

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO II



Servicio de Publicaciones  
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

## DOS FABLELES EN LA LITERATURA MEDIEVAL CASTELLANA

André Michalski  
McGill University  
Montreal, Canadá

El fablel, más comúnmente llamado *fabliau* por la crítica moderna, muy popular en Francia entre los siglos XII y XIV, es un breve relato en verso, generalmente cómico: un «conte à rire en vers», según la famosa definición de Joseph Bédier (1895, p. 30). Prefiero la forma *fabel*, que aparece en los ejemplos más antiguos, como los citados por M. J. S. Schenck (1987, pp. 1-2, 19-20), y que se adecua más a la pronunciación castellana, antes que *fabliau*, un dialectalismo picardo impuesto por Bédier (1895, pp. 25-28). La gran popularidad del género, atestiguada por más de 150 textos conservados, abarca dos centurias, hasta bien entrado el siglo catorce.

Sería sorprendente que, a diferencia de todos los demás, este género originado en Francia no tuviese ninguna progenie peninsular. Más bien, cabe pensar que sí hubo manifestaciones del tipo fablel en la Península, empezando quizás en el propio idioma francés a lo largo de la Vía Jacobea y continuando en los diferentes romances hablados en la Península. La importancia de los fableles en el repertorio de los juglares franceses ha sido estudiada por N. H. J. van den Boogaard (1985, pp. 59-63). Ya Moffatt (1953, p. 37) supone que el fablel que sirvió de modelo a Juan Ruiz para componer el enxiemplo de Pitas Payas le llegó por transmisión oral sin que interviniesen escritos y probablemente formó parte del repertorio de algún juglar trashumante.

Es de suponer que algunas de las representaciones juglarescas mencionadas en documentos medievales con distintos nombres, pero cuyo sentido preciso se nos escapa, pertenecían a la categoría hoy agrupada bajo la denominación de *fabliau*, como, por ejemplo, los *momos*, *remedos*, *arremedillos*, *juegos de escarnio* (Nodar Manso, 1990, pp. 15-18), *joguetes certeiros*, *coplas de burlas* (Braga, p. 237), o los *cantares cazurros*

condenados por las *Partidas* de Alfonso X (R. Menéndez Pidal, 1983, p. 161)<sup>1</sup>. Existe la posibilidad de que algunas de las cantigas de escarnio galaico-portuguesas estén inspiradas de fableles, lo cual implica la fragmentación de estos últimos y un cambio en el sistema de versificación, al pasar del verso narrativo, más bien uniforme, al estrófico. F. Nodar Manso (1990, p. 150), basándose en una declaración del anónimo recopilador del *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, propone que las doce cantigas de escarnio de Lopo Lias que tienen por protagonista al caballero homosexual Airas Moniz (M. R. Lapa, 1963, pp. 380-396, cants. 250-261), que él reúne bajo el título de *Os zevrões* (Los cebrones u onagros) «son los residuos de un texto mucho más amplio». Nodar (pp. 141-174) sugiere que este texto prístino era una composición dramática, pero parece más probable que se trata de un poema narrativo con mucho diálogo, del tipo fabel. En uno u otro caso el texto habría servido de base a representaciones a cargo de juglares. El carácter eminentemente juglaresco, es decir, improvisado, de esos espectáculos, junto con su contenido frecuentemente vulgar o aun procaz, mal visto en Castilla, habrá influido en que no se hayan conservado fableles en castellano.

Algunos fableles castellanos sí han sobrevivido por estar engastados en obras más largas. Los que más se ajustan a la norma estructural del género francés son dos: el episodio de las arcas en el *Cantar de Mio Cid* (vv. 70-207, 1431-1438) y el enxienplo de Pitas Payas en el *Libro de buen amor* (estr. 474-487). En ambos se observan las funciones básicas comunes al género, tal como las define Schenck: un fabel es un relato cómico en verso con macroestructura tripartita y moral amonestadora, poblado por embusteros y sus víctimas, quienes perpetran actos de engaño y burla, tales como el adulterio, el robo y el fraude. El conflicto resultante se resuelve en una escena pseudo-judicial, o queda sin resolver, pero en ningún caso aparece una figura heroica para restablecer la armonía o imponer una conclusión justa (Schenck, p. xi).

