

ACTAS

**II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN
HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

II

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

SERVICIO DE PUBLICACIONES

ISBN 84-86981-63-8

DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992

IMPRIME: Imprenta U.A.H.

LA ESTRUCTURA DEL CUENTO MEDIEVAL: EL MARCO NARRATIVO

La esencia del cuento radica en el acto mismo de contar, de ahí que sintamos la presencia del relator. Este, bien sea simplemente testigo, confidente o incluso héroe, cuenta la historia con una tonalidad dominante y de su punto de vista depende toda la narración. Su presencia atestigua el carácter oral del cuento.

Esta oralidad había venido admitiéndose tradicionalmente como elemento consubstancial del género, que encontraba precisamente aquí su propia especificidad.

En el *Quijote*, por ejemplo, aparecen calificados como "cuentos" sólo aquellas historias que disfrutan de este carácter oral. Así, la de Crisóstomo y Marcela, "contada" por el cabrero Pedro (caps. XII y XIII de la primera parte: "Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela con otros sucesos") o el "cuento" de Lope Ruiz y la pastora Torralba que Sancho relata, en el conocido episodio de los batanes, para entretener a su amo en la espera del alba (cap. XX, 1ª parte), mientras la "Novela del curioso impertinente" (cap. XXXIII, 1ª parte) es calificada como tal por hallarse escrita¹.

De esta consideración del carácter oral del cuento, surgen las repetidas alusiones sobre la oportunidad y la gracia para contarlos. En este sentido se manifiesta Timoneda, en su *Patrañuelo* y en *El sobremesa y alivio de caminantes*², y también lo hace Cervantes, por boca de Cipión, en *El coloquio de los perros*³.

Lo que interesa siempre destacar es la presencia de un narrador que hace adsequible su historia a un auditorio. Y son estos elementos los que conforman el marco narrativo, en el que se precisan las circunstancias concretas en las que surge la narración.

El marco narrativo se erige como elemento configurador del cuento medieval, y si pervive en el cuento moderno es precisamente como recurso técnico heredado de aquél⁴.

El cuento medieval nunca aparece aislado, sino en bloques narrativos en torno a un principio unificador. Estas narraciones poseen un valor individual, pero se presentan siempre encadenadas en torno a un principio de organización general.

Siempre hay un hilo conductor que engarza estos cuentos. En el *Decameron* es el fondo de la peste florentina el que sirve de marco y nexo de unión; en *El conde Lucanor*, el diálogo entre Patronio y el conde; en *Los cuentos de Canterbury*, la peregrinación al santuario para visitar la tumba de Santo Tomás Beckett.

También el cuento moderno aparece, en ocasiones, agrupado en torno a una unidad temática, pero la funcionalidad es muy distinta: Rescatar del olvido un grupo de relatos aparecidos, en medios distintos, hasta un determinado momento, de ahí que sea generalmente el más conocido el que encabece y de título a la colección, o simplemente agrupar para formar un volumen.

Dentro de lo que podríamos denominar, siguiendo la terminología de Shklovski⁵, estructura de "encuadre", se distinguen tres tipos principales, de acuerdo con el grado de motivación y la forma de insertar los cuentos⁶:

El mayor grado de motivación se produce cuando los cuentos intercalados modifican de manera más o menos sustancial la acción del marco. En este caso, narrar es un medio para impedir el cumplimiento de una acción o retardarla.

El ejemplo más conocido es el de las *Mil y una noches*⁷. Sherazade consigue salvar su vida contando cada noche al rey un cuento, interrumpido siempre con el despuntar del alba. Contar cuentos es también el artificio utilizado por los siete sabios para impedir que el rey cumpla la sentencia de muerte recaída sobre su hijo. Dentro de este mismo esquema, los *Cuentos del papagayo* obedecen a una especie de "sistema de retardo"⁸: El pájaro entretiene a la mujer, que quiere engañar a su marido, contándole cuentos hasta la llegada de éste.

Un segundo tipo viene representado por aquellos cuentos que presentan una estructura dialogada. El sistema de preguntas y respuestas entre un padre y un hijo o un maestro y su discípulo es utilizado para introducir sentencias y cuentos edificantes, con una finalidad esencialmente didáctica.

Se trata de uno de los procedimientos clásicos más típicos de enseñanza. El diálogo aparece así como una representación del aprendizaje. Obras como la *Disciplina clericalis*, el *Lucidario* o el *Conde Lucanor*, son muestras de la utilización de este recurso.

