

ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA
2012



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

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

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

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

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

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2.012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

Impreso en España - Printed in Spain

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

LA MÚSICA EN LAS ÉGLOGAS DE TEMA RELIGIOSO DE JUAN DEL ENCINA

CARMEN ELENA ARMIJO
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN:

La obra de Juan del Encina se inscribe en una época de cambios en la tradición trovadoresca. Uno de los más notorios es la utilización de la polifonía en el repertorio lírico que, hasta entonces, era monódico. Como trovador de villancicos, Encina trabaja, algunas veces, con elementos musicales y poéticos anteriores a sus versiones polifónicas, lo cual, lejos de calificarse como falta de inventiva, lo coloca como un auténtico autor que reelabora a partir de lo existente.

Palabras-clave: Juan del Encina, églogas, poesía, música, villancico, monodia, polifonía.

ABSTRACT:

The oeuvre of Juan del Encina inscribes itself in times of changes for the troubadour tradition. One of the most notable ones is the use of polyphony in the lyric repertoire, monodic, until then. As troubadour of *villancicos*, Encina works, sometimes, with musical and poetic elements prior to his own polyphonique versions, which, far from a lack of ingenuity, makes him a true author that recreates from the already existing.

Key-words: Juan del Encina, eclogues, poetry, music, *villancico*, monody, polyphony.

Importante es recrear la música en la obra dramática de Juan del Encina (1468-1530), quien es conocido por ser el «padre del teatro profano español», humanista de la última década del siglo xv, «época de transición hacia un nuevo teatro renacentista, que aprovechará elementos de la tradición medieval y se esforzará en proyectarlos hacia un nuevo espacio dramático». ³³⁸ Al salmantino Juan del Encina, también se le puede otorgar otra paternidad y es en el ámbito musical, ya que, además de su vasta producción registrada en el *Cancionero Musical de Palacio*, ³³⁹ se le considera el maestro del villancico, composición poético-musical para tres o cuatro voces. ³⁴⁰ El musicólogo Clemente Terni dice:

Cantante por naturaleza y por escuela, poeta y dramaturgo, Encina no es solamente, como se suele decir y escribir, el padre del teatro español, sino también una de las bisagras de la música renacentista, especialmente si se circunscribe en la historia de la forma musical. Se verifica en él un hecho peculiarísimo: de un lado poeta, experto del teatro y hombre de cultura, del otro es músico, no sólo teórico, sino sobre todo práctico. Tal facultad permite seleccionarlo no en una tradición oficial cristalizada, sino en una nueva experiencia cultural, poética y musical de gran alcance, a través de aquellas formas que mejor podían representar la simbiosis de las varias civilizaciones que habían contribuido a crear la realidad histórica española. ³⁴¹

El interés y la presencia de la música en toda la obra de Encina es patente. Se encuentra, en primer lugar, en su poesía de *Cancionero*; también, intercalada en sus *Églogas* y *Representaciones*; y, de un modo indirecto, en la mención que sobre ella hace en su obra, ya sea porque el tema lo requiere

³³⁸ Ana María Álvarez Pellitero, «Tradición y modernidad en el teatro de Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Javier Guijarro Ceballos (Ed.), Ediciones Universidad de Salamanca, 1999; p. 15.

³³⁹ *Cancionero musical español de los siglos xv y xvi (Cancionero Musical de Palacio)*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Editorial Schapire, Buenos Aires 1945.

³⁴⁰ Además, es uno de los primeros teóricos con su *Arte e la poesía castellana*, junto con Enrique de Villena e Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana.

³⁴¹ *Juan del Encina. L'opera musicale*. Studio introductivo, trascrizione e interpretaciones di Clemente Terni, Messina, Firenze, Casa Editrice d'Anna, 1974, p. 22 (La traducción es mía).

o porque la introduce de manera ornamental, costumbre que asimismo tenían pintores y escultores.

LA MÚSICA EN LAS ÉGLOGAS Y REPRESENTACIONES

Las ocho *Églogas* que recoge Encina en su edición del *Cancionero* de 1496,³⁴² siguen un orden que muestra la evolución desde un teatro religioso, inscrito en la tradición medieval del *Quem quaeritis*,³⁴³ hacia un teatro profano que hunde sus raíces temáticas en la casuística amorosa de la lírica de los Cancioneros.³⁴⁴

Me centro en esta ocasión en las seis primeras *Églogas* de tema religioso. Para la datación sigo la cronología enciniana de Sullivan, quien presenta un autor que escribe con regularidad y que, a partir de 1496, entrega a imprenta nueva obra.³⁴⁵ Dejo en el tintero, para otra ocasión, las dos últimas: VII «*Égloga representada en requesta de unos amores*» y la VIII «*Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*», ya de carácter profano.

Tanto en las que tratan temas religiosos como profanos, la música juega un papel importante en las *Églogas y Representaciones* de Juan del Encina.³⁴⁶ Con su obra nos planteamos el problema de la delimitación entre lo puramente ceremonial y lo dramático, que se ensancha, en este punto, al campo de las fiestas cortesanas, entradas y recepciones de reyes, etc.³⁴⁷

I «ÉGLOGA REPRESENTADA EN LA NOCHE DE NATIVIDAD» Y II «ÉGLOGA REPRESENTADA EN LA MISMA NOCHE DE NATIVIDAD»

Las representaciones navideñas gozaron de enorme popularidad en toda la Edad Media. Y más aún en el siglo xv. La espiritualidad y el arte ponen entonces énfasis en el culto a la humanidad de Cristo.³⁴⁸ Si a ello sumamos la incorporación a la cultura cortesana de los elementos costumbristas de ambiente pastoril, comprendemos el porqué del notable enriquecimiento de las representaciones navideñas.

