeda o los relatos de índole boccacciana insertados en *Curial* o en *Tirant*. Sí, disculpen, ya sabemos que todos los conocen así como a los insignes romanistas que en su día los trataron, desde Meyer a Sanvisenti o Sansone —tiempos añorados, si se permite apostillar. Pero yo que, en anterior convocatoria, ya me acogí a la amable invitación de los organizadores de estos encuentros, tratando sobre un texto *menor* ante el *grande* antes citado de Metge, me permitirá llamar la atención sobre otro de estos textos *menores* que, *aún* contando con los más variados tipos de edición, *aún* habiendo generado un *corpus* crítico que perfila la naturaleza del texto al tiempo que continuamente reabre las lecturas que él mismo potencia, y *aún*, y esto es lo más grave, mostrándose como un documento que aglutina un alto porcentaje de las experiencias que conforman históricamente la narrativa breve románica, ese texto, cada vez ha sido menos rentabilizado por la romanística.

Se trata de *Història de Jacob Xalabín*, textualización anónima anterior a 1404 según la mayoría de sus comentaristas que, tratando de avatares sucesorios en la corte turca de Murat I, incorpora motivos folklóricos —la madrastra enamorada, Issa Xalabina en este caso, por ejemplo—, dinamiza una aventura caballeresca y sentimental con requisitos occidentales y sensualidad oriental —la de Jacob y su compañero Alí Baxà y la de Jacob y la dama Nerguis— y juega ambientalmente con el léxico y los hábitos de la

comunidad donde se desarrollan los hechos, el uno y los otros tan sugestivos para el receptor de la versión en romance en aquella o en esta orilla mediterráneas.

El *aún* antes enfatizado se traducirá aquí en la conciencia por mi parte de estar insistiendo en algo que a estas alturas no debiera necesitar más tarjetas de presentación y de no estar, en esta ocasión, abriendo cauces de lectura sobre *Història de Jacob Xalabín*. Un cierto estado de la cuestión en torno al título, más con fines divulgativos y modos descriptivos que de revisión crítica, dará paso a un breve acercamiento a una muestra del texto que procure objetivar sus virtudes. Soy consciente de estar confeccionando más una operación de *marketing* filológico que el ejercicio de historia y crítica que requeriría esta reunión. Quizás quede en parte justificado si confieso estar, desde hace mucho tiempo, seducido por la narración. De esto y doblemente se podrá deducir que los silencios antes reprochados me parezcan tremendamente injustos y que, en las palabras siguientes, haya mucho de reacción por despecho. Cosas de enamorados. A ello acudo también para disculpar en parte el tono de mis primeras palabras antes de entrar en materia.

II.- Una primera búsqueda acerca de *Història* en los compendios de literatura catalana de consulta —véanse en primer lugar J. Rubió (1984, 1ª ed. 1948: I, 407-408), J. Molas (1963: III, 28-32) y M. de Riquer (1984, 1ª ed. 1964: III, 243-248)— les señalaré un texto delimitado por los siguientes rasgos: breve novela de aventuras por razones amorosas con fondo histórico de ambientación otomana que el narrador parece conocer, tanto por los verídicos protagonistas o por aquellos que configura o disimula bajo arquetipos o denominaciones genéricos, como por la toponimia o por las costumbres turcas relatadas; traducción de texto oriental, parte de una crónica o panfleto contra el temible Bayazet I, acaba por ser una novelita caballerescas en la que se cruzan motivos folklóricos, finalmente redactada en catalán por una pluma que no acusa a los turcos ni alaba a los cristianos y que por ello pudiera ser de un renegado catalán instalado en la frontera cultural del Mediterráneo oriental, quien se muestra interesado por el devenir histórico turco tras la batalla de Kossovo (1389) donde él intenta elevar una acusación contra Bayazet; y que, si no se muestra como un profesional de la escritura que alardee de imágenes más allá de ciertos tópicos y en cambio sí recoge formas expresivas de trazo tradicional, habrá que reconocerle que ordena correctamente el material, con cierta precipitación en el luctuoso final con el que descalifica a Bayazet, todo ello

pensando en un receptor occidental, catalano-parlante, instalado en la zona balcánica, a partir de lo cual puede entenderse la transmisión del documento a la Península en el marco del interés y éxito de las narraciones de tema oriental mediante la formulación principal de historias de cautivos.

Registrado el título en manuales de historia de la literatura catalana, anteriores y menos exhaustivos y que recogen el texto a partir de sus tres primeras ediciones —tracemos un arco desde J. Comerma (1923: 145, 147) a Ll. Nicolau d'Olwer (1927: 84, 119), M. García Silvestre (1932: 232) y J. Ruiz de Calonja (1954: 226-228)— la *Història* se clasifica como «novel.la històrica i amatòria alhora», como novela «oriental» diferente a las categorías de «bretona» e «italiana», como leyenda «... de fons edificant, però de tendència amatòria i cavalleresca», y entre las «novel.letes exemplars i sentimentals» a la vez que entre las de «... caire més cavalleresc – amb elements bizantins i aventures sentimentals que les acosten a les grans novel.les catalanes de *Tirant lo Blanch* si bé amb fons exemplar».

En historiografía más reciente, respaldada en esa tradición y en el *corpus* crítico después aquí revisado, el texto ha merecido siempre una puntual relevancia, destacándose el atractivo de su materia oriental, su encuadre verosímil y su valor como eslabón en el avance de la retórica caballeresca catalana hacia los grandes títulos del cuatrocientos.

III.- Ese escorzo ha crecido a partir de lo establecido en torno al texto desde sus primeras ediciones. El manuscrito que reúne esta *Història* e *Història de la filla de l'emperador Contastí*, de cuya copia disponemos gracias a la gentileza de la Dra. Ll. Martín (UA) y que pasó de la Biblioteca Colombina sevillana, en 1885, a la Biblioteca Nacional de París —donde está depositado en el fondo español, nº 475—, mereció una primera edición de bibliófilo de R. Foulché-Delbosc (1906), restaurando la letra gótica del original y con una breve introducción (1906: a.j.-a.ij.) en la que incide en las señas de identidad que el relato proyectará hasta nuestros días: Almorat, Beseyt Bey y Jacob son Murat, Bayezit o Bayazet y Jakub, es decir, fijando la identidad histórica de los principales protagonistas; detallando además como «... la topografia no és gens arbitrària ni fantàstica»; lanzando la hipótesis de un transmisor catalán de un texto de un griego que conociera bien el mundo turco; y estableciendo la ordenación en capítulos.

Una inmediata edición transcrita por parte de R. Miquel i Planas (1909), con una breve nota que sólo alude al origen del documento y a los criterios de edición, dio paso a otra por el mismo estudioso en 1910, reimprimiendo el texto y con una *Nota preliminar* (1910: v-xiiij) donde por primera vez, más

pormenorizadamente, se presenta como título tocado de rasgos realistas y de contenido histórico acorde con la cronística medieval, este «... llibre de cavalleries, d'un caràcter tot especial i amb un deix de cosa viscuda poc freqüent en aquell gènere literari». Aquí R. Miquel i Planas ampliará el repertorio de correspondencias toponímicas e históricas, corrigiendo un error cronológico —1387 por 1389, batalla de Kossovo— y verá su perfil de crònica y libelo que amplía y trata de explicar «... amb raons d'ordre privada els fets que són domini de la història», hasta convertirse en intencionada «... crònica escandalosa de la fi del regnat del soldà Amarat I», algo común en una sucesión, acusando aquí a Bayazet como ilegítimo heredero de acuerdo con la opinión pública favorable a Jakub y arrastrando en la descalificación a Issa Xalabina, la madrastra que por su inclinación provoca la huida de Jacob, por ser «... grega d'origen» en una corte otomana.

Tras esas tres ediciones de presentación de la *Història* al círculo filológico y a un receptor más amplio —piénsese en el formato como fascículo de la primera edición de R. Miquel i Planas en la colección «Novel.lari Català»— la edición crítica llegará de la mano de A. Pacheco (1964) quien vuelve sobre el manuscrito, resolviendo las abreviaturas y regularizando los signos ortográficos, anotando períodos oscuros, reordenando capítulos y cabeceras, identificando personajes y topónimos, aclarando aspectos históricos y componiendo un glosario; y que, en lo que al estudio sobre la tradición se refiere, ha establecido un marco base de todos los enfoques de quienes a posteriori hemos trabajado este título, incluso para potenciar nuevas aristas de lectura.

De los elementos con más incidencia literaria de este estudio, destáquese como A. Pacheco reconoce una ordenación del relato en tres fases sobre las que se articulará coherentemente el panegírico de Jacob y la descalificación de Beseyt Bey —justificación de la huida del héroe, aventuras y asesinato de Jacob (A. Pacheco, 1964: 9-10)—, fases en las que se avanza de la fabulación con detalles verosímiles hacia la historicidad, ciertamente con las irregularidades y dobleces propias de la cronística medieval (A. Pacheco, 1964: 10-21). En ese entramado, A. Pacheco (1964: 21-23) destaca la incorporación de datos de la vida oriental que interesarían al público occidental, haciendo gala de un consciente orientalismo; y, centrándose en lo más estrictamente literario (A. Pacheco, 1964: 24-27), afirma el cuidado orden estructural del relato, la coherencia del desarrollo del «pelegrinatge fatídic» argumental, la marca del cambio de fase mediante momentos de

tensión, coronándose con el final de Kossovo que traza definitivamente los destinos y los perfiles de los personajes antes literaturizados. Así se perfila un narrador que, sin olvidar la crónica, se propone desarrollar una novela, cruzando, entre los elementos históricos, otros caballerescos y sentimentales que, informados por la acción y la palabra de los personajes, hace inevitable que no aparezca la referencia a *Tirant* —recuérdense además los respectivos finales con muerte del héroe— y a *Curial*, la mención en fin a una tradición literaria caballerisca y catalana que incorpora lo realista-verosímil, y también lo juglaresco y hasta lo erótico-analítico y lo sensual, como modos de involucrar al receptor en la materia tratada. A. Pacheco abre así mismo el campo de las analogías hacia otros títulos como *Pierres de Provença* lo que permite enjuiciar la urdimbre románica para una argumentación de hechos turcos que ciertamente no obvia, además de lo reseñadamente histórico, la incorporación de motivos folklóricos de la cuentística oriental en los que se mira la mecánica desencadenada por la madrastra, componentes de una naturaleza que en verdad no es ajena a otros relatos romances. A. Pacheco cierra estas consideraciones inclinándose por ver en el tratamiento de lo erótico y del trazado biográfico, no obstante reconocer componentes mixtos, el dominio de la mentalidad occidental del narrador por lo comedido en lo primero —no sé yo hasta que punto... — y por el detallismo anecdótico en lo segundo.

L. Badia (1982), sobre la base rigurosa de A. Pacheco, inaugurará la proyección del texto hacia un espectro más amplio, ofreciéndolo adaptado a la grafía normativa catalana actual y ajustando algunas soluciones de lectura, así como incorporando unas actividades de trabajo, perfil escolar de su edición con el que enlazarán las tres posteriores ediciones después mencionadas. Esto último no tiene porqué mermar la relevancia de su edición cuyo *Estudi introductori* (L. Badia, 1982: 5-23), amén de resituarnos ante aspectos del texto ya ordenados en la fecha de su trabajo —y que en ocasiones amplía, como es el caso de las correspondencias con relatos genéricamente románicos o estrictamente catalanes, y que en otros puntualiza, así al relacionar la lengua del documento con el registro lingüístico hablado—, tiene, a mi parecer y para mí fue en su día muy provechoso, el mérito de haber incidido en la naturaleza literaria del relato bajo un modelo narratológico que aglutina otros tantos títulos —«... contes de fades revestits d'una ambientació literària que els transforma en novel·letes breus» (L. Badia, 1982: 6). Creo que a partir de ahí se puede atender la relevancia narrativa de los componentes plurales del relato,

incluso de los históricos, que interesan por su funcionalidad convergente en un cuerpo coherente por su causalidad argumental, por la atmósfera y el ámbito que delimita y por la autonomía como microcosmos literario que alcanza. L. Badia se afirma en la correcta ligazón y coherencia de los componentes, incluida la previsión argumental de la sorpresa final que justifica el tono elegíaco y corona la configuración mítica del héroe. Sólo añadiremos que la estudiosa incide en que, junto a los motivos tradicionales orientales reseñados desde el trabajo de S. Bosch después revisado, caben correspondencias occidentales que van del símil con las mitologías clásica y bíblica a las coincidencias con el Boccaccio de *Ghismonda e Guiscardo* o con el propio *Curial* en lo que se refiere a la aventura de Jacob bajo la protección de la dama Nerguis (L. Badia, 1982: 18-19), rasgos entre otros que también inclinan a L. Badia a pensar en un tándem autor-receptor occidental.

Tres últimas ediciones, de planteamiento didáctico-escolar, con el texto igualmente actualizado, pueden añadir desde sus introducciones miradas aclaratorias sobre la *Història*, además de concentrar pedagógicamente la información establecida. Señalemos de la edición de J. Vinyes (1989: *Introducció*, 6-13), preparada en 1981 y que da como preeminente la intención política del texto, cómo insiste en la retórica oral de corte juglaresco del documento —indicada por la utilización del verbo «oír», por los dobles adjetivos y los verbos con función expletiva, y por los diálogos de frases cortas—, opción contraria a «... la faramalla retòrica que fan tan feixugues moltes obres considerades més elaborades» (J. Vinyes, 1989: 20). Por su parte, en la edición de F. Marchirant, el autor de su *Introducció*, V.J. Escartí (1995: 5-19) puntualiza paralelismos evidentes entre las dos narraciones que aúna el documento, propuesta que me es cara pues abunda en la idea por mí contemplada de un consciente proyecto recopilatorio de relatos breves que pudiera incluso tener criterios complementarios al elegir sus títulos y que quizás, en los folios que faltan —tenemos 35 de los 95 que asegura la numeración—, ampliaría su repertorio; además, desarrolla la idea de la intervención de dos manos o doble autoría que justificaría los dobles indicios culturales occidentales y orientales, incluso dos estadios en su redacción, permitiendo avanzar casi coherentemente del panfleto a la novelización de formulación universal. Finalmente, la edición de J. E. Pellicer (1996: *Pròleg*, 7-13), ofrece una lectura en la que se hace pesar la cuña de fondo occidental, tanto en el perfil cortesano del héroe históricamente culto como en el de la voz narradora que al prologuista le

parece casi, por piadosa, impropia del renegado que identificaron otros críticos.

IV.- Trenzadas entre ese repertorio de ediciones, aportaciones críticas de variado perfil, que por lo común tratan diversos niveles compositivos de la *Història*, han ido ordenándose hasta componer un *corpus* apreciativo que proponemos revisar mediante las agrupaciones siguientes:

Cuestiones lingüísticas: Aunque brevemente, el texto mereció un temprano interés por A. Par (1931) al entenderlo como muestra de la evolución del catalán estrictamente medieval al catalán del cuatrocientos, aún sin excesos cultistas, además de considerar el documento derivado de una fuente rumana. Como documento histórico de la lengua catalana, A. Pacheco (1964: 41-44) cifraría sus irregularidades, pobreza expresiva y desaliño lingüístico, entendiendo, de acuerdo con su datación, que remite a modelos habituales en textos de la primera mitad del siglo XV, recordando el estilo sobrio de los cronistas; sin rasgos dialectales, sólo tímidos indicios del catalán oriental, añade, mientras que desde J.M. Solà-Solé (1977: 221), al remitir a un morisco catalano-aragonés, a V. Escrivà (1984: 105) y J. Vinyes (1989: 17-18) se ha concedido mayor relevancia a los rasgos del catalán oriental que documenta.

Especial atención merecen las afirmaciones acerca de un reiterativo «sí», en muchas ocasiones sin valor aparente. Véanse las consideraciones de A. Par (1931: 178) a partir del rumano SIC > SI con valor copulativo que impone un hipérbaton fraseológico; o la inclinación hacia formas adverbiales, a partir de un étimo árabe J. M. Solà-Solé (1977: 216-217), quien trata otros rasgos morfosintácticos de correspondencia arábiga y piensa en la partícula enfática INNA cruzada con la conjunción ANNA, «que», para incorporar un valor «certament», y, a partir de una forma latina, J.M. Ribera (1990-1991: 8), *ACCU'SIC > AIXÍ > SÍ, «d'aquesta manera». Cualquiera de ellos, si no anula su presencia repetitiva, le concede un valor en la frase, siendo un indicio más entre los signos de oralidad que prueba el documento.

Interés ha merecido también la apreciación del léxico, en la medida en que se hayan apreciado sus arabismos y turquismos, en ocasiones sólo documentados por este texto. Véanse a modo de ejemplo algunas notas a pie de página de A. Pacheco (1964: 52-11, 78-7, 89-28, 111-2, 119-3, 146-6). Véanse, no obstante y también, las apreciaciones de J.M. Solà-Solé (1977: 219-220) y en particular las de V. Escrivà (1984: 102-104) cuya tesis aúna los supuestos préstamos turcos en un común árabe, habitual en la Hispania

musulmana, y que por tanto no servirían como prueba de la génesis oriental de la tradición o al menos de su documentación textual.

b. *Cuestiones histórico-culturales*: Si en 1926 Ll. Nicolau d'Olwer (1974: 140) mencionó la *Història* como documento de la interrelación turco-catalana, viéndola como un «pamflet o història secreta de la Casa d'Osman en el trienni 1397-1399», N. Iorga (1961: 53-59), entre 1921 y 1927, ya había considerado sus correspondencias y desajustes con la historia turca, tejiendo una urdimbre que detallaría A. Pacheco (1964: 8-23, 151-166). Véase además respecto a los personajes L. Badia (1982: 11-14), E. Popeanga – J.M. Ribera (1985: 300-302), Ll. Martín (1990: 47-54) y J.M. Ribera (1990-1991: 25-26). La génesis de la tradición se da en un entramado balcánico-catalán que se ramifica hacia el espacio turco, en el cual se adentra y en el que se implica pues Bayazet liquidó en 1394 el último «ducat» catalán en aquella zona, el de Salona: ahí radica quizás la razón del interés de que aquel panfleto novelado se relatara en catalán y, en principio, para un receptor catalán mediterráneo-oriental enfrentado por sus intereses a aquel personaje. En ese espectro se puede entender un autor colectivo a caballo de la frontera que fuera organizando la versión de los hechos que nos ha llegado, hipótesis por la que opta J.M. Ribera (1990-1991: 8-12); tradición mixta catalana y oriental, por tanto, que, si bien incorporaba tópicos caballerescos occidentales, seguía el cauce propio del entorno, a lo que se han referido E. Popeanga – J.M. Ribera (1985) al incorporar la *Història* al patrimonio balcánico compuesto por los diferentes relatos que, cada una en su lengua, generaron las comunidades allí asentadas, sacudidas por los efectos de Kosovo, según estudió en su día N. Banašević, y al pensar así mismo como, en aquel medio, la *Història* pudo incorporarse a la formulación y a las vías de difusión del material que N. Cartoian estudiaría como «cartile populare» o libros populares.

Una primera difusión, no obstante, que no resuelve la llegada de la producción a la Península. Habrá en este caso que sobrepasar la geografía de génesis y abarcar un Mediterráneo surcado por comerciantes, embajadas y empresas de todo tipo que, entre sus objetos más preciados, trasladaron de una a otra orilla documentos escritos como en su día y para el caso catalán documentara A. Rubio i Lluç (v. J.M. Ribera: 1990-2), o que, sencillamente, transmitían oralmente noticias de oriente a occidente. E. Popeanga – J.M. Ribera (1985: 304) consideraron la hipótesis de ver en información dada por González de Clavijo, que narra como, con la embajada de Sotomayor, llegaron dos damas presumiblemente liberadas de

la corte de Bayazet y su séquito con un bagaje, escrito u oral, de cuentos e historias entre lo real y lo folklórico en torno al turco, que con todos ellos desembarcara en Sevilla donde se conservó el documento de la *Història*. Mediante esa u otra empresa equivalente pudo recibir la Península la tradición a partir de aquel entramado de referentes históricos de fondo. Si el argumento se rehizo desde esta orilla, ello justificaría la tesis de Ll. Martín (1990: 54-56) que mira como el componente histórico está reducido al máximo y pudiera formar parte del legendario occidental contra Bayazet que aquí se divulgaría por diversos canales, de acuerdo con lo indicado en su día por S. Bosch (1949-1950: 44) quien además ajustó la correspondencia de episodios de la *Història* con otros de las *Mil y una noches*, un nivel más de esa transmisión; además eso le permite a Ll. Martín no tenerse que ceñir a las fechas de proximidad a los datos históricos del texto para datar el documento y, atendiendo a un indicio textual, desplazarlo a las últimas décadas del siglo xv.

Cuestiones como estas pueden ir alejando la conformación de la *Història* del ámbito en que tradicionalmente la hemos situado. Si por una vía y otra, nos venimos a occidente y más concretamente a las riberas del levante peninsular, aquí encontraría su geografía, oportuna para su tesis y sustitutoria para el relato, la propuesta de V. Escrivà (1984: 102-103, 105): una génesis y un narrador catalán oriental, con conocimientos del árabe andalusí y que se moviera —embajador, funcionario, mercader... — por el sur peninsular, lo que, además de los conocimientos divulgados de los hechos turcos, le permitiría conocer e incorporar a su relato los sabrosos detalles y datos antropológicos comunes en la zona y que reúne la *Història*. No queda lejos de esta aproximación peninsular la propuesta de J.M. Solà-Solé (1977: 221). Y acorde con ello encaja la propuesta de J. Butiñá (1993) de ver la *Història* jugando un papel funcionalmente político en torno a un hecho catalano-aragonés como es el Compromís de Casp.

Cuestiones de realización: Apuntadas quedan las apreciaciones sobre los indicios de oralidad conservados por el documento así como la ahora mencionada génesis oral de la tradición. Más allá de los signos específicos como deícticos, repeticiones o coordinación que certifica el documento y de los ámbitos generadores que podemos reconstruir, D. Madrenas – J.M. Ribera (1993-1:173-174, 181-183), incorporando la *Història* a un más amplio *corpus* de narrativa breve y ensayando una aproximación al estudio de la oralidad de perfil zumthoriano, por oposición a un *exemplum* de realización homilética, ven en aquella un prioritario documento de oralidad mixta y de

oralidad segunda según las secuencias del relato; asimismo, asumida esa realización oral que necesitará de una proyección espacial, contemplan la plasmación dramática del relato (D. Madrenas – J.M. Ribera, 1993-1: 184-187) que, ya en la delimitación de la teatralidad, les hará considerar la praxis de la *Història* como urdidora de unas necesidades de representación en espacio abierto frente a otros textos, de crecimiento en el cuatrocientos, de ubicación más cortesana y de espacialización más cerrada (D. Madrenas – J.M. Ribera, 1993-2). J.M. Ribera (1998: 244-245, 248), situando el texto en un *corpus* ampliado, ordena de nuevo indicios mímicos y de entonación favorables a entender niveles de representación dramática, al tiempo que propone el *guión juglaresco* de un episodio del relato.

Cuestiones genealógicas: Panfleto o novelita o panfleto novelado, la *Història*, también genealógicamente, abraza oriente y occidente. Para Ll. Martín (1989) ese abrazo se da desde occidente, en la medida en que, directa o amalgamadamente con motivos propios, desde aquí se atrajeron componentes orientales que, el ordenador de la tradición, dispondría en la estructura de una *novela breve* —de la cual la textualización conservada es la fase final de la evolución— acorde con una retórica establecida en la que, si cabía la aventura caballerisca junto con la amorosa y con la bizantina o viajera, entraban también la posibilidad de la verosimilitud y el atractivo orientalista y la suerte recurrente del efecto final que parece coronar lo verosímil en real: la *Història* se ha deshecho de la carga moralizante del cuento y del *exemplum* y ha optado por lo lúdico, en la línea del espectro configurado por la difusión y el consumo del módulo decameroniano.