Uno de los ejemplos más representativo es, sin duda alguna, el *Conde Lucanor*. El mecanismo narrativo que engrana los diversos "ejemplos" es siempre el mismo: El conde pregunta a su ayo Patronio sobre un determinado tema a propósito del cual éste relata un cuento. Al final hay una especie de recapitulación que sirve de engarce con el cuento siguiente⁹.

El propio Don Juan Manuel, que también utilizó este sistema dialogado para estructurar el *Libro de los estados* y el *Libro del cavallero e del escudero*, justifica el

procedimiento:

Et porque los omnes non pueden tan bien (enterder) las cosas por otra manera como 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 filosofo¹⁰.

Otrossi, sennor infante, devedes saber que por rrazón que los omnes somos enbueltos en esti carnalidat grasosa non podemos entender las cosas sotiles spirituales sinon por algunas semejanças¹¹.

El diálogo aparece también como marco, estableciéndose así la frontera entre el mundo contado y el real. El *Sendebar* constituye un magnífico ejemplo de diálogo introductorio y conclusión. También en el *Calila* encontramos el mismo procedimiento¹².

Contar puede servir también para entretener un viaje o una larga espera. Los *Cuentos de Canterbury* representan el ejemplo más significativo en este sentido.

El viaje se configura así no sólo como motivo o tema novelesco sino también como estructura¹³. También constituye la motivación más frecuente del "enhebrado", término empleado por Shklovski para el procedimiento constructivo de agrupación de cuentos en torno a un personaje común¹⁴.

Para Deyermond este último tipo, más tardío, es propio de Occidente. Opinión discutida por Scobie, quien cita como ejemplo más antiguo un papiro egipcio¹⁵.

Lo que sí hay que determinar es el carácter de este núcleo aglutinador. Francisco Ayala nos ofrece un ejemplo muy significativo a propósito del *Lazarillo*. Concebido inicialmente como una colección de cuentos, cuya preexistencia aparece documentada en muchos casos (el propio Ayala apuntaba una noticia sobre la fuente árabe, documentada ya en el siglo X, del cuento "la casa donde nunca comen ni beben") y puede presumirse en los restantes, en torno al personaje proverbial de Lázaro, guía de ciego y mozo de muchos amos, adquiere un carácter totalmente distinto por la forma en que aparecen engarzados. El autor dispuso con tal arte estos relatos que llegan a obtener una secuencia orgánica. El interés se desplaza de la situación concreta de cada cuento al personaje, cuyas aventuras se convierten en episodios de una vida, semblanza también de la humanidad viviente. De esta manera, los cuentos pierden su estructura cerrada autónoma, en cuanto situaciones aisladas que se agotan en sí mismas, y pasan a desempeñar el papel de peripecias dentro del proceso vital del personaje¹⁶.

El carácter del marco determina en el terreno formal las diversas "estructuras yuxtapositivas", "unidades narrativas independientes, completas en sí mismas, y no enlazadas ni por tiempo ni por espacio"¹⁷, según que se presente como elemento

narrativo que sirva además de encuadre (Shklovski) a los cuentos subordinados o simplemente cumpliendo esta segunda función de resorte unificador. Las "estructuras coordinativas", por el contrario, unen unidades que se presentan "como las secuencias, en progresión espacio-temporal, de una trama continuada, enlazada temáticamente". Frente a ellas, en las "estructuras sintagmáticas" los episodios "lejos de cerrarse en sí mismos, se relacionan entre sí en diversos grados de subordinación"¹⁸.

En el caso, por ejemplo del *Calila*, a través del esquema *diálogo-narración-marco-cuento*, se dan las dos posibilidades de "estructuras yuxtapositivas", con un diálogo no narrativo, que sólo cumple la segunda función, y un nexo narrativo que desempeña ambas funciones. El *Calila*, y con él toda la narrativa oriental, se convierte en modelo compositivo de "estructuras yuxtapositivas" posteriores¹⁹.

El *Sendebâr* representa en este sentido uno de los ejemplos más equilibrados. El relato de las aventuras del príncipe, condenado a muerte por la falsa acusación de su madrastra, se interrumpe para dar paso a los cuentos, que modifican finalmente el veredicto del rey²⁰.