Ana María Álvarez Pellitero señala que en este tiempo

no han nacido aún los corrales, pero se produce ya un cambio importante: el desplazamiento de la acción teatral desde la plaza pública o las iglesias al salón cortesano. Debemos, sin embargo, precisar lo que supone la conquista de ese nuevo espacio. Frente al carácter integrador de la plaza o el templo, el salón supone, sin duda, una contracción estamental.³⁴⁹

Tanto la primera *égloga* (180 versos) como la segunda (260 versos), representada en la misma noche de Navidad (1495), constituyen por sí mismas una descripción perfecta de la configuración del

³⁴² *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, s.i., 1496, 20 de junio. Edición facsímil de la Real Academia Española, con prólogo de Cotarelo, Madrid, 1928 (reimpresión 1989).

³⁴³ El *Quem quaeritis* (QQ) fue una composición que funcionó bien como introducción a toda la misa (*uersus ante officium*), bien como introducción al canto del introito de la misa de Pascua (Eva Castro (Ed.), *El teatro medieval. I. El drama litúrgico*. Barcelona, Crítica, 1997, p. 69).

³⁴⁴ Álvarez Pellitero, "Tradición y modernidad", *op. cit.*, p. 15.

³⁴⁵ *Égloga* VII - finales primavera 1495; *Égloga* I - 24 diciembre 1495; *Égloga* II - 24 diciembre 1495; *Égloga* V - martes de carnaval (16 febrero) 1496; *Égloga* VI - martes de carnaval (16 febrero) 1496; *Égloga* III - Viernes santo (1 abril) 1496; *Égloga* IV - Domingo pascua (3 abril) 1496; *Égloga* VIII - final primavera 1496. Estudio realizado por M.ª Jesús Framiñán de Miguel, «Cronología de las ocho primeras *églogas* de Juan del Encina: Estado de la cuestión», C.I.F. T. XII y XIII (1986-1987), pp. 101-116.

³⁴⁶ Las *Églogas* fueron representadas por primera vez en los años 1495 y 1496, ante don Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba y su esposa la duquesa Isabel de Pimentel, en el castillo-palacio de Alba de Tormes.

³⁴⁷ Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, «Apéndices», pp. 139-181.

³⁴⁸ Basta repasar las páginas de los poetas franciscanos de la época de los Reyes Católicos para ver hasta qué punto insisten en este objetivo de humanización (Cf. Álvarez Pellitero, «Tradición y modernidad», *op. cit.*, p. 16).

³⁴⁹ Álvarez Pellitero, «Tradición y modernidad», *op. cit.*, p. 18.

grupo de espectadores, según las didascalias de los prólogos. Los actores se presentan en la sala en las oraciones del amanecer:

Y aquel que Juan se llamava entró primero en la sala adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines y, en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa. [...] Y Juan, estando muy alegre y ufano porque sus señorías le avían ya recebido por suyo (Égloga I, prólogo).³⁵⁰

Sin duda les acompañaban los miembros de la corte ducal y familiares y servidores del palacio; en la diversidad de audiencia el predominio del elemento nobiliario es el que condicionará en buena parte el texto.³⁵¹

La Égloga de Encina supone un cambio decisivo al incorporar la presencia del autor y de un grupo de actores en el espacio dramático. Juan del Encina aprovecha esa presencia para referirse por medio de un actor a sus concretos problemas personales.³⁵² Así, Mateo le dice a Juan:

¿Ya tú presumes de gala, / que te arrojas al palacio? /
Andar mucho en ora mala / ¿Cuidas que eres para sala? /
No te vien de generacio (Égloga I, vs. 50-54).

La primera Égloga de Navidad funciona sólo como preludio a la segunda y no contiene ninguna referencia religiosa.

Por otra parte, no finaliza con un villancico como las otras, sin embargo, las dos églogas se insertan dentro del oficio de maitines de Navidad, es decir, en una de las liturgias más musicales y enriquecidas del rito gregoriano. Los tropos utilizados son los de Navidad y Oficio de pastores.

La segunda Égloga representada en la misma noche Navidad, alude a la relación de los cuatro pastores-evangelistas con el «Ordo prophetarum». Igual que la primera, tiene lugar en la sala, en la primera de las horas canónicas, rezadas antes del amanecer:

Y estando éstos en la sala adonde los maitines se dezían, entraron dos pastores, que Lucas y Mateo se llamavan (Égloga II, prólogo).

Mientras que el «*Officium pastorum*»³⁵³ se celebraba en el contexto de la Misa de Navidad, la Égloga II se anticipa a ese otro oficio litúrgico, al que va a complementar y del que va a tomar elementos y tono.

El elemento central de los Maitines de Navidad era el anuncio de la «Calenda», a la que se liga el canto de la Sibila.³⁵⁴ En la edición del *Teatro Medieval 2* de Miguel Ángel Pérez Priego se dice:

En nuestra Santa Iglesia la noche de Navidad de nuestro Señor Jesuchristo, concluido el himno

³⁵⁰ Cito Juan del Encina, *Teatro*. Edición de Alberto del Río. Estudio Preliminar de Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona, Editorial Crítica, 2001 (Biblioteca Clásica, 21). De aquí en adelante sólo anotaré la el número de la Égloga y versos.