J. M. Solà-Solé (1977: 214), asegurándose en la delimitación del género estipulada por A. Galmés de Fuentes —ver coincidencias intergenéricas operativas en J.M. Ribera (1990-1991: 32-33)—, remite a la correspondencia del título con el género árabe de *al-sira*, estructura en la que se cruzan motivos como la trayectoria heroica de un personaje históricamente singular con leyendas y cantares populares como fuentes, incorporando por contaminación oral elementos de otras tradiciones que aquí sería la occidental cristiana, aportando el componente caballeresco y contando entre sus peculiaridades el encuadre verosímil de la acción; género que, cabe decir, se practicó y divulgó en la Hispania musulmana y que también se consumiría en el espacio turco-musulmán. Ya que J.M. Solà-Solé propone un género árabe, indiquemos aquí que E. Popeanga —J.M. Ribera (1985: 229) mencionan la similitud con la *rihla*.

Partir —aún contando con que ninguno de estos críticos evita la contaminación desde el sector geográfico-cultural opuesto— desde dos ámbitos diversos con formulaciones genealógicas propias, en el caso de estas dos tesis, es acorde con los criterios básicos de sus defensores que diseñan respectivas génesis y consumaciones desde círculos culturales correspondientes, Ll. Martín el románico-peninsular y J.M. Solà-Solé el musulmán aunque sea morisco-catalano-aragonés (J.M. Solà-Solé, 1977: 221). Pero atendiendo a la documentación finalmente en romance, cabe apreciar el reconocimiento de género en función de la validez que tiene para la articulación narratológica de su ámbito de constatación y por la repercusión como producto recibido. J. M. Ribera (1990-1991: 34-37) busca un punto de inflexión en el *récit* de reconocimiento zumthoriano en el que el destello de la desacralización permita el aprovechamiento evolucionado de la estructura del cuento, *exemplum* o fábula, para, mediante los incrementos que hace tiempo codificaron Zumthor y Dubuis, desembocar en la *nouvelle* y en esa categoría situar la *Història* que, piensa, *nouvelle* sería para el receptor finalmente occidental, románico y peninsular-catalán avezado a la fruición boccacciana si atendemos al perfil lingüístico y al destino geográfico finalmente definitivo del documento.

e. *Cuestiones de literariedad*: Traídos a cuenta los conceptos de funcionalidad y autonomía narrativas a raíz de la coherencia destacada por L. Badia, y apreciado el ludismo intencional que Ll. Martín rodea de una comprensión textual de lo decameroniano, podemos hablar de la literariedad de la *Història* en una dirección específica; literariedad que inevitablemente lo ha sido en evolución como vemos cuando los mencionados profesores (L. Badia, 1982: 7, 8, 16-17, 18-19; Ll. Martín, 1979: 235-242; v. tb. J. M. Ribera, 1990-1: 58-64, 1990-1991: 32-37, 1995) sitúan el relato en un dinámico entramado de títulos románicos y orientales, pudiendo ubicarlo, como antes dijimos que nos habíamos permitido, en un punto del discurso establecido por la crítica de la evolución narrativa románica.

Esa identidad literaria de la *Història* que Ll. Martín (1990: 55) ve afanada en un revestimiento de la realidad remota mediante unos referentes próximos al receptor, aferra en última instancia y doblemente el relato a una constatable verosimilitud. Retórica de lo real, de lo identificable que ha de forjar desde el propio discurso la solidez del entorno y hacerlo su protagonista, J.M. Ribera (1990-1: 22-40, v. 32-40; 1998: 251-256), valiéndose de la *Història*, la ha opuesto como coordinada realista frente a la alégorico-

sentimental y a la retoricista, y como narración de los hechos a la narración de los sentimientos. De ello se desgaja un afán de focalización sobre elementos objetivos que revierten en el texto de forma favorable a la lógica interna del relato. J.M. Ribera (1990-1991: 13-32) se ha extendido en apreciar la modificación que se hace de los motivos folklóricos presentes en el relato y la utilización de los datos históricos, léxicos y antropológicos siempre a favor de la rentabilidad y de la coherencia narrativas, asimismo de las aristas que enriquecen un texto que en principio se contempla extremadamente plano. Todo eso, configurando un círculo dentro del cual la realidad literaria se nutre de la realidad objetiva y la suplanta para alcanzar a ver su último sentido: en esa vertiente, y contando con elementos de la teoría de la recepción, la *Història* forma parte de las formas narrativas integradoras que se oponen a otras instructivas y a unas terceras excluyentes (J. M. Ribera, 1997: 151-153).

V.- *Història de Jacob Xalabín* se ofrece así pues como un *documento-red* donde se cruzan Oriente y Occidente, la historia del primero con los posibles intereses históricos del segundo y también sus presupuestos culturales y literarios; por esta vía es encrucijada de motivos y formas que sabemos conformadores de la narrativa breve medieval. Y en ese sentido es también parte de la *red* temporal en que se han urdido códigos expresivos y nos remite a estadios de transición que tal vez documentos más fijados ocultan.

Destacar indicios de todo ese entramado es génesis de un *corpus* crítico que siempre cabe o ampliar o matizar con cada vuelta al texto: si en torno a una citación de San Mateo (H., I, 70) puesta en boca del narrador, quien a su vez utiliza correctamente la voz «Udà» al hablar de los turcos y se reserva él la exclamación «Déu» o «Senyor», acorde con otras reconsideraciones que remiten al espíritu cristiano mediante alocuciones identificables (por ej. H, IV, 78-80), si en torno a esto, decía, se ha debatido si la mentada citación era una interpolación o si formaba parte de la coherencia del relato, un alumno-lector, I. Peyró Jiménez me advirtió meses atrás del reconocimiento en «... beneyt sia lo ventre qui l'aportà, e les mamelles qui l'alletaren!» (H, IV, 94) de las palabras de Lucas, cap. 11, versículo 27, citación bastante más precisa que otras fórmulas de expresión cristiana ya recogidas por J. M. Solà-Solé (1977: 215). Y si pasando a comentarlo se apreciara que no semeja coherente esa correspondencia cristiana en boca de la doncella mahometana de la dama Nerguis, yo apostillaría que, por el contrario, la narración se muestra así constante al

poner siempre al héroe turco, Jacob, bajo la protección del Dios cristiano (H, IV, 80).

VI.- Pero quisiera, para acabar, acercarlos a una muestra concreta de la *Història* y, apuntando hacia cuestiones que aquí nos han reunido, como son los recursos en el arte de narrar condensadamente, ver en qué medida las encara el relato. Tomemos un episodio ordenado en el cap. I, cuando ya sabemos de la pasión desordenada de la madrastra por el príncipe Jacob y, más aún, cuando el cómplice de la esposa de Almorat, el médico judío Quir Mossè, ya conoce que la enfermedad de la señora se debe a su desasosiego sensual, según confesión propia, haciéndole su cómplice. Véase, respecto a la tipología humana, la configuración del primer personaje que entra en acción en el episodio comentado (H, I, 61, 26-65, 12), el mencionado Quir Mossè. De él, pocos párrafos antes, se ha hecho un quintaesenciador retrato (H, I, 59, 21-60, 1-12) en el que al dato de «greguesch», con la connotación que eso tiene en el medio turco, se añaden los rasgos de sutil, agudo, traidor, falso, engañoso —como buen judío, apuntala el narrador, y aún más que la mayoría de los hebreos, añade— y, por añadidura, médico empirista y observador, buen psicólogo que pronto adivina lo que se cuece en los sentimientos de Issa Xalabina y la sonsaca. Pues bien, ese personaje así retratado es quien actúa en el fragmento elegido: pronto un «jo» (H, I, 62, 6) cataliza la acción y se impone ante el Amorat por delante de otros médicos convocados a la corte (H, I, 61, 27-62, 1) y se le ve recompensado por el señor, añadiéndose al perfil antes presentado los vicios de gusto por el dinero y por los afanes estamentales (H, I, 62, 6, 10-14). El narrador podrá entonces cerrar el retrato sintetizando mediante el concepto de «traïdor» y presentándolo como un taimado forjador de tretas (H, I, 62, 15-27). Presentado puntualmente y cerrada la incorporación del personaje al relato, el narrador, con una técnica común a lo largo del texto, le deja que se evidencie a través del diálogo entablado con el opositor temporalmente seducido, acordes con la expresión de que «... foren ben domèstichs» (H, I, 62, 23). Ese diálogo (H, I, 63-64) nos sitúa ante una focalización dramática concreta, en la que la presencia del narrador se reduce a mínimos pies, mientras que sus actores ejecutan un denso recorrido verbal que va de la circunstancialidad con que Quir Mossè inaugura la conversación a la consideración ética, para caer de pronto en la propuesta que provocará el airado rechazo de Jacob. Intervenciones ágiles, registros variados —del anecdótico al sentencioso y al oratorio—, condensación de un tempo

literario, hay aquí una oportunidad abierta a la teatralidad que no desaprovecharía el hipotético ejecutor juglaresco de la *Història*.

Pero, sigamos con Quir Mossè que, confuso (H, I, 64, 14), ejecuta su recorrido para salvar sus prerrogativas y preocupado por su presente (H, I, 64, 25-26), hasta encontrar a la dama para informarla (H, I, 64, 15-17). Esa secuencia protagonistamente ocupada por el judío, da entrada, como dos *flashes*, a los otros dos personajes que hasta aquí han movido la trama. Primero a Jacob, a quien pasamos de oír confiadamente contestar en el *debate* que parece proponerle el médico, como un juego de inteligencia cortesana (H, I, 63, 1-18), a vociferar indignadamente, entre interrogantes y vocativos retóricos (H, I, 63, 26-64, 1-12), en uno de esos arranques que no serán ajenos a la configuración del príncipe que, si aquí entona su panegírico familiar, en otras ocasiones se despachará en idéntico tono sobre otros asuntos, por ejemplo los tópicos del amor (H, IV, 92, 19-93, 8). Téngase presente, no obstante, que en esta breve narración todos los personajes tienen su trayectoria, incluso sus segundos de plenitud los más episódicos, y muestran sus múltiples caras: es así como cabe cotejar esta faceta de Jacob que más adelante se mirará en la del noble y arriesgado caballero pero que también habrá de convivir con la del señor que, en el camino de la aventura, deja ciertas cosas y no pocas en manos de su compañero subalterno (H, IV, 85, 1-28), e incluso con la del amante que puede ir, discúlpenme, del *gatillazo* a la gimnasia sexual y al orgasmo más duraderos (H, VIII, 105, 14-18, IX, 110, 19-21), perfil caleidoscópico del héroe que proyecta una de sus varias conexiones con la naturaleza del futuro Tirant, esforzado matamoros en África, pletórico o ridiculizado amante en el palacio de Constantinoble.

El otro personaje que en última instancia es quien ha puesto en funcionamiento la máquina narrativa, es Issa Xalabina. Quir Mossè la ha mencionado como paciente y como arma de su ascensión para hacerla eje de su fallida proposición a Jacob: esa presencia que viene del dolor y de la incertidumbre ante sus apetencias, se levanta en el episodio tratado, como presencia física y dramática, alegre, placentera y esperanzada (H, I, 64, 19-21) ante la llegada del compinche. Pero una rápida y cortante respuesta — de nuevo las voces propias de los personajes (H, I, 64, 23-31-65, 1-2)— la sume en un efectivo estado contrario que le permite, también a ella, frívola y griega (v. H, I, 52, 1-6) un arranque retórico en un justo y efectivo *planh* (H, I, 65, 10-17).

Esa dramaturgia que levanta personajes y los hace seguir coherentes trayectorias en su argumento y mediante sus directas presencias y palabras, no puede prescindir de delimitar ámbitos a su alrededor en el que aquellas sustenten sus gestos y voces. La creación del narrador puede acudir a diversos códigos de espacialización narrativa. En este caso señalemos los siguientes de corte abstractivo, material y verbal:

a. Una espacialización hecha de abstracciones, como es la de la actuación de Quir Mossè y Jacob, de la cual nunca se nos da ninguna ubicación física si no es al final, para decirnos que, imposibilitadas las expectativas del primero, el médico salió de las estancias del segundo y aún eso de forma vaga con un verbo «si.s partí devant ell» y que nos remite a la corte por donde se ha mencionado que iba y venía (H, I, 64, 14-15, 61, 26-27). De acuerdo con lo dicho, ajenos a la espacialización física en este caso, el narrador, mediante la actuación y las palabras del judío, con el que primero ya se practica una aproximación introspectiva de por sí abstractiva, crea un punto de encuentro delimitado en la esfera de la falsa complicidad y de la amistad engañosa y engañada que, abstractivamente, circunda la acción.

b. Por el contrario, espacialización material, Issa Xalabina espera para su entrada en plano en la «cambra» o alcoba (H, I, 64, 15-17), sede honorífica a la que tiene acceso el cómplice. Cuéntese con que desde un principio del relato (H, I, 53, 4, 6) su presencia se ha identificado con aquel *sancta sanctorum* donde ahora cabe la expresión verbal de sus zozobras, según lo antes dicho; pero, además, su actuación física: visualícese lo que primero es la alcoba donde recibe al médico para, líneas y desengaño más adelante, focalizar el «lit» acolchado con «delitables coxins» sobre los que Issa Xalabina podrá ejecutar su gesto de gran y dolorida dama (H, I, 65, 5-9), dato este que va más allá pues si aún hoy lo mimetizamos orientalistamente con una tópica imagen de harén, aún más sería así en aquel mundo románico sito en el cruce de las fronteras culturales y que proyecta hacia el texto tantas otras noticias como, por ejemplo, la del uso del velo por parte de las mujeres (H, VIII, 107, 14-18, X, 113, 8-9), eso sí, todos ellos narrativamente funcionalizados por el relato.

c. Y para acabar, espacialización verbal, vemos aún una tercera opción en la que se arroja la acción y que es de orden verbal. Puede estar configurada por un registro del lenguaje que, cruzado con periodos retóricos como los señalados, tiene una mayor presencia en el conjunto de la narración. Nos referimos al que enlaza el corte coloquial con las posibilidades de la teatralidad. Se pudiera pensar que esos signos se

recluirían en los diálogos antes señalados como ágiles, incluso en los monólogos, y donde oímos decir a Jacob «E con? Ca fill de ca... » (H, I, 63, 28), o a Issa Xalabina «... vine, car I dia m'és I any.—» (H, I, 65, 16-17), clamando a la muerte. Pero acaba por ser la voz del narrador la que con más constancia se vale del recurso para datar lo argumentado de una tensa proximidad:

«... en la dita cort, Quir Mossè anava e Quir Mossè venia» (H, I, 61, 26-27).

«E què féu quest traïdor?» (H, I, 62, 15).

«E, a poch a poch, vuy donava I bell cavall a Jacob Xalabín, e demà una joia, e adés una cosa, adés una altra» (H, I, 62, 21-23).

«E lo dit juheu, ple de mal ayre e de mal talent... » (H, I, 64, 25-26).

Expresiones todas ellas que permiten el gesto dramático y la entonación oportuna, invocaciones que equiparan el espacio de la ficción con el de la representación, todo ello propicia un encuentro cómplice del que el narrador hace gala en otros tantos momentos (v. H, IV, 83, 12-13, X, 113, 19). Y es de este y otros modos como se entrama un relato que merece una rentabilización que, estimo, se le escatima románicamente. Tal y como están hoy las cosas con esto de los *productos culturales*, su *difusión* y los niveles de *necesario consumo* que justifiquen la inversión que aquella impone, yo tengo pensado un paso más allá de este tipo de presentación en la estrategia promocional de *Història de Jacob Xalabín*. No sé si el mencionado *distrito centro* lo facilitaría en la medida en que por él y sus estancias satélite pase mi propuesta. Tampoco quiero, con todo, escudarme en que por eso no haya dado el paso insinuado. Va este, en su premeditación, ligado a *Blandín de Conualla*, otro caballero de andanzas y aventuras mixtas. Quede al menos por delante que, si nuestras reuniones siguen celebrándose y yo ando por allí, seguramente vuelva de su mano, de la de Blandín y de la de un tal Bernat Serradell de Vic, ambos, caballero y creyente, carnavalización de los dos totémicos poderes medievales, el laico y el espiritual. Y aún entonces quizás habrá que mirar hacia *Història de Jacob Xalabín* para razonar alguna que otra cuestión *narratológicamente incorrecta*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APARTADO INTRODUCTORIO:

- Badia, L. (1987): *Introducción* a ed. de *Sueño* de Bernat Metge, Barcelona, Alianza Editorial/Enciclopèdia Catalana, i-xv.
- Batllori, M. (1994): *La cultura catalano-aragonesa durant la dinastia de Barcelona (1162-1410): Nous corrents de recerca de 1940 a 1960*, València, Tres i Quatre, O.C., vol. I, pp. 269-346.
- Butiñá, J. (1999): *Tras los orígenes del Humanismo: El 'Curial e Güelfa'*, Madrid, U.N.E.D.
- Sötér, I. (1974): «Of the comparatist method», *Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum*, Budapest, vol. II, 1-2, pp. 8-30.

HISTORIA DE LA LITERATURA CATALANA:

- Comerma, J. (1923): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Políglota.
- García Silvestre, M. (1932): *Història sumària de la literatura catalana*, Barcelona, Balmes.
- Molas, J. (1963): «El segle XV», en J. Molas, J. Romeu, *Literatura catalana antiga*, Barcelona, Barcino, vol. III, 1ª parte.
- Nicolau d'Olwer, Ll. (1927): *Resum de literatura catalana*, Barcelona, Barcino.
- Riquer, M. de (1984): *Part antiga*, en M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. III.
- Rubió, J. (1984): *Història de la literatura catalana*, Montserrat, Dep. de Cultura de la Generalitat de Catalunya/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I.
- Ruiz i Calonja, J. (1954): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Teide.

EDICIONES DEL TEXTO:

Història de Jacob Xalabín

- ed. R. Foulché-Delbosc, Vilanova i la Geltrú, Societat Catalana de Bibliòfils de Barcelona / Imp. Johan Oliva, 1906.
- ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, Imp. Borràs y Mestres, 1909.
- con *La filla de l'emperador Contastí*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, Imp. Borràs y Mestres / Biblioteca Catalana, 1910.
- ed. A. Pacheco, Barcelona, Barcino, 1964 [citaré por esta ed., señalando H, capítulo, página y línea].

- ed. L. Badia, Barcelona, Edicions 62, 1982 [reimp. en *Narrativa breu catalana. Segles XIV-XV*, ed. J. M. Ribera, València, Tres i Quatre, 1990, pp. 102-164].
- ed. J. Vinyes, Barcelona, Laertes, 1989.
- ed. F. Machirant, V. J. Escartí, S. Bataller, C. Prunés, Alzira, Bromera, 1995.
- con *Història de la filla de l'emperador Contastí*, ed. J. E. Pellicer, València, Tres i Quatre, 1996.

CORPUS CRÍTICO:

- Badia, L. (1982): «Estudi introductorio» a ed. de *Història de Jacob Xalabín*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-23.
- Bosch, S. (1949-1950): «Les fonts orientals del *Tirant lo Blanch*», *Estudis Romànics*, vol. II, pp. 1-50 (45-48).
- Butiñá, J. (1993): «En torno a una posible intencionalidad política en el *Tirant lo Blanc* y en la *Història de Jacob Xalabín*», *Epos. Revista de Filología*, Madrid, U.N.E.D., vol. VIII, pp. 473-484.
- Escartí, V. J. (1995): «Introducció» a ed. de *Història de Jacob Xalabín*, Alzira, Bromera, pp. 5-19.
- Escrivà, V. (1984): «*Jacob Xalabín*: Complex de cultura i el narrador», *Miscel·lània Sanchis Guarner*, València, Universitat de València, vol. I, pp. 101-105.
- Foulché-Delbosc, R. (1906): «Introducció» a ed. de *Història de Jacob Xalabín*, Vilanova i la Geltrú, Societat Catalana de Bibliòfils de Barcelona/Imp. Johan Oliva, pp. a.j.-a.ij.
- Iorga, N. (1961): «La història romàntica de Jakob-Txelebi», en *Ramon Muntaner i l'Imperi Bizantí*, Barcelona, Rafael Dalmau, ed., pp. 53-59.
- Madrenas, D., Ribera, J. M. (1993-1): «Oralitat i Narratologia: hipòtesi de treball sobre la narrativa breu en prosa», *Actes del IX Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Univ. d'Alacant / Univ. de València / Univ. Jaume I, vol. I, pp. 167-187.
- (1993-2): «Oralitat i Narratologia: de la *Història de Jacob Xalabín* a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 307-313.
- Martín, Ll. (1988): «Les fonts orientals de la *Història de Jacob Xalabín*», *Sharq al-Andalus*, vol. V, pp. 101-109.

- (1989): «Presència de la tradició oriental al *Jacob Xalabín*», *Miscel·lània Joan Bastardas. Estudis de llengua i literatura catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat & alii, vol. I, pp. 231-244.
 - (1990): «Els personatges del *Jacob Xalabín* i la història», *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, Barcelona, Dep. de Filologia Catalana (Univ. de València) / A.I.L.L.L.C. / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 44-57.
- Miquel i Planas, R. (1910): «Nota preliminar» a ed. de *Història de Jacob Xalabín*, Barcelona, Imp. Borràs y Mestres / Biblioteca Catalana, v-xiiij.
- Nicolau d'Olwer, Ll. (1974): *L'expansió de Catalunya en la Mediterrània oriental*, Barcelona, Proa.
- Pacheco, A. (1964): «Introducció», «Apèndix» a ed. de *Història de Jacob Xalabín*, Barcelona, Barcino, pp. 5-48, 152-166.
- Par, A. (1931): «Acotacions lingüístiques y d'estil a clàssichs menors catalans», *Anuari de l'Oficina Romànica*, vol. IV, pp. 171-187 (176-179).
- Pellicer, J. E. (1996): «Pròleg» a ed. de *Història de Jacob Xalabín. Història de la filla de l'emperador Contastí*, València, Tres i Quatre, pp. 7-13.
- Popeanga, E., Ribera, J. M. (1985): «Sobre una nota de Nicolae Iorga», *Revista de Filología Románica*, Madrid, U.C.M., vol. III, pp. 297-304.
- Ribera, J. M. (1990-1), «Estudi introductor» a *Narrativa breu catalana. Segles XIV-XV*, València, Tres i Quatre, pp. 7-64.
- (1990-2): «Configuración del concepto de 'viaje'. (Documentos y diplomas catalanes. Siglo XIV)», *Revista de Filología Románica*, Madrid, U.C.M., vol. VII, pp. 301-308.
 - (1990-1991): «Per a la interpretació —literària— de la *Història de Jacob Xalabín*», *Llengua & Literatura*, Barcelona, S.C.L.L.L. (I.E.C.), vol. 4, pp. 7-37.
 - (1995): «La narrativa breve en las literaturas peninsulares: *Història de Jacob Xalabín* y *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, vol. IV, pp. 123-135.
 - (1997): «Narrativa breve en prosa» en *Literatura catalana I (Edad Media)*, coord. J. Butiñá Jiménez, Madrid, U.N.E.D., pp. 145-168.
 - (1998): «Narrativa breu medieval: tres qüestions a partir del corpus català», *Revista de Filología Románica*, Madrid, U.C.M., vol. XV, pp. 233-266.

- Solà-Solé, J. M. (1977): «*La Història de Jacob Xalabín i el món àrab*», *Catalan Studies. Volume in Memory of Josephine de Boer*, Barcelona, Borràs-Edicions, pp. 213-222.
- Vinyes, J. (1989): «Introducció» a ed. de *Jacob Xalabín*, Barcelona, Laertes, pp. 6-23.

Lai, fabliau, nouvelle : difficultés d'une typologie

François SUARD
Université de Paris X

Les récits brefs de la France du XIII^{ème} siècle sont le lai narratif en vers, le fabliau en vers et le conte-nouvelle en vers ou en prose. L'objet de l'étude est de situer chacun de ces types par rapport aux deux autres et de souligner les inconvénients d'une trop stricte différenciation. Les trois types sont des contes, rapportés le plus souvent par un narrateur. Ils comportent des motifs repérés et catalogués par les ethnologues. Des différences opposent lai et fabliau, notamment, mais les contaminations entre les types ne sont pas absentes. On s'interroge enfin sur la postérité des trois types. C'est au fabliau que la nouvelle française emprunte, autour de 1500, l'essentiel de son inspiration.