El episodio de Rachel y Vidas del *Cantar de Mio Cid* reúne todas las características de un típico *fabliau* francés de la primera época, la de los siglos XII y XIII. Es un relato en verso que narra un episodio cómico a base de personajes estereotipados (los dos usureros), y que conlleva un juicio sobre la conducta de estos últimos, institucionalizados por el código cultural vigente (Brusegan, 1984, p. 158). Sobre todo, de una manera muy característica del fabel, el eje de la acción del episodio lo constituye un engaño o treta, según el motivo del burlador burlado, en que los personajes malvados reciben el castigo merecido (Schenck, 1987, pp. 13-14; Brusegan, 1982, pp. 148-160). Además, su humor se basa en la ironía, dramática y verbal (Schenck, p. xii) y en la ambigüedad de algunas expresiones claves (Lacy, 1993, pp. 126-127).

Todo el episodio de las arcas transcurre en un ambiente físico muy preciso, lo que imparte a lo narrado un aire de autenticidad característico del fabel (Theiner, 1974, pp. 127-134). Hay una profusión de detalles, también típicos del género (Muscatine, 1986, pp. 60-62), como por ejemplo, la «almoçalla» y la «sábana de rançal» (vv. 182-

<sup>1</sup> V. Marmo (1983, p. 47) observa que «il genere *troba cazurra*» del *Libro de buen amor* (112-122) «non è però identificabile prima di Ruiz come il *fabliau*.» Habría que saber si para Juan Ruiz *cantar* y *troba* son sinónimos.

183), que los usureros extienden para contar el dinero. En resumen, el episodio de las arcas comparte todas las características de un fabel clásico, excepto una: no es independiente, sino está engastado en el *Cantar de Mio Cid*. Su humor destaca sobre todo por la inventiva verbal, muy típica del género, basada en la disemia de los mensajes que emiten los protagonistas: a lo largo del episodio, de una manera sistemática, estos mensajes son captados de un modo por los personajes a quienes van dirigidos (los dos judíos) y de otro por el auditorio del cantar, creando efectos cómicos cumulativos<sup>2</sup>.

El episodio de Rachel y Vidas es un fabel también en lo relativo a su muy particular propósito artístico: divertir al público ridiculizando a un tipo de hombre y haciéndolo objeto de una burla que saca partido de su obsesión. Según el criterio de N. Salvador Miguel (1977, p. 215), el episodio «adopta la estructura del *exemplum*», pero hay que tomar en cuenta la existencia de una diferencia fundamental entre los personajes del *exemplum* y los del fabel, ya que en el *exemplum* se trata de figuras solemnes que sirven de advertencia contra el pecado y en el fabel de entes ridículos (Levy, 1984, p. 311). Otra distinción importante es la de la eficacia moralizadora del *exemplum*, que tiene que ser unívoco, y en ningún caso ambiguo o amoral, como suelen serlo los fableles (Berlioz, 1980, pp. 113-146).

El episodio de las arcas ofrece un aspecto exterior realista, con personajes estereotipados y folclóricos inspirados de la vida contemporánea, exactamente como los descritos por Ph. Ménard en su capítulo «Littérature et société» (1983, pp. 46-107). La preocupación por el dinero exhibida por ellos también es típica de muchos fableles (Ph. Ménard, 1983, pp. 83-84; R. Spencer, 1984, pp. 563-574). Podemos concluir, entonces, que el episodio de las arcas es un auténtico fabel, más elaborado y más artístico que la gran mayoría de los que se han conservado en francés, aunque representativo de la minoría cuyo tema no es erótico (Nykrog, 1973, pp. 54-58). Es de notar además, que, como en el grueso de los fableles franceses, la acción del episodio de las arcas se desarrolla en un medio urbano y burgués, lo cual lo aparta del resto del *Cantar de Mio Cid* y de la mayoría de los *exempla* de la literatura castellana.

No parece arriesgado suponer que, dada la concurrencia de peregrinos ultrapirenaicos a lo largo de la Vía Jacobea, los juglares ofreciesen allí con alguna regularidad representaciones no sólo de cantares de gesta franceses, sino también de fableles. En esas representaciones, el público habrá sido mixto, compuesto en parte de peregrinos llegados de ultrapuertos, en parte de romeros peninsulares y también de gente de la comarca. Cabe observar, además, que el fabel, sentido como género artístico extranjero, resulta muy a propósito para poner en la escena a dos personajes ridículos, vistos ellos también como extranjeros. En otras palabras, el estrecho parecido estructural, temático y estilístico entre nuestro episodio y los fableles franceses que le son contemporáneos no me parece fortuito, sino propósito deliberado por parte del autor, consciente de que su público sabrá apreciar esta relación entre la forma y el contenido de la obra.