En el *Calila*, los capítulos (a excepción del IV que es una interpolación del traductor árabe) son historias distintas que pueden servir de marco a los cuentos intercalados. Los cuentos surgen del diálogo entre los personajes, que de esta manera intentan argumentar y reforzar sus tesis para persuadir a sus contrarios. A veces incluso se contraponen dos cuentos, según el esquema de la "narración díptico"²¹. El sistema es mucho más complejo cuando los personajes de los cuentos intercalados pasan a contar historias, que a su vez pueden contener otras. La mayor efectividad se produciría cuando las distintas interpolaciones fueran incidiendo en las restantes, en un proceso cíclico, ascendente y descendente, de extrema perfección formal. La impresión general evidencia, sin embargo, un debilitamiento en el proceso de imbricación de los cuentos. Los relatos intercalados cumplen generalmente un papel secundario, condicionado a la acción principal²².

En el *Barlaam e Josaphat* este desequilibrio está mucho más acentuado. Aquí los cuentos intercalados son sólo un instrumento auxiliar para la comprensión de las enseñanzas religiosas.

En las *Mil y una noches* el proceso es de orden inverso, y asistimos a un reforzamiento de la autonomía de los cuentos en detrimento del marco, que poco a poco se va debilitando. El esquema compositivo se complica además, como ocurre también aunque en menor escala en el caso de el *Calila y Dimna*, con el procedimiento de construcción de la "caja china"²³, llevado aquí a un mayor grado de complejidad formal.

El ejemplo de las primeras versiones arábigas de estas colecciones fue decisivo en la conformación y divulgación de este recurso narrativo.

Este sistema de organización de los relatos, no aislados ni simplemente unidos de forma acumulativa sino englobados en el marco de un tema central que presta su unidad al conjunto, es el sistema compositivo por excelencia de la literatura islámica, hasta el punto de que responde al sentido de su propia cultura²⁴.

El esquema organizativo de la *maqama* no es en definitiva otra cosa sino una aplicación directa de este procedimiento.

La difusión de las colecciones orientales por el occidente europeo durante los siglos XII y XIII representa el momento culminante de asimilación de nuevas técnicas que la literatura europea irá adaptando a sus obras originales.

La importancia de la *Disciplina clericalis* en la divulgación del sistema compositivo de inserción de cuentos en torno a un mínimo elemento dialogado tuvo que ser definitiva en este sentido. Las tempranas versiones francesas como *La Discipline de Clergie*, de fines del siglo XII, y *Le chastoïement d'un père à son fils*, de la segunda mitad del XIII²⁵, constituyen una prueba de ello.

Aunque no serían únicamente estos textos los que influirían sobre autores como D. Juan Manuel, Boccaccio o Chaucer, ya que temas parecidos se habían utilizado en obras de la antigüedad como *La Metamorfosis* o *El Asno de oro*.

No cabe duda, por lo demás, que con anterioridad a la difusión de estas versiones de la literatura de Oriente existió una transmisión oral. Los ejemplarios constituyen la prueba más evidente en este aspecto. La narrativa occidental tiene aquí una de sus grandes fuentes de inspiración. Sin duda, el trasvase de la materia oriental a través de estas colecciones tuvo que ser importante, pero los *exempla*, ligados directamente a la homilética y recogidos *ad usum* con esta concreta finalidad, aparecen como unidades aisladas sin ningún criterio apriorístico ordenador fuera de su específica función.

Lo que, desde luego, queda claro es que el sistema de imbricación de cuentos utilizado por D. Juan Manuel o Boccaccio supone una reelaboración de técnicas orientales que implicaba un proceso de composición más elaborado y complejo. A todo ello hay que añadir, además, la genialidad de unos autores que imprimen su sello personal, dignificando con su voluntad artística un procedimiento de tan larga tradición.

Don Juan Manuel utiliza este recurso, pero su arte supera el esquematismo argumental para convertirse en una obra única. En el juego oposicional de los términos: personaje unipolar o polifacético, acción típica o individualizada, definición de las normas morales o ambivalencia, fatalidad o autonomía, que definen la evolución del esquematismo del *exemplum* hacia formas narrativas posteriores²⁶, *El Conde Lucanor*

representa un paso importante, bien es verdad que aislado, en este camino.

El marco narrativo de Boccaccio constituye también una prueba de esta voluntad artística. A diferencia de lo que ocurre en el *Libro de los Siete Sabios* o en *Las mil y una noches*, el contar aquí no viene determinado por la necesidad de liberarse del castigo o de la muerte; tampoco, como en la *Disciplina clericalis*, de la necesidad de impartir una enseñanza. Contar es aquí una distracción y un placer. La temática y el orden de las historias no está predeterminado, descansan en los personajes o en el propio autor, que tampoco se ciñe a la necesidad impuesta por el marco.