³⁵¹ Vid. Carmen Elena Armijo, «Música, poesía y corte», *Actas del VII Congreso de la AISO*, 2006, pp. 103-108.

³⁵² Cf. Álvarez Pellitero, "Tradición y modernidad", *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁵³ La denominación *Officium Pastorum* designa los dramas litúrgicos del oficio de Maitines del día de Navidad, celebrados en las catedrales de Ruán, Padua y Clermont-Ferrand: «*Quem uidistis pastores, dicite? Annuntiate nobis, in terris quis apparuit?*» («¿A quién habéis visto, pastores? Dicidlo. Anunciadnos: ¿Quién ha aparecido en la tierra?»). Los testimonios hispánicos dicen: «*Pastores, dicite*, o *Quem uidistis, pastores*». Se dispone de documentación que confirma que el canto de estas antífonas fue dramatizado entre grupos de cantores, que, en ocasiones, se disfrazaban. Las noticias de este tipo proceden del monasterio de Montserrat y de las catedrales de Palma, Toledo y Compostela (Castro (Ed.), *Teatro Medieval. I, op. cit.*, pp. 305-308).

³⁵⁴ La Sibila, sorprendente mujer, era un personaje profético pagano que sabía interpretar a los hombres la voluntad divina (Castro (Ed.), *Teatro Medieval. I, op. cit.*, p.275).

Te Deum Laudamus,³⁵⁵ sale de la sacristía un Seise³⁵⁶ vestido a la oriental, representando a la Sibila Herophila o de Eritrea. [...]Suben todos cinco a un tablado que está prevenido al lado del púlpito del Evangelio y, colocados como representa la lámina que he puesto por cabeza de la disertación, esperan se concluyen los Maytines, y principia la Sybila a cantar las siguientes coplas:

Quantos aquí sois juntados / ruegos por Dios verdadero /
Que oigáis del día postrimero / quanto seremos juzgados /
Del cielo de las alturas / un rey vendrá perdurable /
Con poder muy espantable / a juzgar las criaturas.³⁵⁷

Eva Castro señala que los versos *Iudicii signum*, puestos en boca de la Sibila Eritrea para anunciar el Juicio Final, pertenecen a esa categorías de piezas líricas latinas que alcanzaron gran éxito y fueron acogidas en las celebraciones litúrgicas oficiales, donde incluso en fechas tardías pudieron ser interpretadas espectacularmente.³⁵⁸

En la *Égloga* de Encina es Lucas, el evangelista del Nacimiento y de la infancia de Cristo, el encargado de proclamarla:

Ay una nueva muy luenga. / Menester es gran arenga (*Égloga II*, vv. 7-8)

Enlazando con el canto de la «Calenda», Marco habla de su presentimiento: «Bien lo barruntava yo» (vs. 14) y Mateo alude a la profecía de Isaías: «*Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen eius Emmanuel*» (Isaías 7,14) cuando responde: «Yo también bien lo sentía, / mas primero lo sintió / aquellotro que escribió / que una virgen pariría» (*Égloga II*, vs. 18).

Bastantes de esos lugares bíblicos figuran en el oficio de Maitines o están ligados al contexto del Adviento inmediato. La frase de Lucas: «En un vientre virginal / como lluvia descendió» (*Égloga II*, vs. 32-33) está en relación con el himno «*Rorate, coeli, de super et nubes pluant iustum*», que durante todo el Adviento se cantaba hasta hace bien poco en las iglesias.³⁵⁹

Desde el punto de vista musical, el villancico y el villancico dialogado son las formas musicales utilizadas por Juan del Encina.

La égloga finaliza con el villancico cantado de dos en dos, como lo expresan los versos finales de la égloga, en el diálogo entre Mateo, Lucas, Marco y Juan:

Juan: Mas dad acá, respingemos / Y dos a dos cantiquemos, /
Porque vamos ensayados (*Égloga II*, vs. 178-180).

El villancico dice:

Gran gasajo siento yo / ¡Huy, ho! / Yo también, soncas, ¿qué ha? / ¡Huy, ha!
Pues Aquel que nos crió / por salvarnos nació ya. /
¡Huy,ha! ¡Huy, ho! / Que aquesta noche nació (*Égloga II*, vs. 181-188).

La conexión con el oficio litúrgico no se pierde siquiera en el villancico, tan popular como parece. El núcleo del villancico –«¡Huy, ha! ¡huy, ho!»– no es sino la versión pastoril del tropo litúrgico del

³⁵⁵ Quando se seguía el Breviario antiguo toledano, se hacía esta ceremonia después de la 6ª lección de Maitines (*id.*).

³⁵⁶ Seise: Cada uno de los niños del coro, seis por lo común, que, vestidos lujosamente con traje antiguo de seda azul y blanca, bailan y cantan tocando las castañuelas en la catedral de Sevilla, y en algunas otras, en determinadas festividades del año (Real Academia española, *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2001).

³⁵⁷ Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Teatro Medieval 2. Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997, «Sibila», pp. 222-227.

³⁵⁸ Cf. Castro (ed.), *Teatro Medieval 1. El drama Litúrgico*, op. cit., p. 275. Por lo que considero que la recreación en el siglo XXI de la *Égloga II* de Juan del Encina, bien puede iniciarse con el «Canto de la Sibila» y adquirir de esta manera un acercamiento al ambiente de la época.