Además de los aspectos estructurales y de contenido del episodio de las arcas que

<sup>2</sup> En mi estudio en preparación, analizo en el detalle la disemia del episodio de las arcas, observada también en parte por A. Montaner (1993, pp. 411, n. 132, y 415, n. 185).

ya hemos visto, son típicos del género fabel, hay que mencionar uno más, el de su oralidad y teatralidad, que deja un amplio campo a la actuación del juglar. Se podría decir con W. Noomen (1990, p. 129) que nuestro fabel, al igual que los de Francia, no es una obra acabada, rígida, sino un instrumento que permite al juglar darle vida en una situación concreta, delante de un público particular. Mirado desde el punto de vista del lector moderno, que, por un esfuerzo de imaginación puede transformarse en el típico y avezado oyente medieval, nuestro texto es un costal de trucos escénicos y verbales que permiten reconstruir una vívida representación juglaresca, dirigida a un auditorio concreto, por ejemplo, el de Burgos hacia 1200. Ese público habría sabido apreciar todos los detalles topográficos y sociales aludidos en la obra (Riffaterre, 1991, p. 30.). El episodio de las arcas, tan teatralizable y efectista, esmerado hasta el último detalle, se nos ofrece como un texto a la vez literario y oral, o sea, compuesto con la pluma en la mano después de repetidas representaciones. Lo cual probablemente presupone la existencia previa del episodio como fabel oral independiente, antes de su refundición e incorporación en el *Cantar de Mio Cid*, en forma análoga a lo propuesto por Moffatt con relación al ejemplo de Pitas Payas.

Al reexaminar la cuestión de la literariedad u oralidad de los fableles, Nykrog («Post-scriptum 1973», anejo a la edición de 1973, p. 2) concluye que éstos se sitúan a medio camino entre «una sociología del cuento oral» y la sociología del texto literario: los textos literarios «ont circulé à un moment où les façons d'agir propres à la diffusion orale étaient encore d'un usage courant». Nico van den Boogaard (1985, p. 62) sostiene que los juglares tuvieron una gran influencia en la selección y la composición de los textos de los fableles. Creo que es así que hay que ver también la composición de esta parte importante del *Cantar de Mio Cid*, cuyo autor participa de las dos maneras de creación literaria medieval. Por un lado, aprovecha la tradición oral juglaresca, la de la repetida improvisación frente al público, y por otro, se vale de las ventajas que ofrece la escritura de elaboración estilística, al refinar y pulir cada detalle. Hay que observar además que el auditorio al cual el poema va dirigido también forma parte de esta tradición oral y participa activamente en la recreación artística de lo narrado, de tal modo que le bastan pocos indicios para imaginar y completar el texto. De ahí la importancia de las alusiones e insinuaciones, que tanto abundan en el episodio de las arcas.

La convergencia de las tradiciones oral y escrita y la participación activa del público en la recreación de la obra, resultan en que el fabel de las arcas sea de un arte literario muy refinado. A lo largo del episodio, se mantiene la tensión cómica que va in crescendo, basada en las declaraciones de los tres caballeros castellanos (el Cid, Martín Antolínez y Minaya), interpretadas de un modo por el público que asiste a la representación y de otro por las víctimas del engaño. Si los dos logreros son víctimas del timo perpetrado por el Cid, es porque activamente colaboran en el engaño, cegados como están por su codicia. Cuando el Cid les dice, «a lo quem'semeja, de lo mio avredes algo» (v. 157), no miente. Sencillamente, les anuncia que recibirán algo que es de él: las arcas llenas de arena. Pero los dos usureros están obsesionados por la codicia a tal punto, que sólo ven un significado a la palabra *algo*: el de 'dinero'. Una de las características principales del fabel es precisamente la autodecepción por parte de la víctima del embuste (Schenck, 1987, p. 56). Sobre todo, es típico del fabel el empleo manipulador del lenguaje, de tal modo que la fantasía aparece como realidad (Schenck, p. 101).