Neuchäfer ve el marco del *Decameron* antitéticamente: Con el caos de la peste contrasta el orden social ideado durante la estancia de los jóvenes en el campo; con el envilecimiento de estar a merced de la enfermedad, de la degradación física y moral, la libertad de los que han podido escapar a ella²⁷.

Frente a la literatura "provechosa", Boccaccio defiende la ligereza y la frivolidad de sus *novelle*, acordes con una nueva visión de la vida en un mundo donde ya es posible el placer.

Boccaccio se erige así en modelo de la novelística posterior. La construcción de los cuentos, la extensión de las historias, la temática, el marco narrativo, se convierten en pauta para sus seguidores. Las *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti representan el primer intento de desarrollo tras la aportación boccacciana. Sercambi mantiene el marco típico de Boccaccio, aunque se distancie por el carácter moralizador. Lo mismo hace Giovanni Fiorentino, pero con una situación distinta. El *novellino* supone un nuevo proceso constructivo y *Bandello* significa, tal vez, el punto de mayor alejamiento.

La influencia en Francia se deja sentir de manera palpable en las *Cent nouvelles nouvelles*, cuyo mismo título denuncia ya la presencia del modelo, y en Margarita de Navarra quien, en el prólogo a su *Heptameron*, confiesa su dependencia de Boccaccio:

Je croy qu'il n'y a nulle de vous qui n'ait leu les cent Nouvelles de Bocace, nouvellement traduites d'italien en françois, que le roy François, premier de son nom, monseigneur le Daulphin, madame la Daulphine, madame Margarite, font tant de cas, que si Bocace, du lieu où il estoit, les eut peu oyr, el devoit resusciter à la louange de telles personnes²⁸.

El marco de las diez parejas de jóvenes que se cuentan diez historias cada uno de los diez días que dura la construcción de un puente que los libere del bloqueo a que se ven sometidos a causa de una tormenta en los Pirineos, es efectivamente un calco de Boccaccio, aunque la autora descarga el interés en lo psicológico hasta diluir el sentido del marco originario. Los traductores y adaptadores de *Bandello* suponen ya un

distanciamiento más marcado.

Pero lo que sí queda subrayado en todos estos autores es la elaboración de una técnica narrativa que, heredada de la cuentística oriental, se convierte en definitoria del cuento medieval.

Un procedimiento narrativo que ha pervivido no sólo en la cuentística sino en la propia novela, que tampoco es ajena a esta influencia formal, y no sólo en la novelística clásica, que en su mayor parte -y ahí están los casos del *Lazarillo*, el *Quijote*, el *Guzmán de Alfarache*, las novelas bizantinas, caballerescas, etc.- responden a esta estructura episódica yuxtapositiva, sino en las grandes novelas cíclicas del siglo pasado y en la narrativa de nuestra época.

El mismo tema del viaje, tan típico de la literatura medieval y que ya en Chaucer rompe su propia condición de marco para exceder en interés e importancia a los propios cuentos en él engarzados, se convierte en motivo novelesco y estructura. Una estructura, fundamentalmente episódica, que caracteriza toda una serie de obras en las que el viaje-marco actúa como elemento estructurador de relatos extensos. La propia ficción es concebida como viaje:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer méthaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit²⁹.

La misma *Modification* de Butor responde a este esquema. Esta estructura de encabalgamientos y yuxtaposiciones, directamente relacionada con el marco narrativo del cuento medieval, pervive pues en la actualidad como un eco formal de un procedimiento típico de la narratología del medioevo.