³⁵⁹ Está en relación con *Jueces*, 6, 36-40, y el *Salmo* 71, 6, con las homilías marianas de San Bernardo.

alfa et omega: «*A et O, O et A, cum cithara et cantico, benedicamos Domino*». ³⁶⁰

El diálogo se establece entre dos grupos vocales que se reúnen en una cadencia final o refrán. La copla obedece a la misma disposición. Sólo el texto es de Juan del Encina (*Cancionero*, f.105) no así la música. Aunque en forma muy fragmentaria, el texto musical anónimo se encuentra en el *Cancionero Musical de la Catedral de Segovia*³⁶¹, punto que reafirma Danièle Becker, quien señala que Encina no tiene la costumbre de cambiar el tiempo en sus piezas, ni utilizar esta construcción melódica.³⁶²

Tal vez el *Cancionero de Segovia*, conjuntado a fines del siglo xv para la corte de Isabel la Católica, indique, como sugiere Becker, que la égloga fue luego utilizada fuera de la corte de Alba.

Las Églogas III y IV de tema religioso, finalizan las dos con un villancico, sin embargo, la música es inexistente. La **III**, representada el Viernes santo (1 abril) 1496, se refiere a la **Pasión y Muerte de Cristo**. Su representación, como apunta Becker,³⁶³ pudo haber sido en un oratorio o en la Iglesia misma de Alba de Tormes, delante de un *Monumento sagrado* para fijar el lugar de la *Visitatio Sepulchri*, el viernes Santo.

Es necesario imaginar una peregrinación en diferentes puntos de la sala o de la nave, donde tres personajes se regocijan delante de la Sepultura y vuelven a marcharse cantando el villancico final de la égloga:

Esta tristura y pesar / en plazer se ha de tornar. /

(*Cancionero*, f. cvii) (Égloga III, vs. 351-352)

La música del villancico de la **IV** «**Representación a la Santísima Resurrección de Cristo**», también se ha perdido (representada el Domingo de Pascua (3 abril) 1496). No está de más imaginar que Encina haya podido componer una música tipo *motete en lengua vulgar* para subrayar la solemnidad de las palabras sagradas, que pueden hacer un contraste con la *rusticidad ingenua* de la forma del *villancico*, así connotado convencionalmente.³⁶⁴

Todos se deben gozar / en Cristo resucitar /

Pues que su triste passion / fue para resurrección /

Con muy gran consolación / nos debemos alegrar.

(*Cancionero*, f. cviii) (Égloga IV, vs. 181- 198)

Por otra parte, la **V** «**Égloga representada en la noche postrera de carnaval**» (264 versos), el martes de carnaval (16 febrero) 1496 se refiere al dolor que sienten los pastores porque «se sonava que el Duque... se había de partir a la guerra de Francia» (Égloga V, prólogo). El villancico final se pudo haber interpretado por la voz de cuatro hombres, los pastores: Beneito, Bras, Pedruelo y Llorente. De esta manera se integra perfectamente a la égloga. Tampoco tenemos la música. El villancico dice:

Roguemos a Dios por paz, / pues que d'El solo se espera,

/ qu'Él es la paz verdadera.

(*Cancionero*, f. cv) (Égloga V, vs. 241-243).

Sin embargo, La causa del desconocimiento de la música de los villancicos de las Églogas III, IV

³⁶⁰ Álvarez Pellitero en «Tradición y Modernidad» (p. 20) advierte, además, la relación de varias mudanzas con textos bíblicos de la liturgia navideña; así, los versos «Esta noche, al medio della / quando todo estaba en calma» (vs. 189-190) traducen el «*Dum médium silentium tenerent omnia et nox in medio cursu esset*», así como los que proclaman la excelencia de Belén –«yo te juro que esta aldea / todo el mundo ha de sonar» (vs. 203-204) – vierten el «*Et tu Bétheleem nequaquam minima es civitatibus Iudae*».

³⁶¹ *CMSE*, ff. 207v-208r. Transcripción en Juan del Encina, *Poesía Lírica y Cancionero musical*. Edición, introducción y notas de R.O. Jones y Carolyn R. Lee. Editorial Castalia, Madrid, 1975 (Clásicos Castalia, 62); «Apéndice», n° VII, pp. 195-197 y 369-370.

³⁶² Danièle Becker, «De l'usage de la musique dans le theatre de Juan del Encina», 1987.

³⁶³ Becker, *op. cit.*, p.28.

³⁶⁴ Becker, *op. cit.*, p. 29.

y v no se sabe. Encina tenía la preparación para componer la música, ya que como cantor profesional tenía un lugar asegurado en la capilla, ducal o royal o de embajada, y practicaba este tipo de canto religioso cotidianamente. Posiblemente para estas piezas no era necesario escribir la música, ya que era muy conocida.

La VI «**Égloga representada la misma noche de Antruejo**» (231 versos), el martes de carnaval (16 febrero) 1496, nos trae de nuevo a los mismos pastores y los tradicionales regocijos precedentes a la entrada de la Cuaresma. Esta Égloga pudo haberse desarrollado en presencia solamente de los duques o pudo haber sido también un entremés en el banquete celebrando el cierre de los *Días de Carnaval*.