Coexistent en France au XIII^e s., et pour cette période seulement, trois formes de récit bref : le lai narratif en vers, le fabliau en vers et un type de récit de fiction, en vers ou en prose, distinct du conte pieux, et qu'on désigne, faute de mieux, par le terme de nouvelle alors que ce dernier ne figure dans aucun des textes connus ; on appellera cette forme *conte-nouvelle*, le terme de conte pouvant, lui, être trouvé dans les textes.

On sait quelle sera la fortune de ces différents types : le lai, qui a fleuri à la fin du XII^e s., s'éténue au cours du XIII^e s.³⁸² ; le fabliau a pour période essentielle le XIII^e s., même si quelques œuvres apparaissent encore au XIV^e s. ; enfin le conte-nouvelle, limité à quelques textes, est lié lui aussi au XIII^e s. ; la question est toutefois de savoir dans quelle mesure il est à mettre en relation avec le genre de la nouvelle qui s'affirme progressivement, à partir de 1462 (date d'apparition des *Cent Nouvelles Nouvelles*)³⁸³, et durant tout le XVI^e s., comme la forme unique du récit-bref.

Ces différents types, on le voit, sont concentrés sur une période relativement homogène. Peut-on les situer avec précision les uns par rapport aux autres, en tenant compte du fait que les intitulés peuvent être

³⁸² Au XIV^e s., les lais de Jean de Condé font figure de survivance : voir J. Ribard, « Des lais au XIV^e siècle ? Jean de Condé », in *Mélanges J. Frappier*, Genève, Droz, 1970, pp. 945-55.

³⁸³ Voir R. Dubuis, *La nouvelle et l'art du récit au XV^e siècle en France*, Lyon, 1998, notamment pp. 33-46.

source de confusion ³⁸⁴ et que, surtout, le contenu et le style des œuvres laissent apparaître des rapprochements ou des contaminations, indices d'une difficulté permanente à isoler de façon stricte les différentes catégories ?

C'est à tenter, après bien d'autres, d'élucider la délicate question de la définition et de la problématique des différentes formes de récit bref, que voudrait s'attacher le présent exposé.

1. TROIS FORMES DU CONTE.

On remarquera tout d'abord que les trois types se présentent comme des contes, le plus souvent pris en charge par un narrateur. Marie de France, dans son recueil de lais ³⁸⁵, se présente à plusieurs reprises comme celle qui a entendu conter une aventure et qui la transmet à son tour, comme dans *Fresne* :

Le lai del Freisne vus dirai
Sulunc le cunte que jeo sai (1-2).

ou dans *Lanval* :

L'aventure d'un autre lai
Cum ele avint, vus cunterai (1-2).

Les auteurs de lais anonymes ³⁸⁶ donnent des indications concordantes, comme pour *Desiré* :

Entente i mettrai e ma cure
a recunter un aventure
dunt cil qui a cel tens vesquirent
par remembrancë un lai firent (1-4)

ou pour *Doon* :

³⁸⁴ Certains textes peuvent être présentés indifféremment comme lais ou comme fabliaux, sans compter le terme de *dit*, substitutif de nombreux autres, à condition qu'il s'agisse de textes brefs en vers (voir M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire*, Paris, Champion, 1996) ; certains lais, certains fabliaux peuvent ainsi être appelés *dits*.

³⁸⁵ Nous suivons l'édition J. Rychner, Paris, Champion, 1973.

³⁸⁶ Nous suivons l'édition P. M. Tobin, Genève, Droz, 1976.

mes je vos voil dire et conter
l'aventure dont li Breton
apelerent cest lai Doon (4-6).

Les auteurs de fabliaux se présentent eux aussi comme des conteurs.
L'explicit du fabliau des *Tresses* se présente ainsi :

Ici vueil definir mon conte ³⁸⁷ ;

l'explicit des *Trois aveugles de Compiègne* est comparable :

Cortebarbe dist orendroit
C'on fet a tort maint homme honte.
Atant definirai mon conte. ³⁸⁸

Mêmes indications dans le prologue d'*Auberée* ³⁸⁹:

Qui pres de moi se vodra trere
Un beau conte m'orra retrere,

ou dans celui du *Chevalier qui fist parler*: ³⁹⁰

Ce dist Garin qui pas ne ment,
qui d'un chevalier nos raconte
une aventure en icest conte (Rossi, 12-14).

Que trouve-t-on dans le conte-nouvelle ? Lorsqu'une indication est donnée, elle renvoie aussi à un conte, comme pour « Li contes dou roi Flore et de la belle Jehanne » ³⁹¹, qui commence par « En ceste partie dist li contes » et se termine par « Ichi finist li contes dou roi Flore et de la belle

³⁸⁷ Voir l'édition de Philippe Ménard, *Fabliaux français du Moyen Age*, Genève, Droz, 1979, p. 108, v.433.

³⁸⁸ *Ed. cit.*, p.118, vv-332-34. On notera l'ambiguïté d'une formule qui associe étroitement le nom de l'auteur du fabliau (indiscutablement Cortebarbe) et celui du narrateur, qui peut être seulement le transmetteur du récit.

³⁸⁹ Voir l'édition R. Brusegan, *Fabliaux*, Paris, 10 /18, 1994, vv.1-2, p. 48.

³⁹⁰ Voir l'édition L. Rossi, *Fabliaux érotiques*, Paris, Lettres gothiques, 1992, p. 200, vv. 12-14 ; voir aussi l'explicit : « A tant est li contes finez », v. 618.

Jehane » ; ou pour « Li contes dou roi Coustant l'empereur »³⁹², qui commence par « Cis contes nos fait mention » et se termine par « Si finist chi atant li contes dou roi Coustant l'empereur ». ³⁹³

Cette parenté générique des trois types avec le conte s'accompagne d'une égale plasticité formelle des récits présentés. Des hésitations apparaissent entre le vers et la prose (Légende de l'empereur Constant), et l'on peut constater des variations apportées au développement du texte. Les récits relevant des trois catégories étudiées sont habituellement brefs : de 110 à 1184 vers pour les lais de Marie de France, de 18 à 1164 vers pour le fabliau, 630 vers pour le *Dit de l'empereur Coustant*, un peu moins de mille vers pour la *Chastelaine de Vergy*, de 620 à 830 lignes pour la *Comtesse de Ponthieu*, 407 pour le *Conte de l'empereur Coustant*. Seul le conte du *Roi Flore et de la belle Jehanne* dépasse un peu la norme, avec plus de 1400 lignes.

Mais la plupart de ces œuvres peuvent aussi prendre une forme plus développée. Déjà, parmi les lais de Marie de France, le lai d'*Eliduc*, le plus long (1184 vv.), ressemble à plusieurs égards à un petit roman d'aventures ; mais le lai du *Fresne* (536v.) sera plus tard développé en un roman de 7800 v. par un certain Renaut, sous le nom de *Galeran de Bretagne*³⁹⁴. Pour les fabliaux, on peut à la fois parler d'insertion dans les œuvres romanesques (Le *Châtelain de Coucy*³⁹⁵ comporte plusieurs micro-épisodes montrant les amants occupés à tromper le mari jaloux et qui se rattachent à l'inspiration du fabliau) et d'extension romanesque : *Trubert* (2984 vv.) est un véritable roman de la tromperie³⁹⁶, tout comme *Wistasse le Moine*³⁹⁷. Plusieurs exemples de cette plasticité peuvent également être repérés pour le conte-nouvelle : *Ami et Amile* est le résumé d'une légende qui a donné matière à une chanson de

³⁹¹ Voir l'édition L. Moland et C. d'Héricault, *Nouvelles françaises en prose du XIII^e siècle*, Paris, Jannet, 1856, pp. 85-157.

³⁹² Voir l'édition J. Coveney, *Édition critique des versions en vers et en prose de la légende de l'empereur Constant*, Paris, Belles Lettres, 1955, pp. 159-169.

³⁹³ La légende se présente aussi sous la forme d'un dit versifié (*éd. cit.*, pp. 107-123), donné comme exemple du pouvoir de Fortune, mais sans référence à un conte précis.

³⁹⁴ Voir l'édition L. Foulet, Paris, Champion, 1926.

³⁹⁵ *Le Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*, édition M. Delbouille, Paris, SATF, 1936.

³⁹⁶ Ed. Rossi *cit.*, pp. 348-528.

³⁹⁷ Edition D. J. Conlon, Chapel Hill, 1972.

geste destinée à être remaniée ³⁹⁸, et la *Comtesse de Ponthieu* voit, dès la fin du XIII^e s., son récit inséré dans une histoire d'outre mer légendaire ; le texte sera considérablement amplifié au XV^e s. et prendra place dans le *Roman de Jehan d'Avesnes*. ³⁹⁹

Enfin — et c'est peut-être le plus important —, les trois catégories de récit, non seulement se présentent comme des contes, mais peuvent être effectivement rattachées à certaines familles de contes ou à certains motifs répertoriés par les ethnologues. Pour ne donner que quelques exemples, le lai d'*Yonec*, de Marie de France, comporte des éléments du conte T 432 (*l'Oiseau Bleu* ⁴⁰⁰) et *Guingamor*, lai anonyme, est proche du T 470B ⁴⁰¹. Les fabliaux exploitent de leur côté de nombreux motifs de conte ⁴⁰² et il en va de même pour les contes-nouvelles, comme nous le montrerons au passage. Toutefois, au-delà de cette référence au conte et de cette égale capacité à habiter des espaces textuels variés, des différences entre les types, repérées depuis longtemps, sont indiscutables. Nous voudrions les rappeler rapidement.

2. LES TRAITS PERTINENTS.

Ils tiennent à la forme littéraire choisie, au contexte dans lequel ils sont situés, à la tradition dont ils se réclament et au registre qu'ils utilisent, registre lié à la thématique, aux personnages et au ton employé.

Le lai narratif, toujours en vers ⁴⁰³, revendique une origine celte ; il s'agit, écrit Marie de France, des

Contes ke jo sai verrais,

³⁹⁸ Voir *Ami et Amile, chanson de geste* éditée par P. F. Dembowski, Paris, Champion, 1969.

³⁹⁹ Voir Clovis Brunel, *La Fille du comte de Ponthieu. Versions du XIII^e et du XV^e siècles*, Paris, SATF, 1923 et la traduction de la version du XV^e. par D. Quérueu dans *Splendeurs de la cour de Bourgogne*, Paris, R. Laffont, 1995, pp. 411-464.

⁴⁰⁰ Voir P. Delarue et M. L. Tenèze, *Le conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. II, p. 114.

⁴⁰¹ *Le conte populaire..*, t. II, p. 167.

⁴⁰² Voir en particulier dans Antti Aarne et Stith Thompson, *The types of the Folktale*, Helsinki, 1973, la série 1405-1429 (« The foolish Man and his Wife »), et particulièrement 1406, 1410, 1417, 1419a, 1419c, 1419d, 1423.

⁴⁰³ Il s'agit, dans la quasi-totalité des cas, d'octosyllabes ; seul le *lai du Cor*, de R. Biquet (voir l'édition Ph. Bennett, Exeter, 1975), fait exception ; il est écrit en hexasyllabes.

Dunt li Bretun unt fait les lais (*Guigemar*, 19-20),

lais entendus par Marie (Prologue, v. 40) et rassemblés par elle. Ces oeuvres, qui ont pour origine une aventure, matière du conte, auraient été mis en musique :

De cest cunte k'oï avez
Fu Guigemar li lai trovez,
Que hum fait en harpe et en rote ;
Bone en est a oïr la note (*Guigemar*, 883-86).

C'est donc par rapport à des œuvres lyriques que l'auteur prétend travailler. En ce qui concerne la thématique, la référence aux jongleurs bretons appelle l'ensemble des données narratives de la matière de Bretagne, avec le merveilleux (la présence d'un autre monde habité par des fées) mais aussi sa mise en forme littéraire dans les écrits arthuriens. Ces traditions sont en contact avec le folklore, mais aussi avec l'idéologie courtoise, qui supplée bien souvent la tradition arthurienne ; le registre suit tout naturellement : les personnages appartiennent à la noblesse, la grande affaire est l'amour et particulièrement la quête de celui-ci, le ton est donc élevé.

Tous ces éléments —et la remarque vaut pour les autres types de récit bref— ne sont pas nécessairement présents en même temps. Le merveilleux, par exemple, ne caractérise qu'une partie des lais de Marie : la plupart des autres sont courtois, transposant les merveilles de l'Autre Monde dans la merveille créée par le jeu du langage. Ainsi du symbole polysémique du frêne (lai du *Fresne*), arbre protecteur qui accueille le bébé abandonné, surnom de l'enfant trouvé, image de la stérilité, selon les vassaux de Gurun, son ami (« Li freisnes ne porte unke fruiz », 340), mais en réalité emblème de fécondité, puisque *le Frêne* (la dame) réunit la famille dispersée et épouse son amant. Ainsi également du trajet symbolique accompli par le rossignol (lai du *Laiüstic*), d'abord image fragile de l'amour contrarié, victime du mari jaloux, puis relique qu'on vénère dans une châsse, devenue symbole d'un amour indestructible. De même, avec le *lai de l'Ombre* de Jean Renart (premier tiers du XIII^e s.), la longue requête amoureuse du chevalier aboutit à une « bele cortoisie ⁴⁰⁴ » qui justifie

⁴⁰⁴ Voir l'édition-traduction du lai par Marie-Françoise Notz dans *Nouvelles courtoises*, Lettres gothiques 1997, v. 920.

l'appartenance au lai : le don de l'anneau du chevalier à l'ombre de la dame, qui ne saura le refuser.

Le fabliau semble s'inscrire trait pour trait —sauf en ce qui concerne la versification— dans une perspective opposée. Non seulement aucune origine celte n'est revendiquée, ni aucune parenté avec la lyrique, mais les personnages, l'esprit et la démarche narrative de l'œuvre vont au rebours du lai.

Le contexte n'a, théoriquement au moins, rien d'imaginaire : les références ramènent le lecteur, ou plutôt l'auditeur au connu, qu'il s'agisse de villes

Il avint ja a Montpellier (*Le vilain asnier*, 1)
Or oez qu'avint a Compigne (Compiègne, *Auberee*, 6)

ou de villages

... uns vilains a Bailluel (Bailleul) manoit (*Vilain de Bailleul*, 3)⁴⁰⁵

Les protagonistes, en règle générale, ne sont ni seigneurs ni dames, mais bourgeoises et bourgeois, marchands et artisans, vilains (paysans), et prêtres ou chanoines. L'enjeu du texte n'est plus, grâce à l'entrée dans l'Autre monde ou à une « bele cortoisie », de trouver un amour fragile autant que précieux, mais de posséder et de jouir, de nourriture, de sexe ou d'argent, ou bien encore de se venger d'un agresseur ou d'un malveillant. Ruse et contreruse, coups et violences diverses, étalage de l'activité sexuelle ou de la scatologie créent un registre allègre mais trivial, même s'il n'est qu'exceptionnellement ordurier.

L'opposition avec le registre courtois s'impose tellement qu'on a pu parler de « burlesque courtois »⁴⁰⁶, et il est assez facile de le voir lorsque les personnages mis en scène appartiennent, contrairement à l'habitude, à la classe noble mais connaissent des aventures totalement différentes de celles des récits courtois : ainsi de l'étrange don accordé par les fées au chevalier dans *Le chevalier qui faisait parler..* (à opposer aux dons de la fée dans *Lanval*, ou même dans *Le dit dou blanc levrier*, de Jean de Condé⁴⁰⁷), ou du

⁴⁰⁵ Voir *Fabliaux*, éd. R. Brusegan *cit.*

⁴⁰⁶ L'expression est de Per Nykrog, *Les fabliaux*, Copenhague, 1957, p. 104.

⁴⁰⁷ Édition A. Scheler, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean*, Bruxelles, 1866-67, t. II, pp. 1 sqq.

personnage grotesque du chevalier dans *Berangier au long cul*⁴⁰⁸, qui pratique la dérision de la prouesse héroïque et chevaleresque

Les traits pertinents sont moins évidents pour le conte-nouvelle. Certains l'opposent pourtant au lai : pas de tradition bretonne ou lyrique, pas d'éléments merveilleux, même si le personnel du récit est proche de celui du lai (il appartient essentiellement à la classe noble). Par ailleurs, les textes versifiés s'effacent devant la forme prose, ce qui distingue également le conte-nouvelle du lai. A l'encontre du fabliau, le conte-nouvelle n'adopte pas un registre trivial : dans un style moyen, il conte des aventures où l'amour et la prouesse jouent un rôle important. Si le merveilleux ne joue le plus souvent aucun rôle —mais on compte au moins un récit de prodige dans *Ami et Amile*—, l'ancrage dans le réel est souvent théorique : personnages et lieux ne sont pas toujours identifiables.

Au total, si le conte-nouvelle paraît difficile à situer, lai et fabliau restent assez facilement identifiables. Pourtant les frontières de ces deux premiers types sont elles-mêmes moins précises qu'il n'y paraît.

3. CONTAMINATIONS.

Ainsi, tous les lais ne sont pas courtois, tous les fabliaux ne sont pas triviaux.

Le caractère non-courtois de certains lais peut s'expliquer par la parodie. C'est évident avec le lai anonyme du *Lecheör*, où l'éloge du sexe de la femme —désigné sans euphémisme aucun— est donné comme digne d'inspirer un lai :

Quant tuit li bien sont fet por lui,
nu metons mie sor autrui ;
faisons du con le lai nouvel,
si l'orront tel cui ert molt bel (95-98).

L'on a affaire ici à une parodie de la thématique amoureuse des lais ; il en va de même, bien que de façon plus atténuée, dans les lais du *Cor* ou du *Mantel*, dont la matière est arthurienne —la scène se passe à la cour du roi de Bretagne—, mais subit un gauchissement parodique, puisqu'une fête est l'occasion, par le moyen d'un cor ou d'un manteau magiques, de railler l'infidélité féminine. Qu'il s'agisse là de lais humoristiques ou de fabliaux

⁴⁰⁸ Voir Rossi, *éd. cit.*, pp. 241-261.

plus fins que certains autres, nous nous trouvons évidemment dans une zone où la distinction entre ces deux genres est délicate à préciser.

A l'inverse, il est des fabliaux dont le registre s'élève nettement au-dessus de la moyenne, au point que l'on pourrait parler de fabliaux courtois. Un des plus curieux est sans doute celui de Jacques de Baisieux, *Des trois chevaliers et del chainse*⁴⁰⁹, qui met en scène le motif de l'épreuve héroïque permettant de démasquer les faux amants: seul un jeune chevalier accepte de jouter au tournoi en n'ayant pour armure que la tunique donnée par sa dame ; mais à cette épreuve courtoise, le poète ajoute un débat sur la plus haute preuve d'amour : est-ce le jeune homme qui l'a donnée, ou bien la dame qui, par amour, ose ensuite porter devant tous la fameuse tunique ensanglantée ? C'est un public choisi de jeunes filles, dames, demoiselles et aussi de chevaliers qui tranchera ce débat : public de cour d'amour, en somme, et l'on est loin du personnel habituellement mis en scène dans les fabliaux. Or Jacques de Baisieux est le même auteur que celui qui fait léguer par un prêtre malin à des Jacobins cupides un bien auquel il tient depuis qu'il est né... sa vessie (*La vessie au prestre*).

On pourra citer, dans un esprit voisin, le fabliau de *Guillaume au faucon*⁴¹⁰, qui se livre à des emprunts textuels à l'œuvre de Chrétien de Troyes. En effet, même si la pointe du texte réside dans l'équivoque sur le terme faucon :

Ce fu bien dit : deus moz a un (608)

calembour érotique qui permet à la dame d'obtenir l'accord (involontaire) de son mari pour être trompé, le fabliau décrit une quête courtoise classique dans laquelle on trouve des emprunts évidents au portrait de Blanche fleur dans le *Conte du Graal* ; les vers 79-83 du fabliau

Et se ge onques fis devise
De beauté que Deus eüst mise
En cors de feme ne en face,
Or me plaist il que mestier face,
Ou ja n'en mentirai de mot (79-83)

⁴⁰⁹ Voir l'édition de P. A. Thomas, *L'œuvre de Jacques de Baisieux*, Den Haag-Paris, 1973.

⁴¹⁰ W.Noomen, *Nouveau recueil complet des fabliaux*, Van Gorcum, Assen, t. VIII, 1994, pp. 229-245.

sont à mettre en rapport avec les vv. 1763-67 du *Conte du Graal*.⁴¹¹

On voit que dans le fabliau, le plaisir de conter peut primer le contenu, la thématique, et qu'il chemine vers une chute destinée dans tous les cas à procurer une surprise, qu'il s'agisse de dévoiler des attitudes ou des ressorts inavoués —la couardise pour deux chevaliers du *Chainse*, la cupidité pour les Jacobins de la *Vessie au prestre*— ou de célébrer le dénouement inattendu de la quête de la dame dans *Guillaume au faucon*.

En ce qui concerne le conte-nouvelle, des rapprochements avec le lai ou avec le fabliau sont possibles. Pour le lai tout d'abord, J. Coveney a pu retrouver, dans son étude sur la *Légende de l'empereur Constant*⁴¹², certains traits du *lai du Fresne*. Les rapprochements entre *Lanval* et la *Chastelaine de Vergy* sont inévitables, même si les différences restent nettes : dans les deux cas, une femme amoureuse et rejetée calomnie un héros qui ne doit pas dévoiler le nom de son amie. Enfin certains éléments de la thématique du *Roi Flore* rejoignent également celle du lai : question de la fécondité refusée —le roi n'aura d'enfants qu'avec sa troisième épouse, Jehanne, qui est par ailleurs l'héroïne de l'aventure de la gageure—, ce qui constitue un aspect important de la problématique de certains lais (*Desiré*, *Tydorel*, *Yonec*), mais aussi répudiation et entrée en religion de l'épouse inféconde, ce qui participe à la fois de *Fresne* et d'*Eliduc*.

En ce qui concerne le rapport avec le fabliau, on pourra mettre en avant le recours à la ruse ou à la contreruse, qui figure dans tous les textes et détermine le sens de l'action. Dans la *Fille du comte de Ponthieu*, il s'agit de l'incognito de la jeune femme, qui lui permet de conter son histoire à ses proches et d'être sûre de leur pardon, puis de la façon dont elle fait quitter aux siens la terre païenne ; dans *Ami et Amile*, c'est l'échange des rôles entre deux amis qui se ressemblent si étroitement que l'un peut prendre la place de l'autre afin d'attester une innocence qui le concerne seul; dans le *Roi Flore*, c'est l'incognito de l'épouse, devenue fidèle serviteur de l'époux qui l'avait écartée.

On peut même parfois retrouver certaines situations et presque le registre des fabliaux : dans le *Roi Flore*, le traître parvient à entrer dans la chambre de la dame grâce à la complicité d'une entremetteuse, dame

⁴¹¹ « Et se je onques fis devise / an biauté que Dex eüst mise / an cors de fame ne en face / or me plect que une en reface / ou ge ne mantirai de mot », éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1973, vv. 1803-7

⁴¹² *Op. cit.*, pp. 95-96.

Hersent, et voit la dame nue dans son bain. Il l'emporte vers un lit dans l'intention de la violer, mais l'un de ses éperons se prend dans la bord de la couverture, et il tombe avec son fardeau, « il desous et ele deseure », ce qui déconcerte le galant. La dame en profite, saisit un bâton et frappe violemment l'agresseur, qui rend les armes : « si n'ot pas grant talent de dosnoier, ains se leva et s'en ala a tout le cop fors de la canbre »⁴¹³. La scène, qui commence d'une manière dramatique, voire tragique, a un dénouement proche de la farce.