El efecto cómico del episodio de las arcas depende en gran parte de la caracterización estereotipada y caricaturesca de los dos judíos, identificados como tales no directamente sino mediante una serie de alusiones burlonas, y también de la complicidad que se establece entre el público y los personajes de los tres caballeros castellanos, que embaucan a los usureros. O sea, el episodio da expresión a la tensión social (Muscatine, 1986, pp. 42-44) existente entre cristianos y judíos, o entre caballeros y burgueses. También el desenlace del episodio de las arcas es de lo más típico de los fableles. En el momento en que Minaya parte para Valencia con la mujer e hijas del Cid, acompañadas por los cientos de caballeros que han acudido para alistarse en el ejército del Cid, y delante de casi toda la población de Burgos que se ha reunido para despedirlos, llegan corriendo los dos judíos y se arrojan de hinojos frente al caballo de Minaya, para reclamar la devolución de su dinero. Minaya les asegura que recibirán lo que merecen: «por lo que avedes fecho, buen cosiment y avrá» (v. 1437).

Aquí el vocablo clave es *cosiment*, una palabra polisémica de procedencia occitana y que en su idioma original significa ‘selección’, ‘consideración’, ‘favor’, ‘ayuda’. En los documentos latinos del medioevo, su equivalente *causimentum* ofrece dos acepciones dispares: ‘protección, amparo, defensa’ y ‘juicio, sentencia, dictamen’. Ch. du Cange (art. *causimentum*) ofrece las siguientes equivalencias: 2. ‘protectio, tutela, defensio’; y 3. ‘sententia, iudicium, arbitrium’, pero en la Península Ibérica este vocablo tomó además el sentido de ‘censura’ o ‘burla’<sup>3</sup>. La ambigüedad resultante hace que los judíos piensen que Minaya les está prometiendo consideración y ayuda, mientras que en realidad él les dice «seréis castigados y burlados», para gran regocijo del público.

Si muchos lectores y críticos del *Cantar de Mio Cid* han quedado insatisfechos del desenlace del episodio de las arcas, es porque no cayeron en la cuenta de que se trata aquí de un fablel. La resolución del cuento es del todo conforme a la norma del género fablel, en una escena pseudo-judicial en que los culpables reciben lo merecido por ellos, sin que una figura heroica, como el Cid, tome parte en la solución del conflicto (Schenck, 1987, p. xi). En el caso de Rachel y Vidas, miembros de una minoría religiosa y racial aborrecida, que ejercen un oficio considerado poco menos que criminal y que habían intentado aprovecharse del infortunio del Cid para ganar mucho dinero, el desenlace es del todo conforme al patrón del género. Lo que tenemos es una escena pseudo-judicial según la definición de Schenck, una escena que constituye el colmo de la ironía. Minaya, en tanto árbitro de la situación, parece que promete a los dos usureros la devolución del dinero perdido. En realidad se burla de ellos y arranca para Valencia, dejándolos arrodillados en la plaza principal de Burgos, objeto de las risotadas de la muchedumbre que había acudido a despedirse de la familia del Cid y de los caballeros que van a juntarsele.

Ignoramos la fuente exacta de que se inspiró el autor del *Cantar de Mio Cid* para componer el fablel allí engastado. ¿Lo habrá tomado ya en esta forma de la tradición

<sup>3</sup> El verbo *cosir* (<gótico *kausjan*) significa ‘favorecer’ (V. García de Diego, 1985; p. 760, art. *kausjan*). Según M. R. Lapa, *cousimento* equivale a ‘ponderação’, ‘reflexão’; y el verbo *cousir* ‘considerar’, pero también ‘repreender’, ‘censurar’; *cousecer* ‘repreender’, ‘fazer ironia’ (1965, p. 684, art. *cousecer*), por ejemplo en la *tenção* de Alfonso X y García Pérez: «García Pérez, vos ben cousecer / podedes» (núm. 149, v. 8)

oral juglaresca? ¿O es pura creación suya, que no hace más que adoptar la estructura de un fabel? Lo que no deja lugar a dudas es que hacia 1200 el apenas naciente género fabel ya era conocido y admirado en Castilla.