Toda la égloga es una glosa o un tropo del villancico final y cuenta el combate de la Sardina, el ajo y las cebollas, quienes derrotan completamente a Carnaval.³⁶⁵ Cuaresma llega para poner fin al festín pastoral. Los personajes, Pedruelo, hijo de Menga, sería interpretado por una voz de soprano y Llorente, por una voz de alto. Ambos, llegan con provisiones para beber y comer hasta hartarse, hecho que permite entonar el villancico descriptivo de la Cuaresma-sobrecogedora con la meditación última sobre la muerte.

Encontramos una fusión entre los actores que representan un festín pastoril y los espectadores que participan a su vez en un festín aristocrático real, ambos coincidirían en la interrupción de los banquetes ante la llegada de la Cuaresma.³⁶⁶

El estribillo comienza con los versos:

Oy comamos y bevamos, / y cantemos y holguemos, /
que mañana ayunaremos (*Égloga vi*, vs. 201.203)

En este villancico, es preciso destacar que, tanto el texto como la música son de Juan del Encina. En el *Cancionero Musical de Palacio* está registrada con el número 174 y Barbieri n° 35, pieza que se emparenta con la *Folia*.

Musicalmente en el villancico «Oy comamos y bebamos», encontramos la sucesión de determinados enlaces «armónicos» que se repiten en una y otra pieza, como en «Si abrá en este baldrés» y «Señora de hermosura». Son las sucesivas armónicas conocidas como «La Folia» o «Folie d'Espagne», esquema o aire musical empleado para canciones, danzas y variaciones.

Juan José Rey Marcos afirma que la profusión con que vemos emplear a Encina el esquema armónico-melódico de la «Folia» hace pensar en la funcionalidad que busca muchas veces por encima de la originalidad o cuidado en la elaboración.³⁶⁷

El villancico termina con una consideración sobre la muerte, que dice:

Tomemos hoy gasajado, / que mañana vien la muerte; /
Bevamos, comamos huerte, / vámonos carra el ganado. /
No perderemos bocado, / que comiendo nos iremos, /
Y mañana ayunaremos: (f. 111v) (*Égloga vi*, vs. 225-231)

Danza de la muerte que nos recuerda las palabras de Orlando Martínez, quien dice:

desde las épocas más remotas los españoles sintieron ardientemente la necesidad de llevar la música a sus representaciones. Por el 1360, bajo el gobierno del Rey Don Pedro de Castilla existieron algunas composiciones teatrales, como la *Danza general en que entran todos los estados de gentes* [...]

³⁶⁵ Combates similares a los tan bien descritos por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita en «La batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma».

³⁶⁶ Becker, *op. cit.*, p. 30.

³⁶⁷ Juan José Rey Marcos, «Estudio Musicológico», *Obra musical completa de Juan del Encina (siglo xv)*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1991, pág. 25 (Discografía). A Juan del Encina, a pesar de su capacidad y conocimientos musicales, no le interesa tanto experimentar con el contrapunto, lo que estaba muy en boga en su época, sino combinar ritmo y expresión en un todo orgánico para lograr su objetivo. Sus piezas se caracterizan por su sencillez, por una textura polifónica transparente, por la verticalidad en la que, como lluvia musical, a cada sílaba le corresponde una nota, con excepción de los melismas finales.

Esta obra contiene baile, música instrumental, declamación y canto; su argumento hace pensar que debió ser representada en el templo.³⁶⁸

Finalizo a manera de conclusión con algunos apuntes sobre Juan del Encina como músico.³⁶⁹

A Juan del Encina le tocó vivir una época de cambios notorios en la tradición trovadoresca. Uno de los más notorios es la utilización de la polifonía para el repertorio lírico amoroso y de escarnio, que había permanecido en la práctica monódica.

La técnica de polifonía a tres y cuatro voces desarrollada principalmente en la escuela franco flamenca tuvo una mayor difusión a mediados del siglo xv y se empezó a trabajar polifónicamente con repertorios que venían de tradiciones monódicas y que a diferencia del repertorio litúrgico no se habían aplicado técnicas polifónicas, como la canción trovadoresca de amor cortés y la lírica popular medieval.

El villancico surge en estos tiempos como un envase formal en el que perviven poesía y música antiguas, dando lugar también al ingenio de poetas y músicos que desarrollan coplas y muestran su oficio en las texturas polifónicas.

En el texto es evidente la huella del zéjel y de la copla paralelística; la cabeza que puede llamarse propiamente «villancico» hace honor a la brevedad, pero es lo que le da espíritu a toda la composición; en cuanto a la música, aunque no es tan fácil detectarlo también encontramos huellas de que algunas melodías existían en el universo de la monodía.

La tradición del villancico, la reelaboración de lo existente, tiene tanto o más valor como la novedad, y esto es importante tenerlo en cuenta para comprender mejor la problemática cuestión autoral en los siglos xv y xvi, y entender más cabalmente el papel de Encina como trovador de villancicos.

El término trovador en tiempo de Encina es distinto -según observamos en su «Arte de poesía castellana»-³⁷⁰ que en el siglo xiii, pues reconociendo que en su tiempo se confunden los términos trovador y poeta, explica que el trovador es el que ejecuta la poesía mientras el poeta es el que la conoce a profundidad y la escribe observando la ley de los metros. Compara al poeta con el músico y al trovador con el cantor.