Dans la *Châtelaine de Vergy*⁴¹⁴ elle-même, au ton pourtant presque uniformément tragique, il y a place pour des passages triviaux, comme les agaceries de la duchesse à l'égard de son époux; elle se soustrait à ses ardeurs afin de lui faire trahir son secret :

Et quant li dus couchier se vint,
a une part du lit s'est traite ;
samblant fet que point ne li haite
que li dus o li gesir doie,
qu'ele set bien ce est la voie
de son mari metre au desouz (566-571).

La parole qui amène le dénouement tragique elle-même — la formule à double sens utilisée par la duchesse pour montrer qu'elle connaît le secret des amours de la châtelaine et du chevalier — s'apparente aux équivoques chères au fabliau. Bien qu'il s'agisse d'abord de désigner le moyen par lequel la châtelaine donne rendez-vous à son ami, le propos de la duchesse n'exclut pas toute connotation sexuelle :

« mes vous estes bone mestresse,
qui avez apris le mestier
du petit chienet afetier » (716-18).

La distinction rigoureuse entre les trois types de récits brefs n'est donc pas toujours aisée à maintenir. A cet égard, l'étude de quelques exemples se situant à la marge de deux types offre quelques enseignements intéressants dans une perspective typologique ; nous voudrions également ajouter quelques éléments sur le fabliau et le conte-nouvelle.

⁴¹³ *Ed. cit.*, pp. 106-107.

⁴¹⁴ Édition L. Foulet, Paris, Champion, 1921

4. RETOUR À LA TYPOLOGIE.

On s'attachera d'abord au problème posé par les versions marginales du lai, en ajoutant deux éléments supplémentaires aux raisons qui permettent de classer certains textes non merveilleux et non courtois parmi les lais.

La première consiste à rappeler l'importance de la référence lyrique dans les exemples classiques (lais de Marie de France par exemple) et à en tirer les conséquences pour quelques textes à la marge. Le premier exemple sera celui du *Lai de l'oiselet*⁴¹⁵, conte didactique relevant du type 150 (*Advice of the Fox*)⁴¹⁶ et probablement issu de la *Disciplina clericalis*⁴¹⁷. Rappelons que le titre *lai* figure dans trois manuscrits sur quatre, et qu'il est à l'explicit dans chacun des quatre. Qu'est-ce qui peut justifier un tel classement pour le conte des trois avis ? La référence lyrique paraît ici essentielle, car l'oiseau est d'abord un chanteur, et le terme *lai* caractérise par trois fois ses chants. On dit qu'il est habile

A dire *lais* et nouveaux sons (89),

et l'on fait l'éloge de son chant, ainsi désigné :

Li *lais* fu molt biaux a entendre (133),

tandis que l'oiseau invite lui-même ceux qui en sont dignes — tous ceux qui ne sont pas des vilains — à l'écouter avec attention :

« Entendez », fet il, « a mon *lai*,
Et chevalier et cler et lai » (137-38).

Il semble dès lors possible de donner au titre et à l'explicit du texte un autre sens que celui qui lui est habituellement attaché : il ne s'agit pas d'abord ici du conte dont l'oiselet serait le héros — même si cela est vrai par ailleurs — mais de la célébration du chant de l'oiselet, qui assure la merveille du jardin :

...li vergiers durer ne pot

⁴¹⁵ Voir l'édition de L. D. Wolfgang, Philadelphia, 1990.

⁴¹⁶ Voir *Le conte populaire...*, III, p. 414.

⁴¹⁷ Édition de A. Hilka et W. Söderhjelm, Helsingfors, 1911, *Exemplum de rustico et avicula*, pp. 30-31.

Se tant non que li oiseillons
I venist chanter ses doz sons (113-16),

opère sur tous ceux qui l'entendent des cures merveilleuses :

Et s'il n'eüst pensé d'amor,
Si fust il maintenant espris,
Et cuidast estre de tel pris
Come est empereres ou rois (100-103)

et dont la ruine cause la mort du jardin, puisque dès son départ

Li vergiers failli et secha (402).

On comprend le rapport entre le conte didactique de la *Disciplina* et le chant aux propriétés merveilleuses : les avertissements édifiants donnés par le *lai* de l'oiseau — préférer l'amour de Dieu à celui des créatures— opèrent des effets merveilleux sur ceux qui l'écoutent, puisqu'ils entendent une parole véridique. Le terme *lai* renvoie donc ici à la fois à un conte —tradition du lai narratif— et à la forme lyrique du *lai*, qui apparaît au XIII^e s.

La référence lyrique, comme la référence courtoise, peut elle-même revêtir une signification parodique, par exemple dans le *Lai de l'épervier*, très proche du fabliau ⁴¹⁸. Le narrateur termine en effet son récit en disant :

Li lays de l'esprevier a non,
Qui tres bien fait a remembrer.
Le conte en ai oï conter,
Mes onques n'en oï la note
En harpe fere ne en rote (228-232).

C'est là un explicit classique de lai, mise à part la réserve formulée dans les deux derniers vers : mais celle-ci ne confirme-t-elle pas de manière amusante le sentiment du lecteur, à savoir que ce conte n'est pas un lai ?

L'élément lyrique est moins significatif pour le *lai d'Aristote* ⁴¹⁹, texte à la fois didactique et satirique présenté comme un lai par trois incipit sur quatre, et par deux explicit sur trois. On remarquera toutefois que le texte

⁴¹⁸ Édité par G. Paris, *Romania*, VII, 1878, pp. 1-21. Voir Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, 1925, pp. 228-236.

⁴¹⁹ Voir l'éd. M. Delbouille, Liège-Paris, 1951.

comporte plusieurs insertions lyriques, trois rondeaux (303-308, 360-364, 461-65) et une strophe de romance (384-389), toutes chansons placées dans la bouche de la belle qui réussit à séduire Aristote afin de lui prouver la puissance de l'amour. Le chant n'est donc pas extérieur à la chute du sage ; il est vrai pourtant que la pointe du texte consiste en un enseignement, qui tourne à l'éloge de l'amour, tiré par l'auteur lui-même :

Veritez est, et ge le di,
Qu'amors vaint tout et tout vaincra
Tant com cis siecles durera (577-579).

C'est donc la thématique qui semble ici l'emporter, comme dans le *Vair palefroi*⁴²⁰, qualifié de lai par son auteur, Huon le Roi :

En ce lay du Vair Palefroi
Orrez le sens Huon le Roi
Auques regnablement descendre (29-31),

et dont la dénomination s'explique à la fois par l'éloge d'un amour qui, s'il est courtois, ne peut assembler que des êtres accordés l'un à l'autre — deux jeunes gens servant parfaitement l'amour et non une jeune femme et un vieillard, qui trahit par ailleurs la confiance de son neveu— et par la merveille —le palefroi conduit de lui-même la jeune fille vers son ami. Mais le prodige est moins dans le procédé grâce auquel les amoureux sont réunis (il y a bien ici rationalisation, comme le pense J. Dufournet⁴²¹, puisqu'il n'y a nulle surprise à voir le palefroi suivre un chemin qu'il connaît parfaitement), que dans le don total que fait le chevalier en proposant son propre cheval pour la cérémonie des noces de son rival⁴²² et dans la conséquence heureuse qui en résulte : la réunion des jeunes gens.

On ajoutera que la démarche démonstrative qui figure dans *L'oiselet* ou *Aristote* n'est pas étrangère aux lais qui, a priori, semblent les plus éloignés de cette attitude. Sans doute *Equitan* n'est-il pas le meilleur exemple à cet

⁴²⁰ Édition M.-F. Notz, dans *Nouvelles courtoises*, éd. cit.

⁴²¹ Voir sa traduction, Paris, CFMA, 1977, pp. XXVIII-XXIX.

⁴²² Le rapprochement avec *Fresne* s'impose ici : le sacrifice total de l'amante répudiée qui orne le lit de sa rivale avec sa plus belle étoffe aboutit aussi à la réunion de la famille dispersée et au mariage avec son ami.

égard, car si le souci de démontrer n’y est pas immédiatement affiché, l’insistance sur la démesure propre à l’amour est très précoce :

Tels est la mesure d’amer
Que nuls n’i deit raisun garder (19-20).

De même, avant que la liaison amoureuse ne se noue entre les deux protagonistes, un débat de casuistique amoureuse s’engage, dont on voit bien que la solution sera donnée dans la suite du lai : la femme d’un sénéchal peut-elle être aimée par le seigneur de son époux ? Enfin les mises en garde du narrateur annoncent bien les catastrophes à venir (30, 187-88).

Il est plus intéressant de rechercher dans les lais qui s’écartent le plus en apparence du genre démonstratif, une perspective heuristique de nature dialectique, qui permet de comprendre pourquoi des textes comme *Aristote* ou *L’oiselet* n’apparaissent pas comme des exceptions. Deux exemples suffiront.

Dans *Lanval*, lai féérique, un avertissement est donné par la fée bienfaitrice : en aucun cas le secret de son identité ne doit être percé à jour. Or le héros se trouve contraint de rompre l’interdit en déclarant à la mauvaise reine qui le poursuit de ses avances —il s’agit ici de Guenièvre —, qu’il aime une dame d’une beauté si grande que

Une de celles ki la sert,
Tute la plus povre meschine,
Vaut mieuz de vus, dame reïne (298-300).

Dans un premier temps cette affirmation, contraire à l’interdit, cause le désespoir du héros, qui perd l’amour de la fée et se trouve mis en accusation par la reine ; mais à la fin du lai, cette affirmation devient le cadre même dans lequel est assuré le salut de Lanval : arrivent des suivantes de la fée, qui dépassent en beauté la reine, et précèdent la fée elle-même, cent fois plus belle qu’elles. De sorte que le texte semble poser une question —Quelles sont les conséquences de la rupture du secret en amour ?— avant d’y répondre de deux façons successives et opposées : 1. Les prédictions dramatiques se réalisent. 2. Le héros est sauvé dans les conditions qu’il a lui-même annoncées —l’arrivée successive des demoiselles de la fée puis de son amie—, parce que la parole imprudente rejoint et mobilise aussi bien la vérité de l’amour que la puissance de la fée.

Le « système » d'*Eliduc* est différent. Au début de ce lai où la merveille ne joue qu'un très petit rôle, Marie de France présente son héros, personnage à l'abri de toute critique et qui aime loyalement son épouse (12), mais qui, obligé de s'exiler, conçoit un autre amour :

Iloc ama une meschine,
Fille ert a rei et a reine (15-16).

La question posée par la narratrice est donc : que peut produire une telle situation ? *Eliduc* n'a rien d'un mari volage :

Sa lëauté voleit garder,
Mes ne s'en peot nient jeter
Que il nen eimt la dameisele (467-469).

Que peut-il résulter d'une telle tension ? La première réponse est que la situation est intenable. Malgré la vertu du chevalier, la puissance de son nouvel amour le conduit à enlever la demoiselle qui, apprenant que son ami est marié, paraît comme morte ; la seconde est que tout peut redevenir possible grâce à l'amour exemplaire de l'épouse : d'abord le retour de la demoiselle à la vie —la dame utilise une herbe magique—, ensuite le bonheur amoureux d'*Eliduc* —la dame se retire dans un monastère—, enfin une vie spirituelle partagée —*Eliduc* et son amie viennent la rejoindre.

Si l'on s'attache ainsi à reconnaître dans les lais les moins didactiques une perspective démonstrative, il apparaît que la première catégorie de récits brefs étudiée ici, celle du lai narratif, possède une cohérence encore plus nette que celle que bien des auteurs, et notamment J. Frappier⁴²³, ont déjà montrée.

En ce qui concerne les fabliaux, il y a peu à ajouter. La structure du récit a tendance à enfermer le conte dans un cadre et une tonalité assez rigoureuses ; comment rendre compte des variations, pourtant importantes, dans le registre ? Il s'agit d'abord, semble-t-il, de jouer de manière imprévue avec les perspectives d'un type où la manipulation des modèles et la surprise du lecteur ont un rôle essentiel. Un vilain meurt, que faire de son âme ? Rutebeuf exploite une hypothèse scatologique dans le *Pet au*

⁴²³ Voir son article « Remarques sur la structure du lai », in *Du Moyen Age à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, Paris, Champion, 1976, pp. 15-35.

*vilain*⁴²⁴ ; mais l'auteur du *Vilain qui conquist Paradis par plaist*⁴²⁵ va dans un tout autre sens : le vilain dont on ne veut pas au ciel en remontre à tous ceux qui prétendent le chasser grâce à sa connaissance des Ecritures ; Pierre, Thomas et Paul l'apprennent à leurs dépens, et Dieu lui-même se déclare vaincu :

« Amis, fait Deus, et je t'otroi
Paradis : si m'as araisnié
Que par plaidier l'as desrainié » (162-64).

La clôture du fabliau est ambiguë, car la kyrielle de proverbes qui surgit paraît souligner l'injustice de la victoire du vilain, résultat d'un « engien » ; mais cette ruse est efficace et doit être appréciée à ce titre :

Mels valt engiens que ne fait force (172).

Quant aux récits recourant de façon plus ou moins durable au registre courtois, on peut songer au plaisir de se situer dans un registre ambigu, où l'élévation générale du ton opère un plaisant contraste avec le caractère trivial d'un jeu de mots (*Guillaume au faucon*) ou avec la ruse destinée à duper un mari et à triompher de la résistance de la dame (*Le chevalier qui recovra l'amor de sa dame*⁴²⁶).

Mais peut-être faut-il songer d'abord à une narration qui associe de manière consciente des registres différents, en visant un public dont le goût est varié, comme le montrent les premiers vers de *La dame qui se venja du chevalier* :

Vos qui fableaus volez oïr,
Peine metez a retenir !
Volentiers les devez aprendre,
Les plusors por esample prendre,
Et les plusours por les risees
Qui de meintes gens sunt amees.⁴²⁷

⁴²⁴ Voir E. Faral et J. Bastin, *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris, Picard, 1960, t. II, pp. 306-308.

⁴²⁵ Voir *Fabliaux*, éd. R. Brusegan *cit.*

⁴²⁶ W. Noomen, *éd. cit.*, VII, 1993, pp. 247-53.

⁴²⁷ W. Noomen, *éd. cit.*, VII, pp. 342-50, vv.1-6.

Le fabliau, plutôt qu'un conte à rire, selon la définition de J. Bédier, serait donc un type essentiellement mixte, où la recherche de la « risee » ou de la transgression l'emporte généralement sur celle de l'exemplarité.

Reste le groupe, peu nombreux et disparate, des contes-nouvelles. La formule qui semble le mieux correspondre à leur situation est celle que R. Dubuis utilise à propos des trois versions de la *Fille du Comte de Ponthieu*, en parlant « de trois auteurs en quête d'un genre »⁴²⁸. On ne peut en effet envisager ici de type stable.

Le *Conte* et le *Dit de l'empereur Constant* apparaissent comme un récit étiologique sur le nom de Constantinople, fondé sur le conte de la prophétie incroyable à propos de la destinée du héros (T 930) et sur les motifs des lettres substituées (K 978, Lettre d'Urie et K 1355). Le jeu de mot sur Coustant / Coustantinople ne peut toutefois garder son sens que tant que la forme Constantinople ne s'imposera pas. La liaison du récit avec le cadre —relativement étroit— du nom de la ville est donc peu féconde pour une transposition ultérieure.

Les récits brefs relatifs à *Ami et Amile*, fondés à la fois sur le conte des deux frères (T. 303) et sur celui du fidèle serviteur (T. 516), sont marqués, à partir du XIII^e s., par une double coloration hagiographique et historique : la version publiée par L. Moland en 1856 est la traduction de la *Vita Amici et Amelii carissimorum*, tandis que deux autres traduisent le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais. Comment, à partir de là, donner souffle à des réélaborations dans le cadre d'un récit bref présentant des faits « nouveaux » soit par leur caractère inédit, soit par leur caractère piquant ou émouvant ? En revanche le développement narratif effectué autour de la chanson de geste au XV^e s. et passé dans la prose puis dans les incunables est promis au succès : l'histoire des deux héros n'est que le tremplin d'une vaste élaboration épico-romanesque qui multiplie les aventures et est encore vivante au XVII^e s..

L'histoire du roi Flore et de la belle Jehanne, dont le cœur est le conte de la gageure (T. 882) multiplie les motifs et se constitue en petit roman, malgré sa brièveté relative. Le motif encadrant est celui de la stérilité du roi Flore et de sa femme, bientôt relayé, avant d'être repris à la fin du récit, par l'histoire du chevalier Robert qui s'engage dans une périlleuse gageure au sujet de la fidélité de sa femme Jehanne. Mais cet épisode central est lui-

⁴²⁸ Voir *Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble, 1973, p. 536.

même précédé et suivi par beaucoup d'autres. Et d'abord par le récit, lui-même typé, des circonstances dans lesquelles Robert, écuyer d'un chevalier, épouse la fille de son seigneur : c'est le motif de la réponse imprévue — et non voulue — du seigneur aux instances de sa propre épouse, qui presse son mari de marier sa fille, instances relayées par Robert : le seigneur décide de donner sa fille à l'écuyer, ce que la dame n'avait évidemment pas prévu et qu'elle essaiera, mais en vain, d'empêcher.

Ce motif de la parole imprudente est repris par celui de la gageure — appelée ici *fremaille*, pacte, promesse — qui fait se succéder les épisodes attestés par de nombreux contes ⁴²⁹, et développe tout particulièrement ici le motif de l'épouse déguisée servant son mari en qualité d'écuyer et réussissant parfaitement — c'est la partie la plus originale du conte — comme boulangère à Marseille ⁴³⁰. Une fois close l'histoire de la gageure (par un duel contre le calomniateur et par la reconnaissance des deux époux), on revient à l'histoire du roi Flore, qui entre temps a répudié son épouse stérile et vu mourir sa seconde femme, tandis que Robert lui-même est mort. Le renom de Jehanne parvient au roi Flore, qui envisage une troisième union et demande à ce que la dame vienne le trouver : celle-ci refuse hautement :

« k'il viegne a moi, se il me prise tant et ainme, et se li soit biel
se je le veul prendre a mari et a espous » (p. 153)

Ce propos hautain est interprété comme preuve de la valeur de Jehanne, le roi Flore l'épouse et a d'elle deux enfants, qui parviendront à de hautes destinées. Ainsi se justifie le titre du conte, qui associe Flore et Jehanne ; ainsi pouvons-nous comprendre que la variété des aventures présentes dans le récit se trouve, dans la perspective de son auteur, structurellement liée par trois mises en œuvre différentes de la parole, aux effets contradictoires : parole déceptive, mais aux résultats heureux (mariage de Robert et de Jehanne) ; parole périlleuse de la gageure ; parole féconde de la réponse à Flore.

Ce qui frappe toutefois, c'est la profusion des aventures, qui pourrait difficilement s'accommoder de la brièveté de la nouvelle à la fin du Moyen Age. Il en va de même, toutes choses égales, pour la *Fille du comte de*

⁴²⁹ Voir G. Paris, « Le cycle de la gageure », *Romania*, XXXII, 1903, pp. 481-551.

⁴³⁰ « et coumencha a faire pain François si bon et si bien fait k'il (il s'agit du pseudo-écuyer) en vendoit plus ke li doi melleur boulangier de la ville ; et fist tant dedens les.ii. ans k'il ot bien.c. livres de katel », *éd. cit.*, p. 124.

Ponthieu. La brièveté formelle de la première version du récit, sa précision topographique et patronymique font contraste avec la prolifération des aventures qu'on y trouve. Si le cœur du récit est l'image d'un malheur absolu et la question de la parole empêchée — la jeune femme, violée en présence de son mari, veut tuer celui-ci parce qu'elle ne croit pas qu'il puisse lui pardonner et refuse de s'expliquer sur son geste —, les péripéties outre-mer auxquelles donne lieu l'histoire de la femme persécutée, vouée à la mort par son père mais recueillie puis épousée par un prince sarrasin, sauvant la vie à son père, à son époux et à son frère, avant de s'enfuir avec eux et le fils qu'elle a eu du sultan, sont de nature à permettre une extension romanesque dans le cadre des récits inspirés par la croisade. D'autant que, dès la première version, la dame est donnée pour grand-mère du « courtois Saladin », héros de chansons de geste ou de romans en prose du XIII^e au XV^e s. Rien d'étonnant par conséquent à ce que le conte soit, dès le XIII^e s., inséré dans une légendaire *Histoire d'Outre-Mer*, avant de devenir au XV^e s. une ample partie du roman de *Baudouin d'Avesnes*.⁴³¹

Ainsi, seule la *Chastelaine de Vergy*, étudiée notamment par J. Frappier⁴³² et René Stuip⁴³³, apparaît comme riche d'une postérité de nouvelles, c'est-à-dire de récits ayant pour noyau une structure narrative simple, même si plus tard la matière est amplifiée et associée à d'autres traditions, notamment celle du Châtelain de Coucy. On sait que le texte en vers du XIII^e s. est mis au prose au XV^e s. (*L'histoire de la Chastelaine du Vergier et de Tristan le Chevalier*), qu'il est repris, d'après une autre translation en prose, par Marguerite de Navarre dans son *Heptaméron*, et que l'œuvre de Marguerite est à son tour imitée par Bandello (1573), texte traduit en français par Belleforest (1582).

Frappe essentiellement, dans ce petit récit, la cohérence tragique et la condensation, propriétés essentielles à la nouvelle. Le petit nombre des protagonistes — les deux amants, le duc et son épouse —, l'unité de lieu — la cour du duc de Bourgogne, à laquelle est rattachée la demeure de la Châtelaine — et surtout l'unité et le déroulement rapide de l'action, reposant sur le caractère essentiel du secret et excluant toute péripétie extérieure, l'importance du registre lyrique, mais aussi bien une trouvaille

⁴³¹ On sait qu'au XVII^e s. l'œuvre devient roman (*Adèle de Ponthieu*, par La Vieuville de Vignacourt, 1723) et fournit la matière de plusieurs tragédies lyriques.

⁴³² *Op. cit.*, pp. 393-473.

⁴³³ « La Châtelaine de Vergy, du XII^e au XVIII^e s. », dans *La nouvelle. Définitions. Transformations.*, Lille, 1990, t.1, pp. 151-161.

narrative comme celle du petit chien, sorte de messenger d'amour qui devient, dans la parole venimeuse de la duchesse, instrument de mort, font de ce récit, aux yeux des continuateurs en prose de la *Châtelaine*, une sorte de modèle de la nouvelle tragique, et c'est bien dans cette catégorie que Belleforest place son récit.

Ainsi le conte-nouvelle du XIII^e s. n'apparaît-il pas, à genre égal, comme gros d'une postérité importante. S'il nourrit dans certains cas la création romanesque des siècles ultérieurs —de manière directe pour la *Fille du comte de Ponthieu*, de façon indirecte pour *Ami et Amile*— il reste lié à une époque où la narration en prose cherche sa voie, hésitant, lorsqu'il s'agit de la forme brève, entre un récit dépouillé (*La fille du comte de Ponthieu*) et un texte plus substantiel parce que bourré de péripéties (*Le roi Flore*). Seule émerge, en ce qui concerne la fécondité novellistique, la *Châtelaine de Vergy*, c'est-à-dire une œuvre dont la mise en prose ne date que du XV^e s. Peut-être était-il nécessaire que le récit bref en prose puisse disposer d'un temps supplémentaire —nourri par des influences extérieures, notamment celle de Boccace— pour que l'excellence de la matière puisse trouver son écrin.

C'est du fabliau —éventuellement revu par la nouvelle italienne— que la nouvelle française tirera, à la fin du XV^e et au début du XVI^e s, l'essentiel de son catalogue, avant que quelques récits au ton élevé —la *Châtelaine*, *Floridan et Elvide*— ne conduisent à des récits tragiques ou du moins émouvants, dont le volume s'amplifie progressivement et prépare les romans-nouvelles du XVII^e s.