El otro fabel castellano comparable al de las arcas, también engastado en un poema más largo, es el enxiemplo de Pitas Payas, en el *Libro de buen amor* (estr. 474-483). Es muy típico del fabel de tema erótico, al ofrecer el triángulo acostumbrado, con un marido cornudo que se ausenta del hogar al hacer un viaje de negocios, mujer respondona e insinuaciones escabrosas. A. N. Zahareas (1965, pp. 85-91) lo ha estudiado en forma magistral, junto con otros dos que también llama «fabliaux» (1965, pp. 79-85), haciendo la medida de sus parecidos y de sus diferencias para con los fableles franceses. Sería superfluo analizarlo de nuevo. Me limito a un par de observaciones. Del estudio de Zahareas se desprende que Juan Ruiz se conocía al dedillo el género fabel, de modo que, en vez de imitarlo en forma servil, se inspira de su temática y estructura para crear composiciones muy originales, siempre dentro del patrón común al género. Además del humor sexual del enxiemplo de Pitas Payas, bastante más refinado que en un fabel típico, aquí la comicidad reside en el personaje caricaturesco de Pitas Payas, un «pintor de Bretaña» que chapurrea varios idiomas. Y es lo que me llama la atención. Pitas Payas, al igual que los dos usureros Rachel y Vidas, es «el otro», un comerciante extranjero obsesionado por la ganancia, lo cual lo lleva al descalabro y al ridículo. Al enmarcar a estos sus personajes dentro de fableles, que el público castellano casi seguramente identifica con el influjo cultural francés, los dos autores castellanos ponen de relieve su extranjería y alteridad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BÉDIER, J., *Les fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, París, Bibliothèque de l'école des hautes études-Librairie Emile Bouillon, 1895.
- BERLIOZ, J., «Le récit efficace: l'exemplum au service de la prédication», en *Rhétorique et histoire. L'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*. Table ronde organisée par l'École française de Rome, le 18 mai 1979. Roma: École française de Rome, 1980, pp. 113-146.
- BIANCOTTO, G., y M. SALVAT, *Épopée médiévale, fable, fabliau. Actes du IVe colloque de la Société Internationale Renardienne* (Evreux, 7-11 septembre 1981), París, Presses Universitaires de France, 1984.
- BOOGAARD, N. H. J. van den, «Les jongleurs et leur public», *Autour de 1300. Études de philologie et de littérature médiévales*, Amsterdam, Rodopi, 1985.
- BRAGA, T., *História da literatura portuguesa*. Idade Média. 1º volume, [Lisboa], Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1984].



- BRUSEGAN, R., «Le personnage comme paradigme de traits dans les fabliaux», en G. BIANCIOTTO y M. SALVAT (1984), pp. 157-167.
- , «Les fonctions de la ruse dans les fabliaux», *Strumenti critici*, XVI, Núm. 47-48 (Junio 1982), pp. 148-160.
- COOKE, T. D., y B. L. HONEYCUTT, *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 1974.
- DU CANGE, Ch., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. 10 vols. Niort, 1883-1887.
- GARCÍA DE DIEGO, V., *Diccionario etimológico español e hispánico, Segunda edición*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- LACY, N. J., *Reading Fabliaux*, New York y Londres, Garland Publishing, 1993.
- LAPA, M. Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dezir dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, [Vigo], Editorial Galaxia, 1965.
- LEVY, B. J., «Le fabliau et l'exemple: étude sur les recueils moralisants anglo-normands», en G. BIANCIOTTO y M. SALVAT (1984), pp. 311-321.
- MARMO, V., *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Nápoles, Liguori Ed., 1983.
- MÉNARD, Ph., *Les fabliaux: contes à rire du Moyen Age*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, 8ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- MOFFATT, L. G., «Pitas Payas», en *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, Ed. Th. B. Stroup and Sterling A. Stoudemire, Washington, D. C., Scarecrow Press, 1953, pp. 29-38.
- MONTANER, A., estudio y edición del *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993.
- MUSCATINE, Ch., *The Old French Fabliaux*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1986.
- NODAR MANSO, F., *Teatro menor galaico-portugués (Siglo XIII)*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990.
- NOOMEN, W., «Performance et mouvance: A propos de l'oralité des fabliaux», *Reinardus* 3 (1990), pp. 122-142.
- NYKROG, P., *Les fabliaux*, Ginebra, Droz, 1973.
- RIFFATERRE, M., «The Mind's Eye», en Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee y Stephen G. Nichols (eds.), *The New Medievalism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 29-45.
- SALVADOR MIGUEL, N., «Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mio Cid*», *Revista de Filología Española*, LIX (1977), pp. 183-223.
- SCHENCK, M. J. S., *The Fabliaux: Tales of Wit and Deception*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1987.
- SPENCER, R., «The Role of Money in the Fabliaux», en G. BIANCIOTTO y M. SALVAT (1984), pp. 563-574.
- THEINER, P., «Fabliaux Settings», en COOKE, T. D. y B. L. HONEYCUTT, *The Humor of the Fabliaux. A Collection of Critical Essays*, pp. 137-162.
- ZAHAREAS, A. N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.