Y aprovecho esta comparación para explicar, a la luz de los libros de Francisco Salinas, erudito de Salamanca del siglo xvi, esta diferencia entre músico y cantor.³⁷¹

En pocas palabras, al hablar de músico se está haciendo referencia a aquel que tiene la preparación y los conocimientos necesarios para escribir polifonía. Digamos que es un oficial, en muchos casos, remunerado. Cuando un villancico de los siglos xv y xvi tiene firma en la partitura musical o atribuye a cierta persona la composición de la música, se refiere al que escribió la polifonía en pentagrama. Haciendo una analogía con la cultura latina, Salinas llama a estos profesionales «sinfonetas», y no necesariamente son los que inventaron la melodía original, ni la poesía, sino que utilizaron su arte para realizar la versión polifónica. Cuando se dice en documentos del renacimiento español que determinado autor ha puesto en música tal poesía, se refiere a que la ha escrito en polifonía, y no quiere decir por fuerza que dicha poesía no existiese cantada anteriormente.

Cuando Jones y Lee, en su estudio de la poesía lírica, refieren que el flamenco Urrede o el francés Vincenet musicalizaron textos castellanos, en realidad debe decirse que pusieron en polifonía textos

³⁶⁸ Orlando Martínez, *Juan del Encina. El músico poeta*. Discurso de ingreso en la Sección de Música de la Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana, 1951, p. 16.

³⁶⁹ Punto realizado con la colaboración de Manuel Mejía, quien es el responsable de la parte musical del Proyecto PAPIME PE401109 (DGAPA - Universidad Nacional Autónoma de México) «Poesía y música en la lírica medieval hispánica», del cual soy la responsable académica.

³⁷⁰ Cf. «Arte de la poesía castelana» en Juan del Encina, *Obra completa*, Edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Biblioteca Castro, Madrid 1996.

³⁷¹ Cf. Francisco Salinas, *Siete libros sobre la música*. Traducción de Ismael Fernández de la Cuesta. Alpuerto, Madrid, 1983.

castellanos que muy probablemente ya eran cantados.³⁷² Urrede y Vincenet, entonces, hacen función de sinfonetas en el *Cancionero Musical de Palacio*.

En contraparte al sinfoneta, Salinas llama phonasco (emulando a Quintiliano) al cantor que se inspira y crea una melodía, el cantor que como el trovador de Encina hace música sin estar pensando necesariamente en las normas. El phonasco, dice Salinas, puede no ser siquiera músico, puede no tener conocimientos teóricos y producir una música bellísima en sus melodías.

Puede darse el caso, escribe Salinas, que una misma persona sea capaz de inventar una melodía inspirada y tener la preparación para desarrollar una polifonía basada en ella. Puede darse el caso, supongo, de que esa persona sea también poeta.

Si reflexionamos sobre estos conceptos estaremos mejor preparados para analizar la obra de Encina y no quedaremos tan perplejos cuando veamos un mismo villancico atribuido a Encina en una fuente y sin autor definido en otra. En todo caso es importante acotar que cuando aparece el nombre de Encina en una fuente musical, se refiere al papel de realizador polifónico, de sinfoneta pues, quedando sin dilucidar si él mismo es el creador de la melodía o trabaja con un material preexistente.

Es notorio que como realizador de polifonía es bastante más consistente que los demás sinfonetas que firman en el *Cancionero Musical de Palacio*, ya que mantiene una sencillez pertinente a la buena trasmisión del texto y hace uso de galas y artificios musicales con mesura y buen gusto. Es notorio, también, que nunca pierde de vista una funcionalidad muy clara en la aplicación de la polifonía, cuidándose de hacer alarde del despliegue polifónico a costa de la poesía (como sucede con «Aquella mora garrida», realizada por Gabriel el músico), aportando dinamismo a la ejecución con secuencias armónicas rápidas y una textura uniforme y consistente en las estructuras verticales de las voces.

Me parece que de manera deliberada renuncia al contrapunto imitativo –salvo cuando quiere producir un efecto específico como en «Cucú»- y a la disminución. Es conocedor de las galas y artificios en uso para la polifonía, pero las utiliza con inteligencia y cuidado confirmando lo que él mismo dice: «que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre».

Para los objetivos escénicos que Encina persigue, es muy acertado también el manejo polifónico, como en el caso de «Gran gasajo siento yo» (*Égloga II*), en el que los actores van a cantar de dos en dos. La coincidencia del juego escénico con la construcción musical, así como el juego rítmico binario ternario de influencia italiana, desmienten la afirmación de algunos estudiosos de que es obra de otro autor. Lo que aclaro (a riesgo de ser demasiado insistente) es que elementos tanto musicales como poéticos pueden ser más antiguos a la versión polifónica de Encina.

Encina hace una comparación entre su concepto de poeta y trovador con relaciones de poder (el poeta el amo, el trovador el esclavo), por ello no dudo que viera al músico polifonista por encima del inventor de melodías, encontrando en ellos una relación de poder parecida (Recuérdese que además tuvo un hermano mayor sinfoneta).

Pero también debemos tener en cuenta que Salinas entra en defensa del phonasco, del inspirado inventor de melodías, del trovador ya olvidado, del cantor anónimo, pues dice, parafraseando a Aristóteles, que poner la primera piedra tiene más importancia y que construir sobre ella es más fácil después. Y hay que recordar que el villancico, en gran medida, se construye sobre estas piedras.

El factor arcaico y los elementos conocidos no empobrecen al villancico sino que lo enriquecen. Por eso nos sorprende gratamente el enigma de que el aire que después es conocido como «folía» (asociado a las fiestas de los locos de tiempos de Carnaval) aparezca en «Hoy comamos y bevamos» villancico incrustado en la *égloga v representada en la noche postrera de carnal*. Como en muchos casos de música medieval, ésta juega un papel importante en el contenido simbólico de las manifestaciones líricas. ...://

³⁷² Cf. R.O. Jones y Carolyn R. Lee (ed), Juan del Encina, *Poesía Lírica y Cancionero musical*, op. cit, «Introducción».