Algunos miraglos que nuestro Señor fizo por nuestro padre sancto Antonio: presentación del texto y aproximación tipológica

María Jesús LACARRA
Universidad de Zaragoza

Dans le manuscrit 8744 de la Bibliothèque Nationale de Madrid est incluse une collection des *Miracles* de saint Antoine de Padoue, inédite à ce jour. Le texte, de la seconde moitié du xv^{ème} siècle, est très inspiré du *Liber Miraculorum* d'Arnoldo de Serrano, dont il semble être la version abrégée. L'exposé propose une typologie des miracles, fondée sur divers points de vue, et délimite les frontières jusqu'ici imprécises entre *miraculum* et *exemplum*.

ESTUDIO DEL MANUSCRITO

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito misceláneo (BNM 8744), en el que se agrupan diversas obras de devoción en castellano. Escrito con letra semigótica del xv, de mano del escribano real Pero Fernández de Fuentpudía (fol. 440v), con posterioridad al 5 de febrero de 1456 (fol. 415v), el códice se abre con una traducción castellana del *Excitatorium mentis ad Deum* del franciscano catalán fray Bernardo Oliver († 1348), a la que sigue una heterogénea recopilación de textos piadosos. Dado que, al menos una gran parte del contenido, parece obra de autores franciscanos fue parcialmente descrito por Manuel de Castro, en su conocido *Catálogo de autores franciscanos*⁴³⁴. Hugo Óscar Bizzarri y Carlos Sainz de la Maza son los autores de un análisis mucho más pormenorizado, así como de una edición parcial del códice. En sucesivas entregas han dado a conocer lo que ellos han llamado el *Libro de confesión de Medina de Pomar*, obra que combina una sintética doctrina de la confesión con un repertorio de *exempla*⁴³⁵. El mismo Carlos Sainz había publicado una versión del

⁴³⁴ Manuel de Castro, OFM, *Manuscritos franciscanos de la BNM*, Valencia, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, pp. 384-385.

⁴³⁵ Hugo Óscar Bizzarri y Carlos N. Sainz de la Maza, «Un confesional castellano en sus dos fuentes manuscritas», *Incipit*, 7 (1987), 153-160; *idem*, «El Libro de confesión de Medina de Pomar», (I), *Dicenda*, 11 (1993), 35-55; (II), *Dicenda*, 12 (1994), 19-36; (III), *Dicenda*, 13 (1995), 25-37 y (IV), *Dicenda*, 14 (1996), 47-58. Para una descripción

milagro de «San Andrés, el obispo y la abadesa», incluida en el mismo códice ⁴³⁶. Nos encontramos, pues, ante un manuscrito de clara orientación franciscana, de tono muy didáctico y en donde algunos de sus componentes entran en la categoría del *exemplum* o del milagro. En muchos de sus textos se percibe un esfuerzo por difundir y explicar detalladamente la práctica de la confesión, lo que hace pensar que el códice en su conjunto se relaciona con los impulsos reformistas derivados del IV Concilio de Letrán.

A un perfil similar responde el texto copiado entre los folios 372v y 388v. Se trata de una breve colección de milagros, de tono muy popular, con abundancia de ingredientes folclóricos, que no ha merecido hasta ahora, que yo sepa, la atención de ningún investigador. Le precede otro texto franciscano, «Dichos de frey Gil conpañero de sant Francisco» y a continuación se copia el responso de san Antonio compuesto por Julián de Spira y dos oraciones en latín ⁴³⁷. El mismo epígrafe ya da idea de la continuidad que el copista percibe con el conjunto del códice: «Síguense algunos miraglos que Nuestro Señor fizo por nuestro padre sancto Antonio».

SAN ANTONIO DE PADUA ENTRE LA HISTORIA Y LA LEYENDA (1195-1231)

San Antonio de Padua nació en Lisboa en 1195 y murió en Padua a los 36 años (13 de junio, 1231). En su corta vida alcanzó una extraordinaria fama como predicador, similar a la de san Vicente. Congregaba un auditorio tan numeroso que se debía situar el púlpito al aire libre y el público aguardaba la noche a la intemperie para poderle escuchar. Los comerciantes no abrían sus tiendas más que después de terminado el sermón y las mujeres, en el ardor de su devoción, llevaban consigo tijeras e intentaban cortar su ropa para hacer reliquias. Esta popularidad hizo que su canonización fuera inmediata y que los escasos datos históricos se confundieran muy pronto con los legendarios. Así los hagiógrafos de los siglos XVI y XVII le atribuyeron una genealogía heroica, haciendo de su padre, Martín Bouillon, descendiente del famoso héroe de las cruzadas,

más pormenorizada véase Philobiblon (<http://sunsite.Berkeley.EDU/Philobiblon>).

⁴³⁶ Carlos Sainz de la Maza, «San Andrés, El Obispo y la abadesa», *La Corónica*, 17:2 (1988-89), 48-52.

⁴³⁷ Para los dichos, *vid. Floreto de San Francisco (siglo XV)*, Madrid, Cisneros, 1998, pp. 325-330.

mientras que a su madre, Teresa Taveira, la emparentaron con Fruela I, cuarto rey de Asturias. Parece, sin embargo, que Fernando Martins, como se le conocía inicialmente, era de familia acomodada. A los 15 años ingresó primero en los Canónigos regulares de San Agustín (1210), donde se formó intelectualmente. En 1220 se trasladan a Coimbra las reliquias de cinco frailes menores que habían sufrido martirio en Marruecos y decide seguir sus pasos: ingresa en la familia franciscana, cambia su nombre (Antonio d'Olivares) y parte para África. Sin embargo, enferma en Marruecos y tiene que regresar hacia Europa. Un naufragio le arrastra hasta las costas de Sicilia y se establece en Italia, donde vive como ermitaño hasta que se descubren sus dotes como predicador. La *Legenda prima o Assidua* (9-10) da cuenta de sus campañas contra los herejes del Norte de Italia (1222-1223) y es muy posible que continuara predicando contra los cátaros en Francia (1223-1224), aunque de esta etapa se conocen pocos datos históricos. Regresa a Italia cuando muere san Francisco; incrementa su fama como predicador al pronunciar un sermón diariamente, práctica hasta entonces desconocida. Muere en Padua en 1231 y, al año siguiente, Gregorio IX, Ugolino d'Ostia, que fue amigo personal de san Francisco, lo canoniza.

El proceso de canonización es uno de los más rápidos de la historia, pues duró sólo once meses. Los milagros se multiplicaron a partir de entonces, aunque en vida no habría hecho ninguno, a juzgar por las fuentes más antiguas. El texto más próximo es la *Legenda prima o Assidua*, escrita después de su canonización en 1232, por algún fraile que habría convivido con él ⁴³⁸. Esa primera fuente deja dos lagunas: omite sus actividades en el sur de Francia y silencia el periodo comprendido entre 1222-1223; también sobria es la llamada *Vita secunda*, compuesta por Julián de Spira en 1235. ⁴³⁹

⁴³⁸ *Vita prima di san Antonio o Assidua* (c.1232), ed. V. Gamboso, Padua, Fonte Agiografiche Antoniane, 1981. De este texto proceden los datos principales sobre su vida (vd. <http://www.sicoar.com.vy/teologos/maestros/assidua.htm>).

⁴³⁹ *Legenda secunda*, en *Acta Sanctorum*, Parissis-Romae, apud Victorem Paliné, 1867, tomo III (Godefrido Henschenio, Daniele Papebrochio, Francisco Baertio, Conrado Ianningo), pp. 196-269; también en Padua, Messaggero, 1985.

Los milagros aparecen en lo que los críticos llaman las fuentes tardías ⁴⁴⁰. Los hagiógrafos van enriqueciendo su vida con relatos de diverso origen, surgidos del folclore o retomados de un fondo hagiográfico común. Las leyendas conocidas como *Florentina*, anónima, *Benignitas*, escrita por Juan Peckham, hacia 1280, y *Rigaldina*, de Jean Rigaud, muestran cómo desde finales del XIII se ha ido forjando un pequeño *corpus* con cerca de diez milagros, donde están algunos de los más divulgados posteriormente: la predicación a los peces (5), los ejemplos de bilocación (7 y 8), la reparación del vaso roto (2), la conversión del hereje Guialdo (20), la tentación del monje (26), la tormenta que interrumpe la predicación (13) y el sermón contra Simón de Sully (24) ⁴⁴¹. El proceso culmina en la segunda mitad del siglo XIV con el *Liber miraculorum*, escrito con posterioridad a 1367 y atribuido a Arnaldo de Serrano, en el que reúne 65 milagros, de los cuales 41 coinciden con el *corpus* legendario anterior, pero 24 son nuevos: 13 suceden en su vida y 11, tras su muerte. Su autor, provincial de Aquitania y reformador de la orden en Castilla, tuvo posiblemente acceso a alguna recopilación portuguesa, de la que extrajo algunos de sus materiales más próximos al folclore ⁴⁴². Bartolomeo de Pisa escribe en 1385 una vida del Santo en la que recoge algunos de los relatos más populares, como la predicación a los herejes, la mula adorando la hostia, o los ejemplos de bilocación ⁴⁴³. En los *Actus beati Francisci et Sociorum* se incluyó la predicación en Roma, entendida por cada uno en su lengua, y el milagro de los peces ⁴⁴⁴. Como se deduce por las fechas, su *corpus* milagroso se consolida siglo y

⁴⁴⁰ La información más completa sobre la literatura miraculística de san Antonio se encuentra en la obra de Hilarin Felder, *Die Antoniuswunder nach den älteren Quellen*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1933; J. M. Pou y Martí, «De fontibus vitae s. Antonii Patavini», *Antonianum*, 6 (1931), 225-252; una documentada síntesis sobre la vida del santo y sus fuentes se encuentra en el artículo de L. de Kerval, «Saint Antoine de Padoue», *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, dir. A. Brouillart, París, Librairie Letouzey, 1924, III, y en Valentín Strapazzon, *Vida de San Antonio de Padua*, Madrid, San Pablo, 1995.

⁴⁴¹ *Vita del «Dialogus» e «Benignitas»*, Padua, Messaggero, 1986; *Vite «Raymundina» e «Rigaldina»*, Padua, Messaggero, 1982; los números entre paréntesis se refieren al orden seguido por la versión castellana, cuyo esquema expondré más adelante.

⁴⁴² El texto puede consultarse en *Acta Sanctorum*, *op. cit.*, pp. 216-232; también *Liber miraculorum e altri testi medievali*, ed. Vergilio Gamboso, Padua, Messaggero, 1997; amplio estudio en Felder, *op. cit.*, pp. 106-155.

⁴⁴³ Bartolomeo de Pisa, *Opus aureum et inexplicabilis bonitatis et continentie* [Al fin: Mediolani, Zanotus Castilione, 1513], BUZ, H-2-17.

medio después de su muerte, retomando y adaptando materiales de otras fuentes.

LA COLECCIÓN DE MILAGROS DE SAN ANTONIO Y SU FUENTE

El texto castellano reúne una breve colección de milagros, 28, prácticamente sin apoyo biográfico. Aunque están algunos de los milagros más difundidos desde finales del siglo XIII, otros coinciden con las nuevas incorporaciones del *Liber miraculorum*. Así, por ejemplo: la aparición del Niño Jesús (1), la liberación del pequeño de la caldera hirviente (4), la salvación de los ahogados (9), la resurrección del niño (10), la restitución de los cabellos a la mujer pelada por su marido (15), la salvación de la endemoniada (16) y la resurrección de la condenada por trabajar en el día del santo (19), la curación del loco (25), etc. La localización de todos estos milagros en nuestra colección, incluidos por vez primera en el *Liber miraculorum*, muestra la clara dependencia entre ambos textos ⁴⁴⁵. Sin embargo, el manuscrito castellano transmite una versión reducida, que implica suponer tres procesos:

1º. Una reducción de los 65 milagros a 28.

2º. Una alteración en el orden original. En el texto castellano se ha perdido la distribución temporal entre milagros *in vita* y milagros *post mortem* que encontramos en el *Liber miraculorum*.

3º. El desorden del texto castellano rompe también con la agrupación temática que aproximaba en el *Liber miraculorum* relatos de similares características.

Como resultado de estos procesos surge una colección nueva, en la que el hilo conductor es la figura de san Antonio, protagonista principal de una serie independiente de relatos. Al igual que ocurre en las colecciones marianas, tampoco aquí la sucesión espacio-temporal interviene en la arquitectura de la colección ⁴⁴⁶. Esa presentación desordenada contribuye a

⁴⁴⁴ Es la tercera parte del *Floreto de sant Francisco*, Sevilla, Menardo Hungut y Stanislaw Polono, 1492 (edición moderna en Madrid, Cisneros, 1998).

⁴⁴⁵ Según Felder, op. cit, p. 112, todas las colecciones que se difunden a partir del siglo XV dependen directa o indirectamente del *Liber miraculorum*.

⁴⁴⁶ J. M. Cacho Blecua, analizando la organización de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, señaló las coincidencias con la técnica del *enfilage* o enhebrado. Vd. J. M. Cacho Blecua, «Género y composición en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», en *Príncipe de Viana. Homenaje a José María Lacarra*, tomo I, XLVII (1986), pp.49-66.

ofrecer una visión plural de sus actuaciones, así como de sus propias virtudes. A su vez, como en tantas otras colecciones de milagros, cuentos o *exempla*, no parece casual la elección del primer milagro y del último. La colección se abre con un milagro de glorificación, según la clasificación que expondré seguidamente, en el que el Niño Jesús se aparece a san Antonio. Se trata de un suceso ocurrido durante su vida, pero que apunta a la fama póstuma, ya que el único testigo de la escena es conminado por el franciscano a no relatarlo en vida, «la cual visión después contava con lágrimas, tañiendo con su mano los sanctos evangelios» (fol. 372v) ⁴⁴⁷. La colección se cierra con el momento de la canonización, anunciado en su pueblo natal por el toque milagroso de las campanas ⁴⁴⁸. El contenido de la obra queda reflejado en el siguiente esquema:

1. La aparición del Niño Jesús al Santo.
2. Restituye a una mujer un vaso roto y una cuba de vino volcada.
3. Un devoto que golpeó a su madre con el pie, se lo amputa tras confesarse con san Antonio. A petición de la madre, el Santo se lo restituye.
4. Una mujer olvida a su hijo junto al fuego por ir a escuchar su predicación. Cuando regresa lo encuentra felizmente jugando entre las llamas.
5. San Antonio predica a los peces porque los herejes no quieren oírle; éstos, asombrados del fenómeno, se convierten.
6. Un novicio, tentado de dejar la orden, depone su actitud gracias al lisboeta, quien le insufla el Espíritu Santo.
- 7 y 8. Tiene el don de la ubicuidad, lo que le permite atender sus deberes religiosos en dos lugares simultáneamente.

⁴⁴⁷ La atribución de este milagro al lisboeta sólo se recoge a partir del *Liber miraculorum*, aunque en los relatos hagiográficos son muy frecuentes apariciones similares. Su imagen con el Niño desempeña un importantísimo papel en la iconografía. Vid. Nuria Torres Ballesteros, «San Antonio y el Niño en el arte de fines del gótico hispano», en *Congresso Internacional Pensamento e Testemunho*, 8^o. *Centenário do Nascimento de Santo António*, Actas. Universidade Católica Portuguesa, Família Franciscana Portuguesa, Braga, 1996, pp. 1297-1312.

⁴⁴⁸ La canonización se inició a principios de julio de 1231 y concluyó el 28 de mayo de 1232. El papa Gregorio IX oficializó solemnemente el proceso el 30 de mayo de 1232 en la catedral de Espoleto, donde se encontraba entonces la curia papal. El fenómeno de «Las campanas que tañen solas» se recoge como motivo folclórico (E 533.2).

9. a) Un matrimonio estéril tiene un hijo, tras peregrinar hasta su sepulcro; 9b) El niño se ahoga y, gracias a una nueva promesa del padre, resucita.

10. Resucita a un niño, muerto en la cuna mientras su madre había ido a escuchar al Santo.

11. Profetiza a una preñada que su hijo será fraile menor y mártir.

12. Ayuda a una mujer para que no se enloden sus vestiduras y evita así el castigo del marido celoso.

13. Gracias al Santo no se mojan los que acuden a oírle.

14. Predica en Roma y cada uno le escucha en su lengua.

15. El marido, celoso del Santo, corta el pelo a su mujer y éste se lo restituye milagrosamente.

16. Loba, tras convivir muchos años con un diablo, se arrepiente antes de morir y el Santo la confiesa. Finalmente la entierran con el hábito franciscano y el diablo huye de su casa lamentándose del tiempo perdido.

17. Una endemoniada tentada de suicidio, acude a rezar a una imagen del Santo; éste, en sueños, le entrega una cédula con un exorcismo.

18. Bonifacio VIII manda borrar una imagen de san Antonio y eso trae desgracias. Los obreros caen del andamio y mueren.

19. Una mujer muere por trabajar en el día de san Antonio. Visita el infierno y el cielo, y resucita.

20. Convierte a los herejes, logrando que un mulo se arrodille ante la Hostia.

21. a) Cura a un leproso que acude devotamente a su sepulcro; b) Transmite la lepra a un incrédulo y lo cura.

22. Una mujer consigue oír el sermón sin salir de casa. El marido, que le había impedido acudir a la predicación, se arrepiente.

23. Corrige a un tirano: a) con duras palabras y b) no aceptando sus regalos.

24. Corrige a un arzobispo vicioso.

25. Cura a un loco, gracias al poder de su cingulo.

26. Auxilia a un monje con tentaciones, gracias al poder de su túnica.

27. Convierte a unos herejes, comiendo veneno.

28. Las campanas suenan solas anunciando su canonización.

Es muy posible que la abreviación y la ruptura con el discurso temporal, así como la reorganización señalada, no sea debida a la versión castellana. Cabe suponer algún intertexto, escrito todavía en latín, y del que nuestro

manuscrito sea sólo una traducción. Tampoco hay que olvidar la transmisión manuscrita del *Liber miraculorum*, en la que los milagros sufren cambios de orden ⁴⁴⁹. Nada concreto sabemos acerca de quién fue el traductor ni de las circunstancias que rodearon este proceso; sin embargo, no es improbable que se haya encargado de ello un fraile franciscano. La conversión de la endemoniada en el milagro 16 concluye cuando «fue soterrada en nuestro hábito» (fol. 379v). En cuanto a la fecha de la traducción, pudo no estar muy lejos de la datación de la copia conservada. A partir de 1450 aflora en España la iconografía del Santo y cuaja la imagen del predicador sencillo, que tendrá tanta importancia en el folclore peninsular ⁴⁵⁰. Es conocido, por ejemplo, el franciscanismo del marqués de Santillana (1398-1458), visible en algunos de sus sonetos y en el poema dedicado a la «Canonización de san Vicente Ferrer y fray Pedro de Villacreces», en cuya estrofa 20 menciona al paduano. Por las mismas fechas, el Santo se apareció en Navas pidiendo que se fundara en su honor una cofradía y se hiciera una iglesia en el camino a Segovia. Para confirmar su mandamiento se le atribuyen varios milagros, como la resurrección de dos fallecidas ⁴⁵¹. A ese interés devocional respondería esta versión castellana de sus milagros.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DEL MILAGRO ANTONIANO

A partir de la naturaleza de los hechos milagrosos, podemos trazar una sucinta tipología ⁴⁵². Como paso previo, conviene señalar que, pese a la

⁴⁴⁹ Basta comparar el orden seguido por la vieja edición de los bolandistas en *Acta Sanctorum*, con la publicada por Vergilio Gamboso en 1997.

⁴⁵⁰ Véase José Rodríguez Pastor, «Algunas manifestaciones folklóricas en torno a San Antonio de Padua», *Revista de Folklore*, 189 (1996), 84-98; Belarmino Alfonso, «Santo António de Lisboa na poesia e na religiosidade popular transmontana», *Congresso Internacional Pensamento e Testemunho*, op. cit., pp. 803-821; Maria Aliete Galhoz, «Santo António no Romanceiro Popular Português», *ibidem*, pp. 1079-1087.

⁴⁵¹ José García Oro, *Francisco de Asís en la España medieval*, Santiago de Compostela, CSIC (Liceo Franciscano), 1987; William A. J. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña (siglos XIV-XVI)*, Madrid, Nerea, 1990, pp. 139-142.

⁴⁵² Algunos de los términos utilizados proceden de la clasificación expuesta por Charles Vulliez, «Le miracle et son approche dans les recueils de *miracula* orléanais du IX au XII siècle», en *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, XXV Congrès de la S. H. M. E. S. (Orléans, juin 1994), París, Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 89-113, quien a su vez se inspira en Pierre-André Sigal, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI^e-XII^e siècle)*, París, Cerf, 1985. Suponen, sin embargo, una

brevidad con la que se narran los milagros en el texto castellano, los 28 relatos contienen un mayor número de actuaciones milagrosas, ya que en algunos se duplica su intervención. Puede ser el caso del milagro 9, en el que un hombre promete una peregrinación anual al sepulcro del Santo, si éste hace que su mujer conciba un hijo; cuando cumple siete años, el niño se ahoga jugando con sus amigos. Una nueva promesa del padre («prometió que non comería fasta que sanct Antonio le tornasse su fijo»), da paso a la resurrección. Para distinguir estos casos, he designado como 9a y 9b cada uno de los procesos. Lo mismo ocurre con el milagro 23, en el que se narran dos actuaciones distintas del Santo en relación con el mismo personaje, el tirano identificado con Ezzelino de Romano. Caso aparte serán otros milagros en los que castiga y premia a la misma persona (19) o a dos diferentes (21).

I. EL RECEPTOR, ENTRE LA *IMITATIO* Y LA *LAUDATIO*

La definición del milagro y su relación con otros géneros afines, como el cuento, el *lais* y, sobre todo, el *exemplum*, ha sido objeto de una amplia discusión crítica. Prescindiendo voluntariamente en este caso de complejos planteamientos teóricos, me parece útil deslindar cuatro tipos de milagros, según la perspectiva del beneficiario del milagro. El primero (1. *Milagros de auxilio*), constituido por aquellos milagros en los que el santo se ocupa de sus devotos, es el más próximo, en mi opinión, al modelo de *exemplum* homelítico. Narra las actuaciones benefactoras del Santo, quien, desde una posición intermedia entre Dios y los hombres, auxilia a quienes asisten a sus predicaciones, agradece los servicios que le prestan a él o a su comunidad o simplemente retribuye la fe que los hombres le tienen. Resulta obvio que de la lectura de estos milagros, los fieles obtienen una enseñanza que les permite deducir unas pautas de comportamiento. Esta posibilidad de aprender, de imitar, en suma, aproxima estos milagros a los *exempla*.⁴⁵³

reelaboración, impuesta por la naturaleza del *corpus* tomado como punto de partida.

⁴⁵³ No están muy lejos estas distinciones de las establecidas por Uda Ebel y Jesús Montoya, entre hecho sobrenatural sin beneficiario alguno (milagro hagiográfico), frente a secuencia sobrenatural que cuenta los favores obtenidos por una colectividad o por un individuo (milagro románico o literario). Cfr. Uda Ebel, *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, Carl Winter, 1965, pp. 46 y ss.; Jesús Montoya, *Las colecciones de*

En ocasiones los devotos se equivocan, olvidando el respeto que se merecen sus fiestas o sus imágenes (2. *Milagros de castigo y posterior perdón*). En estos casos la conducta inicial del santo es represora, pero el castigo se torna en perdón cuando el devoto se arrepiente. De estos milagros, asimilables a los *exempla ex contrariis*, se aprende a no cometer errores y a confiar en el arrepentimiento. Los dos primeros tipos se pueden adscribir, desde la perspectiva del público, al concepto de *imitatio*, positiva en un caso y negativa en otro, en cuanto que de sus protagonistas se deducen paradigmas de conducta.