Juan Paredes Núñez
Universidad de Granada

NOTAS

1. *Vid.* Mariano Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967, p. 15; Juan Paredes Núñez, "El término *cuento* en la literatura románica medieval", *Bulletin Hispanique*, LXXXVI (1984), pp. 437-438.
2. "porque *Patrañuelo* se deriva de *patraña*, y *patraña* no es otra cosa sino una fingida traza tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles*, y la toscana *Novelas*, que quiere decir: tú, trabajador, pues *no velas*, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos, con tal que lo sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento y lustre y gracia con que fueron compuestos" (*El Patrañuelo*, ed. de R. Ferreres, Madrid, Castalia, 1971, p. 41).
3. "Y quiérote advertir de una cosa, de la qual veras la experiencia quando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero dezir, que algunos ay que, aunque se cuenten sin preambulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros ay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz, se hazen algo de nonada, y de floxos y desmayados, se buelven agudos y gustosos" (*Novelas Exemplares*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, III, Madrid, 1949, pp. 159-160).
4. Aunque el cuento moderno intenta romper de una manera definitiva con las narraciones medievales, tan ligadas a las creaciones populares y las transmisiones semianónimas, también volvió sus ojos a estos relatos y tomó de ellos algunos recursos técnicos. Esta dependencia con respecto al pasado se manifiesta en la pervivencia de ciertos moldes formales. Uno de los casos más claros lo constituye el relato enmarcado. Claro que el recurso ha perdido su función originaria. Patronio contaba historias al conde Lucanor sin prescindir de su inseparable contenido didáctico. En el cuento moderno, sin embargo, tan sólo se trata de un recurso utilizado por el autor para dar variedad a sus relatos. (*Vid.* R. Menéndez Pidal, *Antología de cuentos de la Literatura Universal*, Barcelona, Labor, 1969).
5. "La construcción de la *nouvelle* y de la novela", en *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, 1970, pp. 127-146.
6. *Vid.* A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española. 1 La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 178-179.
7. Sobre su influencia *vid.* J. Vernet, "*Las Mil y una noches* y su influencia en la novelística medieval española", *BRABLB*, XXVII (1959-60), pp. 5-25.
8. *Vid.* Shklovski, *ob. cit.*, p. 141.
9. Apoyándose en la distinción terminológica que el autor realiza en el epílogo entre "exiemplo", "viessos" y "estoria", María Rosa Lida supone que "exiemplo" significaría la unidad general, mientras que la "estoria" sería la parte narrativa, y los "viessos" el núcleo didáctico ("Tres notas sobre don Juan Manuel", en *Estudios de literatura española*

comparada, Buenos Aires, 1966, pp. 111 y ss.). Blecua, por su parte, (*El conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1969, p. 61, n. 100) apunta una interpretación distinta: Puesto que la voz "estoria" tiene también el significado de "pintura" y "dibujo" podría tratarse de una miniatura que siguiera al cuentó en el códice original, sobre todo teniendo en cuenta el espacio en blanco que aparece entre cuento y cuento en el manuscrito. Cosa nada improbable si pensamos, además, en la gran cantidad de iletrados de esta época y la necesidad de recurrir, como también hacen los clérigos con la iconografía, a todos estos artilugios plásticos. Los testimonios son numerosos. Sin necesidad de salir de la misma obra, en el ejemplo XXXII aparece el término con esta significación. Según Zumthor, en los vocabularios franceses de los siglos XII y XIII, e incluso más tarde, el término *estoire*, que también es utilizado con el significado de "peinture" e "illustration", es intercambiable con *roman*. (*Essai de poétique médiévale*, París, Editions du Seuil, 1972, p. 348).

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

11. *Ibidem*, p. 225.

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

13. *Vid.* Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 27 y ss.

14. *Ob. cit.*, p. 144.

15. "Comes facundus in vita pro vehiculo est" (*Libro de los engaños and Calila e digna*), *Romanische Forschungen*, LXXXIV (1972), p. 4.

16. *Vid.* F. Ayala, *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 66-74; *cfr.* nuestro trabajo *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, 1986.

17. *Vid.* María del Pilar Palomo, "De como Calila dio exenplo del arter de narrar", *Prohemio*, IV (1973), pp. 317-327).

18. *Ibidem*.

19. *Ibidem*.

20. *Vid.* Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, "El marco narrativo del *Sendebär*", en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, II, Zaragoza, pp. 223-243.

21. *Vid.* W.W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, Mouton, The Hague-Paris, 1971.

22. *Vid.* María Jesús Lacarra, *ob. cit.*, pp. 56 y ss.

23. *Ibidem*, p. 60. La simple aparición de un personaje implica automáticamente la narración de su vida. Son los llamados "hombres-relato", según la terminología de Todorov (*Cf.* T. Todorov, *Gramática del "Decameron"*, Madrid, 1973, pp. 165 y ss.).

24. *Vid.* I. González-Llubera, "Un aspecte de la novel·listica oriental a la literatura medieval europea", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*. Miscel·lània D'Estudis Literaris Històrics i Lingüistics, vol. III, Barcelona, 1936, pp. 463-473.
25. *Vid.* V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes aux relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétien de 1810 à 1885*, Liège, vol. IV, 1905.
26. *Vid.* H-R Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, 1 (1970), p. 89.
27. *Vid.* H-J Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, 1969, pp. 122 y ss.
28. Ed. P. Jourda, *Conteurs français du XVI siècle*, Paris, 1956, p. 709.
29. Michel Butor, "L'espace du roman", en *Les Nouvelles Littéraires*, núm. 1753, 1967.