EL CUENTO *DILUIDO*

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

RESUMEN:

El género cuento, por su propia naturaleza, aparece a lo largo de la historia literaria como una especie carente de autonomía. En este trabajo se pone de manifiesto cómo a lo largo de la tradición medieval, el cuento folclórico apareció inserto dentro de muy diversas ficciones literarias. En ellas no sólo se presenta directamente, narrado por alguien, sino también como episodio diluido dentro de la trama, vivido por los mismos personajes.

Palabras-clave: Cuento folclórico, tradición medieval, cuento intercalado.

ABSTRACT:

The short story genre, because of its own nature, appears through the story of literature as a genre with no autonomy. This work highlights how through medieval tradition the folkloric short story was placed in many different literary fictions. In them, it is not only represented directly, narrated by someone, but also as a diluted episode into a plot, lived by its characters.

Key-words: Folkloric short story, medieval tradition, inserted short story.

El cuento, género narrativo caracterizado sustancialmente por su brevedad, se nos presenta a lo largo de la historia literaria como una especie con notables dificultades para preservar su autonomía. En su plasmación escrita, esto es en su difusión a través de unos cauces de comunicación cultos, el cuento, desde sus orígenes, aparece incorporado en obras de muy diversa naturaleza. Junto a su presencia en colecciones que reúnen esta especie narrativa, en los orígenes medievales podemos hallar cuentos incluidos en contextos muy diferentes. En sus aproximaciones a la cuentística medieval Nieto, por ejemplo, constató cómo este tipo de relato comenzará a adquirir en el siglo XII un gran desarrollo en el seno de las crónicas y, especialmente, en el ámbito de la enseñanza. De esta forma lo encontramos en tratados de instrucción moral, teológico-históricos, canónicos y didácticos, así como en tratados de historia natural³⁷³. También Lacarra indicará, por su parte, cómo el cuento aparecerá incorporado, con el paso del tiempo, en textos jurídicos³⁷⁴.

Si el rastreo y búsqueda de cuentos no puede, por consiguiente, limitarse a la ficción literaria será en ésta, no obstante, donde el mismo alcance su más amplio desarrollo. A lo largo de la época medieval encontraremos, así, numerosas colecciones que reúnen cuentos, algunas, incluso, claramente ligadas a esa práctica habitual en la predicación religiosa de servirse de éstos y reunirlos posteriormente en obras preparadas para tal fin. Ligadas, por lo demás, muchas de estas colecciones a fuentes orientales, en ellas suele ser habitual la presencia de un marco que funciona como nexo de coordinación de los distintos relatos³⁷⁵.

Pero junto a estas obras que se constituyen como colecciones de cuentos, el género aparece en la literatura medieval en textos literarios de muy diversa condición. No deja de ser significativo, así, que una especialista como Lacarra destaque como algunas de las principales obras de esta época en el ámbito cuentístico *El Conde Lucanor*, el *Libro de Buen Amor* y el *Libro del caballero Zifar*. Dos títulos estos últimos que, frente al texto

³⁷³ M^a D. Nieto, *Estructura y función de los relatos medievales*, Madrid, CSIC, 1993, p. 10 y ss.

³⁷⁴ *Cuento y novela corta en España 1. Edad Media*, M^a J. Lacarra (ed.), prólogo de M. Chevalier, Barcelona, Crítica, 1999, p. 36. En esta excelente antología Lacarra da cuenta de la variedad de textos en la tradición medieval, en que se incorporan cuentos

³⁷⁵ Véase el ya clásico estudio de M^a J. Lacarra, *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Universidad de Zaragoza, 1979.

de don Juan Manuel, no pueden ser considerados como colecciones y que se incluyen en géneros distintos, pero que coinciden en la frecuente intercalación de relatos breves³⁷⁶. Recuérdese, así, cómo en la heterogénea estructura del catalogado como uno de los primeros textos caballerescos en España, la que se considera parte segunda está dedicada exclusivamente a la recopilación de los ejemplos que Zifar dio a sus hijos. En este caso los ejemplos aparecen en boca del protagonista quien a través de los mismos adoctrina y prepara a los jóvenes caballeros. Una situación esta – la del relato al servicio de una finalidad didáctica – que reaparece en muchos momentos de la obra, tanto en la primera como en la tercera parte. La inclusión del cuento en todas estas situaciones resulta, por consiguiente, obvia ya que el mismo aparece en boca de diversos personajes que los relatan a otros.

Más compleja resulta la localización de cuentos o motivos folclóricos cuando estos aparecen incorporados dentro de la trama, singularmente *diluidos*, de manera que ya no son narrados sino vividos por los propios personajes. En tales casos sólo un previo conocimiento del cuento puede dar cuenta de él. Presente tal práctica literaria en el *Zifar* y en una amplia cantidad de textos medievales, la misma se remonta a una lejana tradición anterior. A tal respecto no deja de resultar significativa la precisión que el formalista ruso Víctor Shklovski hiciera a propósito de lo que denominada procedimiento de *enhebrado* en la construcción de textos narrativos. Al comentar así *El asno de oro*, estructurada de esta forma, indicaba este crítico que frecuentemente se percibe que partes de la obra, articuladas conforme a dicho principio constructivo, tuvieron vida autónoma en otra época³⁷⁷. Una hipótesis que hace extensiva el autor ruso al *Lazarillo de Tormes* y que la crítica posterior ha confirmado.