Otros milagros tratan sólo de provocar la admiración, pero no hay en ellos modelos susceptibles de imitación; suscitan el asombro y la alabanza hacia el Santo. El oyente o el lector no puede identificarse con unas acciones excepcionales, e irrepetibles, sólo viables gracias a la intervención de la divinidad; tampoco con sus beneficiarios, los herejes o soberbios, que aparecen simplemente como los vencidos (3. *Milagros de conversión*). Por último, aquellos en los que el milagro redunda en el propio santo, más próximos a los que en algunas tipologías se llaman hagiográficos, provocan la *laudatio*. Son milagros concedidos a san Antonio en premio a su virtud, pero no obrados por él (4. *Milagros de glorificación*).⁴⁵⁴

<i>Desde el punto de vista del receptor:</i>	<i>Desde el punto de vista del beneficiario:</i>	<i>Desde el punto de vista del agente:</i>
1. IMITATIO	1. Milagros de auxilio	a) resurrecciones, curaciones: 4, 6, 9a, 9b, 10, 21 ^a , 25, 26. b) salvación endemoniadas: 16, 17. Obrados por el Santo, Beneficiarios

milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario), Granada, Universidad, 1981, pp. 17-55. José Aragüés Aldaz, *Deus Concionator. Mundo predicado y retórica del exemplum en los Siglos de Oro*, Amsterdam, Rodopi, 1999, retoma de los retóricos áureos la terminología, «ejemplos para imitar», «milagros para admirar».

⁴⁵⁴ Para Jesús Montoya, *op. cit.*, p. 53, la estructura del milagro está en función de la *laudatio* y no de la *imitatio*; sin embargo Juan Manuel Cacho, *art. cit.*, p. 60, destaca cómo los milagros de Gonzalo de Berceo se acercan al *exemplum*, en cuanto proponen paradigmas de conducta.

		los pecadores
		c) pequeñas reparaciones: 2, 12, 13, 15, 22.
<i>Ex contrariis</i>	2. Milagros de castigo y posterior perdón: 3, 18, 19, 21b.	
	3. Milagros de conversión: 5, 20, 23a, 23b, 24, 27.	
2. LAUDATIO	4. Milagros de glorificación: 1, 7, 8, 11, 14, 28.	Obra de Dios, Beneficiario el Santo

II. DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL BENEFICIARIO:

1) MILAGROS DE AUXILIO

El tipo de protección que concede a sus devotos es muy variada y comporta desde la resurrección, pasando por la curación, hasta las ayudas más insignificantes, como la restitución del cabello arrancado o la reparación de un vaso roto; de cualquier modo la solución de un grave conflicto para el devoto. Son milagros eminentemente propagandísticos, para difundir los beneficios que reporta la devoción al Santo. Éste es el grupo más numeroso y en él distinguiríamos:

a) Resurrecciones o curaciones prodigiosas:

Resucita al niño ahogado (9b) o al bebé fallecido en la cuna (10), salva al niño de la caldera hirviente (4), cura al leproso (21a), ayuda a los dos monjes tentados (6 y 26) y al loco (25), etc. Coinciden todos los beneficiarios de la actuación milagrosa en ser devotos del santo, manifestando su devoción de diversas maneras (acudiendo a su predicación, ayudando en

su convento, o peregrinando hasta su sepulcro en el caso de los realizados tras su muerte). No hay, por el contrario, un culpable manifiesto de su desgracia. Son víctimas en su mayoría de accidentes, sin que se encuentren ellos en esta situación, como ocurre en tantos milagros marianos, por su culpa. No hace falta, pues, el perdón de nadie, sino la ayuda. Sólo los tres últimos citados (6, 26 y 25), pueden asimilarse a curación de endemoniados, de acuerdo con lo que leemos en otras versiones, ya que entre las actuaciones más frecuentes del demonio está la de tentar a los religiosos y la de inducir a la locura. Sin embargo, no queda expresa la existencia del culpable y por lo tanto no puede haber victoria sobre el mal.

b) Salvación de dos endemoniadas:

Este proceso se produce con claridad en dos de los milagros más interesantes, por la recreación que suponen de elementos folclóricos:

16.-Una dueña de Portugal, Loba, tiene como sirvienta a un diablo en forma de mujer, con quien convive muchos años, haciendo muchas maldades ⁴⁵⁵. En el momento de su muerte, arrepentida, pide confesión y requiere la presencia de los franciscanos. Aparecen dos capuchinos quienes la conducen hacia el arrepentimiento «proponiéndole esperanza de perdón y temor de las penas»; tras la debida penitencia es enterrada con el hábito franciscano. Continúa el relato narrando la desesperación del diablo, quien se va lamentando por los caminos de tanto esfuerzo baldío y se consuela con un caballero a quien le resume su historia: «Venieron dos capelludos y convirtieronla y non llevó nada» (fol. 380r). ⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Es muy frecuente en los ejemplarios que el demonio, para realizar mejor su tarea, conviva muchos años sirviendo a su víctima, como aparece en los items de Tubach, 1558 y 1559. En el *Liber miraculorum*, cap. 6, especifica que estuvo 13 años sirviendo como camarera de Lupa; Miguel Mestre, *Vida y milagros del Glorioso San Antonio de Padua*, Barcelona, Impr. Sierra y Martí, [s.a.], h. 1797, pp. 276-283, aclara que se trata de un diablo íncubo con quien Lupa mantuvo durante muchos años «comercio carnal y abominable». En esta versión, los frailes desaparecen misteriosamente tras haber cumplido su misión y los parientes averiguan, tras comprobar que aquella noche no había salido ningún miembro del convento, que se trataba de san Francisco y san Antonio.

⁴⁵⁶ Tanto en el *Liber miraculorum* como en la versión dieciochesca adquiere un largo desarrollo esta segunda parte del milagro. El diablo le indica al caballero que se consolará de este agravio con otros sucesos, ya que un herrero acaba de matar a su mujer; ésta irá al infierno por morir en pecado mortal y el marido, condenado a muerte, no tardará en reunirse con ella.

17.- Una endemoniada, también de Portugal, es inducida por el diablo al suicidio. Cuando va a arrojar al río, acude a rezar a una iglesia de san Antonio y éste en sueños le entrega una cédula escrita con letras de oro, que, llevada en el cuello, le libra del demonio.

Estamos ante dos relatos muy similares, que parecen surgidos del mismo contexto folclórico y legendario. Especialmente sugerente es el primer caso. El nombre de la protagonista, Loba, nos recuerda al mítico personaje de Lupa o Luparia que desempeña un papel importante en la leyenda de Santiago, tal y como la narra el *Codex Calixtinus*, pero también en la menos difundida del santo portugués san Gonzalo de Amarante, y de la que la tradición oral portuguesa todavía recuerda su convivencia con el diablo ⁴⁵⁷. Ambos milagros, localizados en Portugal, forman parte de las incorporaciones del *Liber miraculorum* al primitivo *corpus* miraculístico. Sus protagonistas femeninas son víctimas del demonio, quien las arrastra hasta los peores pecados; en el primer caso, a la lujuria, aunque no quede claramente especificado en nuestra versión, y en el segundo, al suicidio. La salvación se produce por la devoción que ambas profesan al Santo, quien las rescata *in extremis* cuando están al borde de morir en pecado mortal. Al tratarse de dos milagros *post mortem* su actuación es más espectacular; en el primer caso se presenta misteriosamente, posiblemente en compañía de san Francisco, en el lecho de la moribunda para inducirla a la confesión. En el segundo, responde a los rezos de la endemoniada, acompañados de lágrimas en señal de contrición y arrepentimiento, entregándole la cédula con un exorcismo. En ambos casos, se quiere insistir en la importancia de seguir adecuadamente el proceso penitencial, mediante la contrición, la confesión y finalmente el cumplimiento de la penitencia.

c) Ayudas insignificantes:

Como pequeñas reparaciones podemos incluir otra serie de milagros, de los que se benefician especialmente mujeres devotas y servidoras suyas. Repara un vaso roto (2), evita que se ensucien las vestiduras de barro (12),

⁴⁵⁷ L. Vázquez de Parga, J. M. Lacarra y J. Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, CSIC, 1948, vol. I, pp. 181-182; J. Leite de Vasconcellos, *Contos populares e lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, II, 1969, pp. 642-655; María del Mar Llinares, *Mouros, ánimas, demonios. El imaginario popular gallego*, Madrid, Akal, 1990, pp. 57-73. Espero ampliar estos aspectos en un estudio posterior.

repone el cabello cortado por el marido (15), permite que se oiga su sermón a larga distancia (22), etc.; en más de una ocasión, la repercusión del milagro contribuye a que el marido celoso, rectifique su actitud y se convierta a su vez en un devoto (15, 22).

2. MILAGROS DE CASTIGO Y POSTERIOR PERDÓN

Con intervenciones correctoras el lisboeta trata de sancionar a quienes no respetan los días de fiesta, borran su imagen, se ríen de la fe de sus devotos o maltratan a su propia madre. Se trataría de los siguientes milagros:

3.-El santo induce a la amputación al joven que propinó una patada a su madre. No puede considerarse en propiedad un castigo directo, pero la automutilación es consecuencia de sus palabras en la confesión.

18.-Castiga a quienes quieren borrar su imagen y la de san Francisco pintadas en la iglesia del Salvador de Roma. Tal y como se narra aquí este milagro resulta incoherente, pues son dos frailes menores quienes, aprovechando un hueco en la pared, retratan a sus santos. El papa Bonifacio VIII les reprende y manda que «unos» (no tienen por qué ser los mismos pintores) suban a unos andamios con la intención de borrar las imágenes. Con tal mala fortuna que ambos caen y mueren. Realmente el culpable es el propio Papa, autor de la orden, pero difícilmente podía ser la víctima. Para subsanar este fallo, otras versiones, como la recogida por Miguel Mestre ⁴⁵⁸, hacen que los oficiales caigan del andamio sin sufrir daño alguno.

19.-Muy interesante, aunque tampoco del todo coherente, resulta el milagro 19: una mujer olvida santificar la fiesta de san Antonio y aprovecha para llevar trigo a un molino. Un torbellino la derriba del asno y muere. Un joven (que podemos asimilar a un ángel) recibe su alma y le muestra el infierno y el cielo. En el primer lugar, descrito con pozos malolientes, fuegos y gritos, reconoció a muchas personas, mercaderes, usureros, ladrones, adúlteros, asesinos, etc. Seguidamente pasa al cielo descrito como una procesión de santos coronados y resplandecientes, entre los que destaca san Antonio.

⁴⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 353-355. Señala Felder, *op. cit.*, pp. 83-86, que los mosaicos de la basílica laterana fueron restaurados bajo el pontificado de Nicolás IV (1288-1292), sin embargo había sido su predecesor, Bonifacio VIII, quien había tomado medidas contra los espirituales.

21b.- Castiga con la lepra al caballero que duda de la curación de otro leproso que peregrina con fe hacia un santuario dedicado a san Antonio.

En todos los casos las sanciones resultan muy graves: la muerte (18 y 19), la amputación (3) o la enfermedad (21b), pero en todos, salvo en uno, la sanción se levanta. En el primer caso, el joven recupera la pierna gracias a la devoción de su madre; la fallecida por trabajar en el día festivo vuelve a la vida para contar a los demás lo visto y reforzar así la ejemplaridad de la historia; y el caballero contagiado de lepra, sana cuando reconoce su error. Sólo quedan sin reparar las absurdas muertes de los pintores en el milagro 18. Con todo ello se trata de transmitir una idea de temor y asegurarse el respeto hacia las obligaciones religiosas. El arrepentimiento y la contrición son la vía para obtener el levantamiento de la sanción.

3. MILAGROS DE CONVERSIÓN

Hay un conjunto de milagros en los que el franciscano se opone a herejes o poderosos, pero su actuación, a diferencia de lo que ya hemos visto no implica el castigo. La reprimenda se reserva para sus devotos, cuando éstos descuidan sus obligaciones. Ahora se trata de atraer hacia la verdadera religión a los herejes o de reconducir a los poderosos y a los soberbios (23a, 23b, 24). Para ello, recurre a unas actuaciones espectaculares, movilizando a veces a las fuerzas de la naturaleza para doblegar a sus oponentes. En algunos casos (20, 27), parecen auténticas ordalías con las que pretende doblegar a los herejes, pero conviene recordar que estas prácticas habían sido expresamente prohibidas por Inocencio III en el IV Concilio de Letrán ⁴⁵⁹. Desde el punto de vista tipológico, ni los herejes con su conducta equivocada, ni el Santo con sus prodigios son imitables por un espectador que sólo puede admirar y aplaudir el triunfo de su héroe. Recuerdan la dialéctica posesión de Dios / posesión del diablo, tan frecuente en otras colecciones.

Tres son los milagros que conducen a la conversión masiva:

5. Sintiendo rechazado en una región poblada de herejes, Dios le inspira para que predique a los peces. La prodigiosa atención con la que estos animales le escuchan mueve a cientos de herejes a su conversión.

20. La conducta asombrosa del mulo hambriento que prefiere adorar el cuerpo de Cristo antes que comer la cebada es causa también de múltiples

⁴⁵⁹ Benedicta Ward, *Miracles and the medieval Mind. Theory, record and event 1000-1215*, Londres, Scholar Press, 1982, p. 19.

conversiones. La prueba se plantea como un reto, en el que el vencedor adoptará la religión del vencido.⁴⁶⁰

27. La capacidad del lisboeta para comer el veneno ofrecido por los herejes, sin que le cause ningún mal, les mueve al arrepentimiento.

4. MILAGROS DE GLORIFICACIÓN

Por último podemos agrupar aquellos milagros en los que el beneficiario directo es el mismo san Antonio. Son manifestaciones claras de que se trata de un elegido, a quien Dios quiere destacar y diferenciar de los demás cristianos, igualándolo a otros santos. Así en el 8 el texto insiste en que un milagro similar lo experimentaron san Ambrosio y san Francisco («E en esta manera fizo Nuestro Señor tresladar a sanct Ambrosio a las exequias de sant Martín e a sant Françisco en el capítulo provincial, cuando este sancto Antonio predicava del título de la Cruz del Señor. E así fizo a este sancto demostrando que era igual a ellos en méritos... », fol. 376v). Este tipo de relatos resultan más espectaculares que otros y prueba de ello es que se cuentan entre los más difundidos en sus manifestaciones literarias y artísticas. Los devotos, si son mencionados, quedan relegados a la función de testigos que contribuyen a la difusión del suceso. Dentro de este bloque se incluirían:

1. La aparición del Niño Jesús. El burgués, en cuya casa se aloja, se convierte en testigo involuntario de la escena.

7 y 8. Trasladado milagrosamente en el espacio para que pueda ejercer su ministerio en dos lugares simultáneamente.

11.-Predice el futuro de un recién nacido.

14. Predica en Roma y cada uno le entiende en su propia lengua. Los asistentes se quedan maravillados.

28. Cabe incluir aquí un milagro *post mortem*, cuando las campanas tañen solas anunciando su canonización.

⁴⁶⁰ Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981, item 2641: Hostia adorada por perro. Existen interferencias con varios *exempla* muy próximos; los más cercanos al milagro antoniano son el n.º. 269b del *Speculum Laicorum*, ed. J. Th. Welter, París, 1914 y el n.º. 4 del «Liber exemplorum Fratrum Minorum saeculi XIII (excerpta e cod. ottob. lat. 522)», ed. P. Livarius Oligier, *Antonianum*, II (1927), pp. 203-276, ambos recopilados por franciscanos.

Con estos seis milagros se trata de glorificarlo, mostrando cómo Dios le concede el don de la visión celestial, el don de la ubicuidad, el don de la clarividencia y el don de lenguas.

III. DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL AGENTE:

Si la colección no agrupa los milagros desde un punto de vista temporal, es innegable que los milagros *in vita* se diferencian de aquellos realizados *post mortem*. En los milagros efectuados durante su vida se subraya su función como intermediario entre Dios y los hombres. Los relatos señalan con frecuencia que el Santo, ante un problema de sus devotos, se concentra en la oración y de ahí surge el milagro. De ese modo la gratitud de los beneficiarios es doble, admirando «la maravillosa potencia de Dios en su sancto» (fol. 378v). La esencia del milagro reside en el poder de la transferencia.

Por el contrario, en los situados *post mortem* Antonio de Padua ya ha adquirido la capacidad para realizar milagros *per se*, y ahora sólo es necesario encontrar el adecuado vehículo de comunicación con sus fieles. Éstos buscan a veces un contacto directo, bien sea peregrinando hasta su tumba o acercándose hasta su iglesia (9, 21); otras veces una reproducción iconográfica actúa en su nombre (18); la oración o la súplica desesperada de sus devotos le hacen aparecerse fantasmalmente (16) o en sueños (17); en otra ocasión, una pecadora es trasladada directamente al mundo de los muertos para visitarlo en su morada celestial (19).

A su vez los milagros *in vita* se convierten en cuadros escénicos con los que reconstruimos las tres facetas de su biografía, estrechamente relacionadas:

a) *El santo predicador*: El grupo más numeroso de milagros guarda conexión con su faceta de predicador, que da pie para distintas situaciones. La predicación se asocia a la itinerancia y, dada la pobreza practicada por los seguidores de san Francisco, implica el alojamiento en casas particulares ofrecidas por sus fieles devotos. Esto se refleja en el milagro 1 (se aloja en casa de un burgués) o 2 (es convidado por una mujer servicial). Los fieles acuden en masa a escucharle, lo que comporta que la predicación se celebre al aire libre, con riesgo de sufrir las inclemencias de la climatología, de las que el Santo protege a sus fieles (13); o las dificultades de los caminos embarrados (12). La nutrida asistencia femenina provoca que las mujeres descuiden sus deberes familiares, con el peligro de que sus hijos pequeños

sufran quemaduras o, incluso, la muerte (4, 10), y deban soportar vejaciones por los celos de sus maridos (15, 22).

Caso aparte lo constituyen una serie de relatos en los que la predicación se dirige a un público especial, bien por estar constituido por herejes (5, 20), o por superiores, en la jerarquía política o religiosa (23, 24). La eficacia de su palabra no es suficiente y son necesarios los milagros para convertir a ese auditorio.

b) *El santo confesor*: Unido a su faceta de predicador está la de confesor, como también ocurría en la realidad cuando la masiva predicación se prolongaba después durante horas con una no menos numerosa confesión. La eficacia de esta última se comprueba directamente en algunos milagros, como los números 3, 16, 24, 26.

c) *El santo custodio*. Con este nombre se designaba entre los franciscanos al encargado de gobernar una «custodia o conjunto de conventos»; de este modo, auxilia a sus novicios (6, 26) y no descuida sus múltiples obligaciones, aunque tengan lugar en espacios distintos y en tiempos simultáneos (7 y 8).

*Desde el punto de vista
biográfico:*

1. Milagros *in vita* { a) santo predicador
b) santo confesor
c) santo custodio

2. Milagros *post mortem* { a) sepulcro: 9a, 21.
b) aparición: 16, 17.
c) imagen: 18.
d) visión celestial: 19.

El estudio de esta breve colección inédita de milagros atribuidos a san Antonio nos ha permitido adentrarnos en la borrosa frontera que delimita géneros breves claramente emparentados, como el ejemplo y el milagro. La ausencia de una tradición histórica que uniera vida y milagros en san Antonio de Padua hizo que éstos se fueran formando desde finales del siglo XIII hasta mediados del XIV a partir de otras tradiciones hagiográficas, de

exempla o del folclore. Un análisis tipológico permite destacar cómo algunos milagros, al proponerse como modelos dignos de imitación, coinciden con la función atribuida al *exemplum*; por el contrario, otros se alejan al despertar sólo la admiración del público. A su vez en estos milagros descubrimos el origen de su leyenda popular que ha pervivido hasta el folclore, pese a que no coincide con lo que sus primeros biógrafos y sus escritos avalan. La faceta intelectual del Santo, introductor en el estilo franciscano de la técnica del sermón moderno, quedó pronto sepultada por esta otra figura, próxima a los más débiles, mujeres, niños y enfermos, martillo de herejes y fustigador de los poderosos. La amplia difusión de colecciones como ésta, sumada pronto a la tradición iconográfica, contribuyó en gran medida a alimentar esta imagen.

El rey, la muerte y el Diablo. Estudio de un relato de aparición diabólica relacionada con la muerte del rey Juan I de Castilla (1390)

Jean-Pierre JARDIN
Université Paris XIII

En 1497, Sancho de Segorbe, gouverneur de la forteresse de La Guardia (Tolède), auteur d'une somme de chroniques, ajoute au récit de la mort de Jean I, qu'il copie de Pero López de Ayala, trois notes marginales: ce sont ces trois notes que ce travail se propose d'étudier, en mettant l'accent sur la troisième, récit fantastique, relaté à un clerc de Tolède, d'une apparition du Diable, venu tuer le roi. Une première voie d'approche est constituée par l'étude des formules introductives, qui révèlent le degré de véracité que l'auteur attribue à chacune de ces notes marginales: information plausible dans le premier cas, rumeur douteuse dans le second, récit digne de foi enfin. L'étude s'attache ensuite aux raisons de la présence de ces notices — surtout la troisième— dans une oeuvre qui se caractérise globalement par son sérieux. L'image ambiguë du vaincu d'Aljubarrota, victime d'une *mors repentina*, semble à l'origine de cette assertion de récits fantastiques qui permettent d'exprimer les interrogations et les doutes que tait le discours historiographique en marge duquel ils demeurent.

El domingo 9 de octubre de 1390, después de oír misa, el rey don Juan I de Castilla, camino de Andalucía, salió de Alcalá de Henares, donde se había parado y residía en aquel momento. Iba a tomar contacto con los misteriosos «Farfanés de los Godos», esos caballeros cristianos que se pretendían descendientes de los godos que se quedaron en África después de la conquista de España por los musulmanes ⁴⁶¹, los cuales acababan de alzar sus tiendas en las afueras de la ciudad y habían invitado al soberano a quien debían su rescate. Poca suerte tuvo en su empresa el monarca castellano, ya que una brutal caída de caballo le costó la vida aquel día ⁴⁶².

⁴⁶¹ Sobre la familia Farfán de los Godos, *cfr.* REDONDO, Augustin, «Les divers visages du thème (wisi)gothique dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles», en FONTAINE, Jacques, y PELLISTRANDI, Christine (coords.), *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique*, Madrid, Casa de Velázquez, 1992, pp. 353-364, especialmente p. 357.

⁴⁶² «Al cruzar un campo recientemente arado, el caballo tropezó arrojando al jinete de la silla con tal violencia, que falleció en el acto» (SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Juan I (1379-1390)*, Palencia, Diputación Provincial y editorial la Olmeda, 1994, p. 304).

Tal muerte provocó un trauma enorme, y primero entre los colaboradores del rey, que intentaron ocultarla mientras no habían encontrado el testamento del soberano fallecido, indispensable para conservar al reino su tranquilidad, puesta en tela de juicio por la perspectiva de una larga minoría (el joven Enrique III apenas tenía once años) ⁴⁶³. No sólo el interés del reino guiaba al equipo encabezado por el arzobispo Tenorio, que deseaba además conservar el poder que consideraba suyo frente a posibles rivales, como se verá a las claras en los días siguientes, y como lo contará más tarde en su crónica Pero López de Ayala, fingiendo una imparcialidad que estaba muy lejos de experimentar en aquel entonces. Pero también es de suponer que la *mors repentina* de un hombre tan joven aún y tan poderoso como lo era Juan I provocó sorpresa entre la masa de los castellanos. Por lo menos, el relato que me propongo estudiar aquí nos permite suponerlo.

Tenemos que dejar pasar largos años, más de un siglo, antes de que en el margen de la suma de crónicas —aún inédita— que redacta en 1497 ⁴⁶⁴, Sancho de Segorbe, alcaide de La Guardia (Toledo) por el cardenal Cisneros ⁴⁶⁵, relate brevemente cómo el diablo apareció en forma de fantasma a un clérigo de Toledo el día de la muerte de Juan I. Para comprender la presencia de este relato, es necesario tener un conocimiento previo de la obra del alcaide, suma de crónicas impresionante por la seriedad con que la redactó el alcaide, muy consciente de su estatuto y de sus deberes de autor. Leyó Sancho de Segorbe muchas crónicas que utilizó para su texto principal, el que encontramos escrito en plena página, pero esto le pareció poco, y decidió completar este texto por unos *marginalia* sacados de lecturas complementarias. Precisamente, alrededor del relato de la muerte de Juan I, relato «canónico» tomado de Ayala, encontramos tres de estos *marginalia*,

⁴⁶³ «E don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, que estaba y con el rey quando esto acaesció, fizo traer luego una tienda, e armóla allí do el rey yacía, e fizo venir los físicos, e facer fama que el rey non era muerto ; e encubriólo algún poco así, que non dexaba llegar ninguno do el rey yacía» (LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Crónica del rey don Juan*, en *Idem, Crónicas*, ed. José-Luis Martín, Barcelona, Planeta, 1991, p. 696).

⁴⁶⁴ *Suma de coronicas de los reies de Castilla y Leon desde el rey don Pelayo hasta el rei don Juan el segundo*, B.N.M. 10 652 (128 ff.).

⁴⁶⁵ Debemos el descubrimiento de estas precisiones en cuanto a la identidad del autor —presentes en la suma pero perdidas en su selva textual— a Diego Catalán (CATALÁN, Diego, *La tradición manuscrita en la «crónica de Alfonso XI»*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 260-261, nota 17).

que vienen a continuación, tales y como los podemos leer en el margen del folio 60v ⁴⁶⁶:

Oý dezir que este cavallo le avía presentado al rey el conçejo de Córdoba.

Dizen algunos que murió el rey don Johan emplazado por vn hidalgo que mandó matar injustamente por sospecha que tenía dél que durmía con vna moza con quien el rey tenía pendencia.

Yo oý dezir a vn muy grand señor deste reyno, y quando yo lo oý lo oyeron otros muchos, que este día que el rey murió, yendo vn capellán del obispo de Toledo a maitines a San-Juste (?) ⁴⁶⁷ antes que amanesciese, que vido vna fantasma muy espantable, y quel capellán huvo della muy grand temor, pero que tuvo valor para conjurarla intimándola que le dixese quién era, y que la fantasma le dixo: «Yo soy el Diablo, que vengo a matar al rey don Johan oy en este día», y que este capellán quando fue de día lo fue dezir al obispo su señor, y asý dicho quel obispo se levantó y mandó que le truxesen la mula, y cavalgó, y se fue a la posada del rey. Y quando llegó, halló el rey al pie del escalera, que quería cavalgar para yr a ver aquellos cavalleros Farfanés, y que a causa de lo quel capellán le avía dicho, el obispo le porfió quanto pudo que no cavalgase hasta que le oyese vn poco, que cunplía a su seruicio, y quel rey no curó, diziendo que después avía lugar, y que asý cavalgó y fue do murió segúnd arriba es contado. Dezía este grand señor que él lo avía oýdo al mismo capellán que lo vio.

FÓRMULAS INTRODUCTORIAS Y ESCALA DE GARANTÍA

Conviene estudiar las fórmulas introductorias de estos tres párrafos, ya que nos facilitan informaciones preciosas sobre el grado de veracidad que les presta el autor. Sancho de Segorbe, en efecto, forma parte de esos autores que jerarquizan de modo muy claro las noticias que dan a sus lectores, mediante un sistema de fórmulas que tienen un valor preciso en el marco de lo que Alain Boureau llama «escala de la garantía» ⁴⁶⁸. Así, en el primer caso, el empleo de la locución verbal «oír decir» corresponde a cierta neutralidad del escritor frente a la información dada. La volvemos a

⁴⁶⁶ Hemos desarrollado las abreviaturas e introducido una acentuación y una puntuación modernas. La separación de las formas también es moderna.

⁴⁶⁷ Lectura dudosa; existe en Toledo (y existía ya en el siglo XIV) una iglesia llamada «de los santos Justo y Pastor».

⁴⁶⁸ BOUREAU, Alain, *La papesse Jeanne* [1988], París, Flammarion, 1993, pp. 146-147.

encontrar en la suma en contextos que demuestran que sirve para introducir precisiones que, por no estar escritas, no carecen sin embargo de verosimilitud: «he oýdo dezir a muchos» o, más significativo aún, «he oýdo dezir a muchos onbres dignos de fe». En caso de informaciones encontradas en fuentes escritas, el autor emplea la variante: «leýdo he», que no parece por eso tener más fuerza verídica. En el sistema de Boureau, fórmulas de este tipo introducen «la masa inmensa e inestable de lo alegado».⁴⁶⁹

La segunda información no parece tan fidedigna, y Sancho de Segorbe lo señala claramente utilizando una fórmula más prudente, especialmente por el uso del pronombre indeterminado «algunos», con el que indica que no se incluye entre los que difunden este rumor⁴⁷⁰ —aunque lo hace en efecto. No llega hasta el extremo de emplear, además, la locución verbal «querer decir» que usan otros autores de obras semejantes, como Pedro de Escavias, para marcar una distancia mayor⁴⁷¹; sin embargo, no cabe la menor duda sobre la impresión negativa que le crea al alcaide la extraña patraña que, a pesar de todo, repite. En este caso también, volvemos a encontrar esta fórmula, o fórmulas parecidas («otros dicen»), a lo largo de la suma. Es de notar que el verbo «decir» no implica que la información dada tenga su origen en la tradición oral, ya que múltiples veces se encuentran fórmulas tales como «dize el obispo don Rodrigo» o «dize en otra crónica», con evidente referencia a obras escritas.

El último relato, pues podemos hablar en este caso de verdadero relato, se introduce de un modo totalmente original, que no tiene parecido alguno en la suma. Sancho de Segorbe utiliza todos los recursos que están a su mano para persuadir a sus lectores de la veracidad de lo que cuenta, introduciendo repetidas veces su propia subjetividad como garantía esencial de esta veridicción: «yo oý dezir [...] y quando yo lo oý lo oyeron otros muchos». Se notará que el autor conoce el adagio romano «*testis unus, testis nullus*», ya que, al aludir a sí mismo como a oyente «primordial» del relato, se rodea de un público de testigos-garantes supuestamente numeroso. Nos situamos aquí en lo que Alain Boureau llama «lo

⁴⁶⁹ «la masse immense et instable de l'allégué» (*ibid.*)

⁴⁷⁰ Es éste el término empleado por Alain Boureau para designar este tipo de información.

⁴⁷¹ «Otros quieren decir», fórmula que muchas veces va emparejada con la conclusión «pero non es de creer» (ESCAVIAS, Pedro de, *Repertorio de príncipes de España*, ed. Michel Garcia, Jaén, C.S.I.C., 1972, *passim*).

autenticado (*l'authentifié*)), para distinguirlo de «lo autorizado (*l'autorisé*)», reservado a los relatos de los Padres de la Iglesia ⁴⁷². Es éste también el estatuto propio de los llamados *exempla*, tan utilizados en los discursos medievales: «un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire» ⁴⁷³. Pero aquí queda una ambigüedad: si bien el supuesto *exemplum* remite al texto principal como si formara parte de éste («segund arriba es contado»), sigue siendo, por el lugar que ocupa en el folio, un elemento exterior a este texto.

Como la sinceridad del último eslabón de la cadena de transmisión no basta para garantizar la veracidad de un relato, Sancho de Segorbe abarca también en esta tentativa a lo que podemos llamar la fuente secundaria del relato («vn muy grand señor deste reyno») y a su fuente primera («lo avía oýdo al mismo capellán que lo vio»). Además de ser perfectamente verosímil, la sencillez de esta cadena de transmisión, que no cuenta más de tres eslabones, es garantía suplementaria de su solidez. En el caso del «gran señor», resulta obvio que el estatuto social de esta fuente secundaria también es garantía de la autenticidad del relato, «aprobado» por un miembro de la alta nobleza ⁴⁷⁴. Por fin, la cadena de transmisión se cierra con el mismísimo «héroe» del relato narrado, lo que constituye la garantía por antonomasia de un relato de tipo histórico: desde el origen del género, y aún en la baja Edad Media, el historiador fidedigno es el que puede relatar las cosas de las que ha sido testigo, conforme a la etimología de «historia».

El estudio de las fórmulas introductorias permite así determinar hasta qué punto, y mediante qué recursos, un relato «fantástico» cuyo origen escapa del mundo estrictamente historiográfico puede ser integrado a una obra de tipo cronístico: para que su carácter fabuloso no lo aparte

⁴⁷² «En ce cas, l'authenticité de l'épisode procède d'un contrat de croyance à chaque fois négocié. La garantie est alors offerte par le narrateur lui-même, qui met en jeu sa crédibilité propre (en disant: «j'ai vu», «j'ai constaté») ou celle d'un témoin vivant ou textuel qu'il interroge» (BOUREAU, A., *La papesse Jeanne, op. cit.*, pp. 146-147).

⁴⁷³ BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, pp. 37-38.

⁴⁷⁴ Cfr. GUENÉE, Bernard, «"Authentique et approuvé". Recherches sur les principes de la critique historique au Moyen Âge», *Politique et histoire au Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 265-278.

definitivamente, necesita de una demostración reforzada de su autenticidad mediante recursos típicos del discurso histórico, demostración que permite convertirlo en verdadero *exemplum*. Aun así, se queda al margen (nunca mejor dicho en el caso presente) de la historia auténtica y de su discurso, a diferencia de lo que suele ocurrir con los otros tipos de *exempla*.

SIGNIFICADO DE LOS TRES *MARGINALIA*

Conviene ahora que comprendamos los motivos que permiten explicar por qué estas informaciones, con estatutos distintos y desiguales, se recogieron en la suma de Sancho de Segorbe. De la primera, tenemos poco que decir, a no ser que consideremos que el origen cordobés del caballo permita echar el oprobio sobre el concejo de la ciudad del Guadalquivir; pero nada en el resto de los *marginalia* nos autoriza a hacer tal hipótesis. Estamos frente a una información «neutra» cuya inserción sólo puede ser justificada por el afán de exhaustividad del autor.

No pasa lo mismo con la segunda «información». Al referir la legítima desconfianza de Sancho de Segorbe frente a esta noticia, la hemos calificado de «patraña», y en efecto este término es el único conveniente para definirla. En ella se mezclan varias tradiciones referentes a monarcas castellanos distintos, que vivieron en épocas diversas. A la muerte repentina de Juan I viene a mezclarse, primero, la leyenda del «emplazamiento» del rey Fernando IV (1295-1312), que fue desarrollándose a lo largo de los siglos XIV y XV, siendo el primer texto que se refiere a esta leyenda la *Crónica de Alfonso XI*. Según la versión definitiva de la leyenda, plasmada en crónicas del siglo XV, fueron los hermanos Carvajales, injustamente condenados a muerte por el monarca, los que le emplazaron ante el tribunal de Dios. ¿Será la semejanza fónica entre el nombre de los dos hermanos y el de los caballeros Farfanes lo que puede explicar esta mezcla de dos tradiciones distintas? Cabe tomar también en cuenta la tercera leyenda presente en esta curiosa noticia, la cual se desarrolló en torno al rey Juan II de Castilla (1406-1454) y a la prisión del duque de Arjona, don Fadrique de Trastámara, en 1429. Aunque fue muy distinta la verdad histórica, se pretendió que esta prisión se debía a una forma de rivalidad amorosa entre el monarca y su primo. Tal leyenda fue recogida en

romances que ya podían existir en 1497⁴⁷⁵. Esta vez, la identidad de nombre entre los dos monarcas podría explicar esta confusión. Por fin, otro elemento que pudo incidir en la creación de un Juan I mujeriego es el vínculo que le une al rey Fernando I de Portugal a través de Beatriz, mujer del castellano e hija del portugués. Se sabe, en efecto, que Fernando I tuvo a esta hija en Leonor Téllez después de arrebatarla a uno de sus vasallos, João Lourenço Da Cunha. El testimonio de la refundición de la *Crónica del Despensero*, otra suma de crónicas algo anterior a la de Sancho de Segorbe, prueba que esta fechoría del monarca portugués dio lugar a relatos semilegendarios conocidos de nuestro autor, que cita repetidas veces la refundición en el margen de su obra⁴⁷⁶. ¿Pudo entonces existir cierta confusión entre la figura del suegro y la del yerno?

Es indudable que las explicaciones parciales que podemos proponer a la «patraña» de un Juan I emplazado por un rival amoroso injustamente condenado parecen muy flojas. Además, Sancho de Segorbe se muestra un hombre con un sentido de la historia irrefutable y un fuerte sentido común. Aunque circulara en su época una leyenda tal, ¿cómo admitir que el autor la aceptó sin más, aunque fuese en una nota marginal de su obra? Volveremos más abajo sobre este aspecto del asunto.

Nos queda ahora por estudiar la última noticia marginal, que también es la más importante: importante no sólo desde el punto de vista cuantitativo, con la presencia de un verdadero relato breve, muy estructurado, sino también desde el punto de vista de su valor histórico a ojos de su autor, el cual no escatimó sus esfuerzos, como lo hemos visto, para afirmar su autenticidad y su veracidad.

⁴⁷⁵ Cfr. *El romancero viejo*, ed. de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1992 (17^ª éd.), p. 139. El romance del duque de Arjona (*En Arjona estaba el duque*), tal y como fue publicado en 1550, tiene semejanzas con la leyenda de los hermanos Carvajales. Según Menéndez y Pelayo (citado por M. Díaz Roig), este romance ya había pasado de moda en la época de los Reyes Católicos.

⁴⁷⁶ «E este noble rrey don Juan, su marido, después de su finamiento, casó segunda vez con la rreyna doña Beatriz, fija del rrey don Fernando de Portugal, e fija de la muger de don Lorençio de Cuña, que este rey don Fernando le tomó al dicho don Lorençio de Cuña por amores que della vuo. E por ésta se leuantó la cançión que dize ¡Ay! donas, ¿por qué tristura...? E por esta causa, el dicho don Lorençio traýa vnos cuernos de oro en la cabeça por estos rreynos de Castilla» (Ms. Salamanca 2009, transcripción personal). Sancho de Segorbe reproduce este trozo (f. 53v, margen) con alguna que otra variante.

En esta narración, encontramos elementos tradicionales de los relatos de aparición sobrenatural: el «héroe» es un clérigo, o sea un hombre capaz de hacer de eslabón entre el mundo terrenal y el mundo sobrenatural y capaz, sobre todo, de dominar las fuerzas satánicas, facultad esencial aquí, ya que desde el principio del relato, el lector sabe que «la fantasma» encontrada no puede ser sino una figura diabólica: en efecto, en la Edad Media, la misma palabra «fantasma» remite claramente al mundo demoníaco y a sus ilusiones⁴⁷⁷; por otra parte, el momento del encuentro, entre noche y día, es propicio a este tipo de apariciones: con el amanecer desaparecen las ilusiones diabólicas, y los representantes de Dios pueden tomar la iniciativa, como lo hacen nuestro clérigo y el arzobispo de Toledo.

El otro protagonista, el Diablo, parece en un primer momento desempeñar aquí su papel de señor del reino de los muertos de la mitología grecorromana o, más precisamente, de criado de la Muerte, tal como puede existir en otras tradiciones (el Ankou bretón, por ejemplo), ya que la suple en su tarea. Pero puede verse también como el personaje maligno de la tradición judeocristiana —Satanás, el adversario de Dios y del hombre— en la medida en que no viene a llevarse el alma del monarca después de su muerte, sino que anuncia claramente que viene a *provocar* esta muerte, se puede entender que antes del término fijado. Esta afirmación demuestra que en la mente del autor, y en la mente de muchos castellanos, el Diablo «había andado suelto» y tenía parte en la muerte de Juan I. Pero tendremos que recordar más abajo que el Diablo no actúa si no tiene el permiso de Dios.

Otro elemento tradicional que aparece en este relato es el de «la fuerza del destino»: a pesar de la «imprudencia» del Diablo —sometido, a pesar suyo, a los representantes de la religión cristiana—, a quien se le va la lengua, y de los esfuerzos conjugados del clérigo y del obispo de Toledo, el destino del soberano no puede ser modificado⁴⁷⁸. Nadie, ni el rey de Castilla, puede escapar de su destino. Sin embargo, se notará que el

⁴⁷⁷ En palabras de Gautier Map, «*fantasma* vient de *fantasia*, c'est-à-dire une de ces apparitions passagères que les démons produisent avec l'autorisation de Dieu, innocemment ou pour nuire» (*De nugis curialium*, citado por SCHMITT, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, París, Gallimard, 1994, p. 104).

⁴⁷⁸ Se puede notar cómo, aquí, el arzobispo de Toledo intenta salvar la vida del rey, cuando lo que intentó en realidad fue ocultar su muerte.

monarca tiene su parte en la muerte que le espera, por la impaciencia que le impide escuchar al obispo, cuando aún podían cambiar las cosas.

Esta actitud de Juan I plantea la cuestión de la significación exacta de este relato. No podemos ignorar, en efecto, que la figura del monarca castellano tiene sus sombras. La aventura portuguesa y el trauma de la derrota de Aljubarrota provocaron una crisis de confianza hacia el soberano cuyas huellas se pueden encontrar en los textos de la época. Pocos años después de la muerte de Juan I, el despensero mayor de su primera mujer, Leonor de Aragón, a pesar de silenciar por completo la derrota castellana, no supo ocultar totalmente en su crónica la imagen claroscuro que tenía entonces el monarca, cuyas cualidades sólo se descubrieron, según el autor, después de su muerte ⁴⁷⁹. Si bien el despensero mayor explicaba los fracasos político-militares del rey por imponderables semejantes a los que pudieron encontrar otros soberanos de la historia, el autor de la refundición del texto, allá en los años del reinado de Enrique IV, no vaciló en atribuir estos fracasos a la política supuestamente antisemita de Juan I, atribuyendo a éste las matanzas de judíos que se realizaron al año de su muerte:

E sy algunas de las vitorias que este buen rrey pensó aver por honrra suya e de sus rreynos no le rrespondieron según qué quisiera, esto non fue a culpa de su buen esfuerço nin de su buena diligencia, synon por algunos pecados del rreyno: en especial, en tienpo deste rrey, por dicho de algunas malas personas de mala entinçión. Consejaron ha este rrey don Juan, que fizo tornar christianos por fuerça a todos los judíos de sus rreynos e señoríos. E por su mandado, fueron tornados christianos la mayor parte de los judíos dellos, e por esto fueron rrobadas e puestas a saco mano las más de las juderías del rreyno.

Es interesante la visión propuesta por la refundición porque parece ser la primera vez que se sugiere que el rey fue víctima de una maldición:

⁴⁷⁹ «E deste noble rey don Juan, su marido desta santa reyna, la su vondad dél non fue tan sabida nin tan conosciada fasta que, por pecados de los sus reynos, acaesçió la ocasión de que ouo de morir. Et después que él finó, fueron sabidas las sus obras justas e nobles e buenas que él fazía, lo que de antes en su vida non eran tan sabidas nin tan conocidas» (Ms. B.N.M. 9268, transcripción personal).

E los judíos que quedaron e los de Portugal maldezienlo a este rrey en sus oraciones, e ayunavan sobre él, que Dios le diese tentación. E por esto, acaesçió a él lo que antes acaesçió en el mundo a otros muchos buenos rreyes e a otros grandes hombres de buenas vidas e de grandes esfuerços e de grandes poderíos.

Verdad es que en este caso, la tal maldición fue obra de los judíos de sus reinos, lo que podemos suponer le quita eficacia a los ojos de un cristiano —el autor de la refundición o de su fuente perdida es judío o judeoconverso⁴⁸⁰. Sin embargo, aparece la idea de que Juan I no fue el monarca irreprochable que se supone. A no ser que heredara de su padre, el fratricida Enrique, esta maldición que le costó el trono de Portugal y provocó la muerte de los mejores caballeros castellanos en Aljubarrota:

E como sea que por las cosas susodichas, nuestro señor Dios estuviese enojado de los castellanos, de tan grandes e feos pecados que en estos rreynos se cometían en tienpo de los dos hermanos rreyes en sus debates e después, por aquello, permitió que vna tan noble e loada cauallería como syenpre fue la de Castilla fuese estragada a mano de los portugueses, que ésta es la [gente más] disforme e aborresçible a todo el mundo que ay en christianos, non por su valer mas porque fueron saies e executores dados por nuestro señor Dios [...] en la grande desauentura que acaesçió a este rrey e a sus caualleros...

En este texto, se llega incluso al extremo de afirmar que la usurpación del trono en detrimento del duque de Lancaster y su mujer le valió a Juan I una excomuni3n papal que sólo tuvo fin con las bodas del futuro Enrique III y su prima Catalina⁴⁸¹. La refundición del *Despensero* no es el

⁴⁸⁰ Según Catalán, el autor de la fuente perdida de la refundición es el jurista Alonso Díaz de Montalvo (CATALÁN, Diego, *La Estoria de España de Alfonso X.- Creación y evolución*, Madrid, Universidad Autónoma y Universidad Complutense, 1992, pp. 263-264).

⁴⁸¹ «E porque asý fue dada sentençia por el Santo Padre que por estonçes era que los dichos rreynos de Castilla e León fuesen dados a la dicha fija del dicho rrey don Pedro e al duque de Alencastre, su marido, asý como eredera del dicho rrey don Pedro, el qual dicho rrey don Juan non quería pasar por la dicha sente[n]cia ; e por él e por los grandes del rrey no fue acordado que, por quitar esta g[u]erra e la sentençia descomuni3n [qu]el Santo Padre ponía al dicho rrey don Juan sobre la dicha rraz3n [...] fue acordado que este noble rrey don Enrrique casase, como casó, con la

único texto que propone una imagen negativa del rey. Unos pocos años antes de Sancho de Segorbe, el obispo Rodrigo Sánchez de Arévalo, en su *Compendiosa Historia* en latín, publicada en Roma hacia 1470, ya había atribuido la muerte del rey a un castigo divino, esta vez por no respetar el descanso dominical, versión que retomó en su *Silva palentina* Alonso Fernández de Madrid en el siglo XVI, aunque no dejó de expresar sus dudas⁴⁸².

Todos estos relatos, todas estas tradiciones legendarias, parecen relacionarse con una idea esencial: la muerte inesperada del monarca no puede ser natural. Volvemos a encontrar el que una «muerte repentina» no puede ser sino castigo de alguna maldad. En la Edad Media, el buen cristiano, y más aún si es representante de Dios en la tierra, como el rey de Castilla, muere en su lecho, confesado y consolado por un ministro de la religión. El arquetipo de la buena muerte, lo encontramos en las crónicas en el relato de la muerte del «santo rey» Fernando III:

Et desque este noble rey don Ferrando ouo dicho todas estas cosas al ynfante don Alfonso, su fijo, et le ouo dado su vendición, deman[dó] el cuerpo de nuestro señor Dios, et quando bio el frayre que lo traía entrar por el palacio, mandóse desnudar los paños r[e]ales que tenía, et vestióse otros de muy poca quantía, et lançóse del lecho en tierra con muy grand omildad. Et teniendo los [ynojos] fincados, echóse vna sogá que y estaua al pescueço, e començólo adorar [a Dios], llorando muy fuerte de los ojos et arrepeniéndose desta guisa de sus pecados et deziendo muchas cosas et palabras de grand crençia, et pidió perdón a todos quantos ay estauan. Et desque lo ouieron todos perdonado, tomó el cuerpo de nuestro señor Dios con muy grand omildad; e desque lo ouo tomado, tornóse a la cama, et demandó la candela, et adoró[o] en reberençia de Sant Spiritus. Et mandó a los clérigos

rreyna doña Catalina, fija del dicho duque de Alencastre e de la dicha doña María [sic], su fija del dicho rrey don Pedro» (Ms. Salamanca 2009; lo subrayado es nuestro).

⁴⁸² «No an faltado escritores, y entre ellos el ouispo Don rrodrigo, en su corónica llamada palentina, que piensan auer subcedido esta muerte de esta manera por auer quebrantado la goarda del domingo, y si assí fuese, muchos príncipes eclesiásticos y seglares y otros infinitos de todos estados perecerían por semejante manera» (FERNÁNDEZ DE MADRID, Alonso, Arcediano del Alcor, *Silva palentina*, ed. Jesús San Martín Payo, Palencia, Diputación provincial, 1976, p. 265).

que ca[n]tasen la letanía et «Te deum laudamus». Et desta guisa le salió el alma del cuerpo.⁴⁸³

En cambio, varios elementos de la muerte de Juan I contradicen la idea de una muerte cristiana cumplida: el rey murió un domingo —día consagrado, como nos lo recordó Sánchez de Arévalo— mientras iba a verse con unos caballeros norteafricanos que, a pesar de su cristianismo afirmado, tenían algo de moros (por ejemplo, vivían en tiendas a la usanza mora); más aún, el monarca murió de manera instantánea, sin poder confesarse ni comulgar. Hoy día, es difícil saber si esta muerte se consideró el final lógico de una vida desastrada en la que el rey no había respetado el orden divino, o si al contrario fue esta muerte la que dio *a posteriori* su coherencia negativa a la vida de Juan I⁴⁸⁴. Los problemas internos y externos que conoció Castilla después de la muerte del soberano debieron de acentuar esta impresión negativa. Lo cierto es que se construyeron leyendas explicativas de los desastres que conoció el monarca a lo largo de su vida y aún el día de su muerte. Las que recogió Sancho de Segorbe no son más que un botón de muestra.

Al finalizar este estudio, podemos volver sobre los motivos que impulsaron nuestro autor a citar, aunque fuese de manera marginal, tradiciones extrahistóricas en torno a la muerte de Juan I. Por una parte, Sancho de Segorbe redacta su obra en una época en la que el nacimiento de un nuevo don Juan, heredero de los Reyes Católicos, motivo de esperanza para los partidarios de una futura unión definitiva de Castilla y Aragón (1477), el final reciente de la guerra entre Castilla y Portugal (1479), y las bodas de la infanta Isabel, primero con el infante Alfonso de Portugal (1490) y luego con el rey Manuel (1497), permiten esperar que Castilla pueda por fin olvidar la vergüenza de Aljubarrota; situación, por lo tanto, propicia a una comparación de los dos Juanes y sus circunstancias

⁴⁸³ *Suma de reyes del Despensero mayor de la reyna doña Leonor*, ms. B.N.M. 9268 (transcripción personal).

⁴⁸⁴ La adecuación vida-muerte es un argumento que puede ser usado de manera muy diversa. Así, es uno de los argumentos esgrimidos por Alonso de Madrid para rechazar el juicio negativo de Sánchez de Arévalo sobre la muerte de Juan I: «juzgan los hombres como les place, mas el juicio se deue dexar a Dios, teniendo por cierto que pocas veces es mala muerte quando la vida es buena, y la de este rey era muy buena» (FERNÁNDEZ DE MADRID, A., *Silva palentina*, op. cit., p. 265).

desfavorable, claro está, al monarca del siglo XIV⁴⁸⁵. Por otra parte, los relatos fantásticos como el de la aparición diabólica que acabamos de estudiar sirven en realidad para aludir a lo que no puede referirse abiertamente ni explicarse en una crónica. Permiten expresar las dudas que tienen que seguir implícitas en el discurso histórico: así, en el caso de Juan I, la intervención del Diablo permite hacer del rey una víctima inocente de las fuerzas del mal; «inocente» por lo menos el día de su muerte, ya que es difícil justificar esta intervención sin imaginar una(s) falta(s) anterior(es)⁴⁸⁶. Sin embargo, es evidente que tal relato no puede encontrar su sitio en el discurso historiográfico, sobre todo en un autor del siglo XV que, como el nuestro, ya tiene veleidades «científicas»⁴⁸⁷. La inserción de este relato, a pesar de todo, parece por consiguiente traducir tanto el gusto del autor para el arte de contar, contradicho en su texto principal por su rechazo de cualquier prolijidad⁴⁸⁸, como el malestar que sentía frente a la muerte prematura de Juan I.

⁴⁸⁵ Se sabe que ya en 1479, el bachiller Palma redactó un texto de este tipo, la *Divina retribución de la caída de España en el tiempo del noble rey don Juan el primero*. Verdad es que en octubre de 1497, año de la redacción de la suma de Sancho de Segorbe, cuya fecha exacta se desconoce, murió el infante don Juan, que se había casado en abril del mismo año; pero su hermana Isabel se casó aquel mismo mes de octubre con el rey Manuel I de Portugal, renovando así la esperanza de una futura unión de los reinos hispánicos.

⁴⁸⁶ A no ser que el monarca sea víctima de un exceso de virtud, que provoca la ira diabólica. Pero según la filosofía aristotélica, también el exceso de virtud puede ser condenable en un rey.

⁴⁸⁷ Sancho de Segorbe es uno de los pocos autores de sumas de crónicas que haga alarde de su «poco saber» (la expresión se encuentra en su prólogo) y lo utilice en efecto para enjuiciar los textos que utiliza como fuentes.

⁴⁸⁸ Del gusto que tenía el autor para las «graciosa(s) estoria(s)» — así califica la de Mainete, que no se atreve a contar, en el f. 1v—, no podemos dudar, ya que varias frases de la suma traducen el conflicto que opone su exigencia de brevedad a esta tentación de contar cosas. Quizás la más significativa sea la siguiente: «Sy no fuera porque alguno me reprehendiera de prolixo aviendo prometido brevedad, mucho más me alargaría» (f. 15r). Aquí sí que estamos frente a un autor que se sacrifica conscientemente a favor de sus lectores potenciales.

Vers un *Index des actions narratives*

Claude BREMOND
E.H.E.S.S.

Dans la suite de *La Logique du récit*, Claude Bremond étudie les événements qui composent une intrigue. La description est d'une haute généralité, réductible à quelques combinaisons d'états et de processus. Les personnages sont agents ou patients (ces derniers étant bénéficiaires de l'action, ou ses victimes). D'autres catégories se réfèrent aux valeurs de l'expérience (domaines cognitif, hédonique, éthique, pratique). La haute généralité de la grille permet de couvrir tous les cas possibles et s'adapte de ce fait aux formes narratives brèves. L'expérience a porté sur quelques contes des *Mille et une Nuits* (ms Galland), au travers des résumés de Victor Chauvin.

L'index ici présenté vise à répertorier les événements qui composent l'intrigue du récit. Il s'appuie sur une recherche dont j'ai jeté les bases, il y a une trentaine d'années, dans ma thèse *Logique du récit*⁴⁸⁹. En simplifiant graduellement mon premier modèle, j'ai cherché à élaborer une grille d'analyse théoriquement applicable à toute espèce de récit, mais spécialement adaptée aux formes narratives brèves. Il me faut néanmoins convenir que le passage de la théorie à la pratique s'est révélé plus laborieux que je ne l'avais imaginé: ce n'est que récemment, à la faveur des loisirs conférés par la retraite, que j'ai pu reprendre la question et entrevoir une solution.

Disons, pour résumer sommairement le substrat théorique de ma démarche, que les événements de l'intrigue sont en dernier ressort réductibles à une combinaison d'états et de processus très abstraits, à partir de deux catégories fondamentales, *Modification* et *Conservation*; *Modification* se spécifiant elle-même en *Amélioration* et *Dégradation*, *Conservation* en *Protection* et *Frustration*. Je détermine ces processus en fonction des personnages humains qui y participent, soit en qualité de *patients* soit en qualité d'*agents*. Les patients se spécifieront ainsi en *bénéficiaires* d'amélioration ou de protection et en *victimes* de dégradation ou de frustration; les agents, de même, en modificateurs (améliorateurs ou dégradateurs) et conservateurs (protecteurs ou frustrateurs). Je fais en outre intervenir quatre catégories se référant à des valeurs fondamentales de

⁴⁸⁹ *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 350 p.

l'expérience humaine, telles que l'affectivité hédonique (plaisirs et déplaisirs), la valorisation éthique (honneurs et déshonneurs), l'évaluation pratique (avantages et inconvénients), l'intellect cognitif (savoir et erreur). Soit par exemple l'*intercession* en faveur d'une personne menacée. Cette forme de protection implique un effort de dissuasion du dégradateur, effort qui pourra prendre appui sur des arguments d'ordre cognitif, hédonique, éthique, pratique. Cognitif, si l'intercesseur révèle au dégradateur potentiel un fait qui pourrait changer son opinion; hédonique (ou affectif), si cet intercesseur essaie d'apitoyer le dégradateur; éthique, s'il lui fait un devoir de s'abstenir d'infliger la dégradation; pratique, s'il lui fait comprendre que son intérêt bien compris serait de s'abstenir.

En combinant ces paramètres, je construis systématiquement une grille de catégories, certes très générales et très abstraites, mais dont la généralité et l'abstraction ont précisément été conçues pour couvrir l'universalité des cas imaginables. On lira ci-après, dans l'Annexe I, un résumé condensé des premiers développements de cette grille.

Je procède actuellement à un premier essai d'indexation à partir d'un corpus de contes des *Mille et une nuits* (les contes du manuscrit Galland), ou du moins des résumés de ces contes, tels qu'ils figurent dans la *Bibliographie des ouvrages arabes* de Victor Chauvin.⁴⁹⁰

La procédure est assez simple et, moyennant le recours à l'ordinateur, assez rapide. Je commence par ré-écrire les résumés de Chauvin en les découpant en une série de segments narratifs centrés sur une ou deux actions (à la façon des versets de la Bible). Chacun de ces segments est désigné par le numéro du conte dans le catalogue de Chauvin et par son numéro propre dans la série des segments (par ex.: 58-1, 58-2, 58-3...). L'étape suivante consiste à lire le résumé, segment par segment, à chercher dans la grille de codage les rubriques correspondant aux événements, processus, actions agies ou subies racontées, et à noter le numéro du segment dans la rubrique. La troisième et dernière étape consiste à

⁴⁹⁰ Victor Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885* Liège-Leipzig, 1900-1922, tome IV (1900) à VII (1903). Le manuscrit Galland, ainsi nommé parce qu'il fut acquis au début du XVIII^e par Antoine Galland, le premier traducteur des *Nuits*, est à la fois notre texte le plus ancien (il paraît dater du XIV^e s.) et celui qui contient les premiers contes les plus fréquemment donnés par les autres manuscrits à la suite du récit-cadre (*Histoire de Schéhérazade*).

regrouper empiriquement, à l'intérieur des rubriques universelles, des événements concrètement apparentés: par exemple, sous la rubrique abstraite *Dégradation de X par Y*, des sous-rubriques correspondant à des spécifications concrètes telles que *Meurtre, Vol, Viol, Coups et blessures...*

On trouvera ci-après en Annexe II un échantillon de la méthode, appliquée à un des premiers contes figurant dans le manuscrit Galland, le n° 396 du catalogue de Chauvin. A la suite de chaque segment narratif, la première rubrique indique les motifs concrets repérés, conceptualisés et formulés de façon empirique, sujets à être révisés au fur et à mesure que le travail de classement progresse; la seconde (en italique et introduite par les chiffres romains) indique la catégorie générale, construite *a priori*, dans laquelle le motif a été classé. Ainsi, dans le segment narratif n° 2, le motif de la transformation de la co-épouse en vache a été empiriquement regroupé avec d'autres (73-62; 73-43 (?);73-76; 73-86; 116-21; 396-2; 396-9; 443-36), sous l'intitulé «métamorphose avilissante». Ce groupe de motifs a lui-même été classé dans la grille sous la rubrique universelle «IV.1.2.2.E. Dégradation éthique de X par Y: traitement déshonorant et/ou châtiment».

Ce classement à deux niveaux, l'un systématique, déductif et abstrait, l'autre empirique, inductif et concret répond à la double nécessité d'ordonner la matière du récit de la manière la plus économique et la plus rentable, en prenant appui sur sa structure formelle pour satisfaire au critère d'économie, mais en respectant au mieux l'inépuisable diversité de ses contenus pour assurer la rentabilité. Toutes les sociétés humaines ou de type anthropomorphe conçoivent leurs intrigues (vécues ou racontées) selon des procédures formellement identiques, logiquement déductibles d'un petit nombre de paramètres fondamentaux (les catégories universelles du récit raconté), mais matériellement remplies de contenus distincts, indéfiniment variables selon les temps, les lieux et les genres. Qui veut analyser et classer ces intrigues doit donc, d'une part pousser aussi loin que possible l'esprit de géométrie dans l'élaboration de la grille universelle des actions, mais d'autre part aussi faire preuve d'esprit de finesse dans le repérage, la conceptualisation et la formulation des unités concrètes.

Toute société, pour reprendre l'exemple précédent, concevra la possibilité d'une dégradation éthique infligée à certains individus par d'autres (traitements indignes, vexations, humiliations, stigmatisations, insultes, etc.), mais cette dégradation prendra des formes variées selon les cultures: ainsi, dans notre corpus des *Mille et une nuits*, nous relevons

plusieurs formes de traitement infamant particulièrement remarquables et fréquentes: l'insulte à cadavre, le mariage forcé avec un partenaire indigne, la réduction en esclavage, l'imputation de bâtardise, la métamorphose infligée à un ennemi ou à un coupable. Ce sont ces formes caractéristiques particulières qui, dans la perspective de l'historien, de l'ethnologue, du spécialiste des genres littéraires constituent de possibles objets d'étude. D'où la double nécessité, d'une part de les inscrire dans la base universelle qui servira d'étalon pour leur étude comparée, d'autre part de les regrouper sous des rubriques concrètes capables de cerner au plus près leurs caractéristiques originales.

Je ne m'étendrai pas sur les difficultés techniques, ardues mais non insurmontables, auxquelles me confronte l'indexation des contes du manuscrit Galland. On trouvera, en Annexe III, à titre d'échantillon provisoire illustrant les possibilités de la méthode, un extrait de l'index consacré à la section II.2.2. *Dissuasion de X par Y*, et à la sous-rubrique *avertissement, mise en garde, remontrance*.

En collaboration avec Aboubakr Chraïbi, j'envisage d'étendre l'indexation aux autres contes des *Mille et une nuits*, à commencer par ceux qui sont donnés par l'édition arabe classique, dite de Boulak. Nous projetons ensuite, soit de publier notre travail sous forme d'un livre, composé d'une part de nos résumés et d'autre part de la liste des motifs classés selon les principes de notre grille, soit préférentiellement, si nous en obtenons les moyens, de composer un CD-ROM: celui-ci permettrait d'opérer le renvoi, non seulement d'un motif au résumé du passage où le motif a été relevé, mais encore au passage lui-même, tel qu'on peut le lire dans tel ou tel manuscrit, telle ou telle édition, en arabe ou en traduction. Le même programme pourrait simultanément être mis en chantier sur d'autres corpus de formes narratives brèves, et en particulier sur celui des *exempla* dont le laconisme habituel, proche des résumés sur lesquels nous travaillons, se prêterait facilement à la méthode d'indexation que nous proposons.

ANNEXE I

Grille condensée des états et actions narratives principales.

I - États

I.0. État neutre

I.1. État satisfaisant de X

I.1.H. État hédoniquement satisfaisant: bien-être, plaisir.

I.1.E. État éthiquement satisfaisant: dignité, mérite, honneur.

I.1.P. État pratiquement satisfaisant: position favorable, avantage

I.1.C. État cognitivement satisfaisant: bénéfice de savoir

I.2. État insatisfaisant

I.2.H. État hédonique insatisfaisant: déplaisir

I.2.E. État éthique insatisfaisant: indignité, démerite

I.2.P. État pratique insatisfaisant: position critique, désavantage

I.2.C. État cognitif insatisfaisant: victime d'ignorance ou d'erreur

II. Influences

II.0. Influences indifféremment persuasives ou dissuasives

II.1. Persuasion (excitation de mobiles incitateurs H.,E., P. et/ou C.)

II.1.1. Persuasion de X par X (autopersuasion)

II.1.2. Persuasion de X par autrui Y

II.2. Dissuasion (excitation de mobiles inhibiteurs H.,E., P. et/ou C.)

II.2.1. Dissuasion de X par X (autodissuasion)

II.2.2. Dissuasion de X par Y

III. Motivations résultant d'affects et/ou d'influences

III.1. Motivations incitatives.

III.1.H. Motivations hédoniques incitatives: désir conçu de...

III.1.E. Motivations éthiques incitatives: devoir conçu de...

III.1.P. Motivations pratiques incitatives: intérêt conçu de...

III.1.C. Motivations cognitives incitatives: désir de savoir

III.2. Motivations inhibitrices.

III.2.H. Motivations hédoniques inhibitrices: aversion conçue de...

III.2.E. Motivations éthiques inhibitrices: interdiction conçue de...

III.2.P. Motivations pratiques inhibitrices: inconvénient conçu de...

III.2.C. Motivations cognitives inhibitrices: répugnance à savoir que...

IV - Processus généraux (actions en cours subies et/ou agies)

IV.1. Modification (de X, de X par X, de X par Y)

IV.1.1. Amélioration de X

IV.1.1.1. Amélioration de X par X

IV.1.1.2. Amélioration de X par Y

IV.1.2. Dégradation de X

IV.1.2.1. Dégradation de X par X

IV.1.2.2. Dégradation de X par Y

IV.2. Conservation (de X, de X par X, de X par Y)

IV.2.1. Protection de X

IV.2.1.1. Protection de X par X

IV.2.1.2. Protection de X par Y

IV.2.2. Frustration de X

IV.2.2.1. Frustration de X par X

IV.2.2.2. Frustration de X par Y

ANNEXE II

Résumé d'après Victor Chauvin du conte n° 396, intitulé dans la traduction de Galland *Histoire du premier vieillard et de la biche*. Codage de ce résumé d'après un état provisoire de la *Grille des actions* (mars 2000).

396.1 - Sa première femme étant stérile, un vieillard épouse une esclave, qui lui donne un fils.

- stérilité de l'épouse (I.2. État insatisfaisant)

- absence d'enfant (I.2. État insatisfaisant)

- désir d'un enfant (III.1.H. Motivations hédoniques incitatives: désir éprouvé par X de...)

- imposition d'une co-épouse (IV.1.2.2. Dégradation de X par Y)

- mariage pour avoir enfant (IV.1.1.1.P. Amélioration pratique de X par X)

- don d'une descendance (IV.1.1.2. Amélioration de X par Y)

396.2 - La première femme, qui est magicienne, profite d'un voyage du vieillard pour changer la mère en vache et le fils en veau.

- antipathie, inimitié, haine, aversion, etc. (I.2.H. (2.0.) *Affects désagréables référant à la personne d'autrui*)
- connaissance de la magie (I.1.C. *État cognitivement satisfaisant: bénéfice de savoir*)
- déplacement, voyage (IV.1.0.1. *Modification de X par X*)
- saisie d'une bonne affaire, d'une aubaine (IV.1.1.1.P. *Amélioration pratique de X par X*)
- action défendue faite en cachette (IV.2.1.1.2. *P. Protection de X par X contre dégradation de X par Y + IV.2.2.2.C. Frustration cognitive de X par Y*)
- maléfices (IV.1.2.1.E. *Dégradation éthique de X par X*)
- métamorphose avilissante (IV.1.2.2.E. *Dégradation éthique de X par Y: traitement déshonorant et/ou châtement*)
- métamorphose d'humain en animal (IV.1.2.2. *Dégradation de X par Y*)
- vengeance agréable (IV.1.1.1.H. *Amélioration hédonique de X par X*)

396.3 - *A son retour, le père, sur les instances de la première femme, fait tuer la vache, qui se révèle n'avoir que la peau sur les os.*

- retour chez soi (IV.1.0.1. *Modification de X par X*)
- demande insistante (II.1.2. *Persuasion de X par autrui Y*)
- élimination d'un gêneur (IV.1.1.1.P. *Amélioration pratique de X par X*)
- assassinat (ou tentative de)(IV.1.2.1.E. *Dégradation éthique de X par X*)
- meurtre, mise à mort (IV.1.2.2. *Dégradation de X par Y*)
- vengeance agréable (IV.1.1.1.H. *Amélioration hédonique de X par X*)
- meurtre involontaire de personne chère (IV.1.2.1. *Dégradation de X par X*)
- perception sensorielle d'un fait insolite, d'un objet remarquable (IV.1.0.C. *Modification cognitive*)

396.4 - *Le vieillard, toujours sur les instances de la première femme, s'apprête à mettre à mort le veau.*

- demande insistante (II.1.2. *Persuasion de X par autrui Y*)
- assassinat (ou tentative de)(IV.1.2.1.E. *Dégradation éthique de X par X*)
- meurtre, mise à mort (IV.1.2.2. *Dégradation de X par Y*)
- vengeance agréable (IV.1.1.1.H. *Amélioration hédonique de X par X*)
- élimination d'un gêneur (IV.1.1.1.P. *Amélioration pratique de X par X*)
- meurtre involontaire de personne chère (IV.1.2.1. *Dégradation de X par X*)

396.5 - *Ému par les pleurs du veau, il l'épargne en passant outre aux remontrances de sa première femme et le donne à son fermier.*

- imploration... (II.2.2. Dissuasion de X par Y)
- compassion, pitié (I.2.H.(2.1.2.)- état supposé insatisfaisant d'autrui sympathique)
- demande insistante (II.1.2. Persuasion de X par autrui Y)
- répugnance à mise à mort (III.2.H. Motivations hédoniques inhibitrices)
- action d'épargner, mansuétude (IV.2.1.2.2. Protection de X par Y contre dégradation de X par Y)
- refus de mettre à mort X malgré insistance d'ennemi de X (IV.2.1.2.3. Protection de X par Y contre dégradation de X par Z)
- demande insistante (II.1.2. Persuasion de X par autrui Y)
- remontrances, mise en garde (II.2.2. Dissuasion de X par Y)
- bénéfique de générosité, de libéralité, de cadeaux (IV.1.1.2. Amélioration de X par Y)

396.6 - *Quand le fermier amène le veau chez lui, sa fille, qui connaît elle aussi la magie, se voile, rit et pleure, puis blâme son père d'introduire un homme chez eux..*

- conduite de X par Y en tel lieu (IV.1.0.2. Modification de X par Y)
- connaissance de la magie (I.1.C. État cognitivement satisfaisant: bénéfique de savoir)
- possession de double vue (I.1.C. État cognitivement satisfaisant: bénéfique de savoir)
- perception sensorielle d'un fait insolite, d'un objet remarquable (IV.1.0.C. Modification cognitive)
- pleurs, larmes manifestant chagrin (I.2.H. (1.) Affects désagréables référant à l'état de soi-même)
- hilarité, rire manifestant joie (I.1.H.(1). Affects agréables référant à l'état de soi-même)
- geste féminin pudique de se voiler devant un homme (IV.2.1.1.2. E. Protection de X par X contre dégradation éthique de X par Y)
- reproches (IV.1.2.2.E. Dégradation éthique de X par Y)

396.7 - *Ayant révélé au vieillard que le veau est en réalité son fils, elle promet de lui rendre la forme humaine si on lui permet de l'épouser.*

- bénéfique de révélation (IV.1.1.2.C. Amélioration cognitive de X par Y)

- démarche pour obtenir prestation (IV.1.1.1.P. Amélioration pratique de X par X)
- promesse sous condition (II.1.2. Persuasion de X par autrui Y)
- mariage (IV.1.1.1. Amélioration de X par X)

396.8 - Elle demande en outre à punir la première femme en la métamorphosant.

- demande de permission (II.1.2. Persuasion de X par autrui Y)
- métamorphose d'humain en animal (IV.1.2.2. Dégradation de X par Y)
- traitement humiliant ou infamant (IV.1.2.2.E. Dégradation éthique de X par Y)

396.9 - Le vieillard ayant accepté, la jeune fille procède aux deux métamorphoses.

- bénéfice de démétamorphose (IV.1.1.2. Amélioration de X par Y)
- métamorphose avilissante (IV.1.2.2.E. Dégradation éthique de X par Y)
- bénéfice de vengeance exercée par un tiers (IV.1.1.2.E.)
- vengeance (IV.1.2.2. Dégradation de X par Y)

396.10 - Le vieillard marie son fils et la jeune magicienne comme il l'avait promis.

- obligation découlant de serment, de promesse faite à soi-même ou à autrui (II.1.1.E. Auto-persuasion par motifs éthiques)
- bénéfice d'un fils donné en mariage (IV.1.1.2. Amélioration de X par Y).