Entre los diversos materiales y fuentes que se amalgamarán, por consiguiente, en la génesis de los textos literarios de la tradición medieval, no resultará inusual la presencia de cuentos. Todo un amplio y rico material folclórico aparece así incorporado en dicha tradición literaria, constituyéndose en motivo recurrente indispensable para entender y valorar la ficción de esta época.

El ejemplo del mencionado *Zifar* no puede resultar más representativo al respecto. Ya en su análisis de la obra Menéndez Pelayo no pudo dejar de advertir no sólo la frecuente intercalación de cuentos dentro de la obra, sino también la similitud de muchos episodios de la misma con viejos motivos folclóricos³⁷⁸. Si ya el polígrafo cántabro señaló la leyenda de San Eustaquio como una de las fuentes más evidentes en la parte primera, también se ha constatado el paralelismo entre el relato de la dificultosa ascensión del caballero de Dios con uno de los cuentos de *Las mil y una noches*³⁷⁹. En la narración de la azarosa aventura de esta familia que se ve separada y que, casualmente, volverá a reencontrarse se advierte la presencia de viejos motivos folclóricos. En su repertorio de éstos en la literatura medieval española Goldberg recoge el H.11.1.5.3 – *Sons recount separation from family* – respecto a este episodio del *Zifar*³⁸⁰. En relación, asimismo, con este episodio del feliz reencuentro de los padres y los dos hijos podría evocarse uno de los ejemplos incluidos en *El Conde Lucanor*: En el 36 un mercader, que previamente ha comprado unos consejos, regresa tras mucho tiempo a su casa en donde encuentra a su mujer, aparentemente en situación de adulterio con un joven. El seguimiento de uno de los consejos comprados – no actuar precipitadamente cuando la ira nos domina – propiciará el final feliz de la historia al comprender que el joven es su propio hijo. En el caso del *Zifar* la virtuosa dueña, a quien el protagonista ha reconocido como su mujer, es descubierta también en aparente adulterio con dos jóvenes mancebos que resultarán ser los hijos desaparecidos. Aquí, no obstante, será la historia contada por ellos la que propicie la tradicional agnórisis y no la adquisición de los preceptos como ocurría en el cuento folclórico

³⁷⁶ La bibliografía sobre el material folclórico en la obra del Arcipreste es abundante. Véase, como ejemplo, el estudio de Lacarra «El Libro de Buen Amor, ejemplario de fábulas a lo profano», J. Paredes y J. García (eds.), Universidad de Granada, 1998, pp. 237-252.

³⁷⁷ Ejemplifica, en concreto, con algún episodio de este texto. V. Shklovski «La construcción de la *nouvelle* y de la novela», *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, T. Todorov (coord.), Madrid, Siglo veintiuno, 1976, pp. 127-146.

³⁷⁸ M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* I, Santander, Aldus, 1943, p. 293 y ss.

³⁷⁹ Cfr. La edición de J. González Muela, Madrid, Castalia, 1982, pp. 22-27.

³⁸⁰ H. Goldberg, *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, p. 46.

reelaborado por don Juan Manuel³⁸¹.

Si en este caso encontramos manifiestas divergencias en el desarrollo de un motivo tan tradicional como la anagnórisis, no ocurre lo mismo en el cotejo con una situación del marco de *Barlaam e Josaphat*, y otro de los ejemplos de *El Conde Lucanor*. Como bien ha estudiado Lacarra la historia principal que desarrolla dicho marco – aquí, frente a otras recopilaciones, la parte central de la obra – se compone de diversos episodios, algunos de los cuales tuvieron vida independiente³⁸². El capítulo quinto – “De commo amanso la saña del rey por consejo del enfermo – aparece como relato autónomo en el ejemplo primero de *El Conde Lucanor*.

Si en la narración de la difícil ascensión del caballero Zifar encontramos motivos folclóricos propios del cuento complejo³⁸³, resulta también curioso advertir, interpolado en la trama primera, un cuento sencillo de naturaleza bien distinta. Dentro de la clasificación de los tipos de Aarne y Thompson reúnen estos folcloristas un elevado número de cuentos bajo la catalogación *Chistes y anécdotas*. En ella, en el apartado *Cuentos acerca de un hombre* y en el epígrafe concreto “El hombre listo”, encontramos el 1624 *El pretexto del ladrón: el gran ventarrón*³⁸⁴. Se trata de una ingeniosa anécdota que precisamente encontramos interpolada en uno de los episodios de esta parte primera del *Zifar*. Acuciados por el hambre el caballero y el ribaldo, este último decide apropiarse de unos nabos que encuentran en una huerta. La conflictiva situación en la que se halla al ser descubierto por el dueño, y la ingeniosa salida a la que su industria acude y que le procura una airosa salida no constituye sino una evidente recreación de ese cuento folclórico³⁸⁵. Una anécdota muy bien utilizada aquí en tanto sirve de refuerzo para la caracterización de un personaje de naturaleza bien distinta a la del héroe. Podría decirse que el cuento está tan bien diluido dentro de la trama, por su acertada asociación con un personaje como el ribaldo – sin duda un “hombre listo” –, que la apropiación de esa anécdota autónoma y ajena a la historia de Zifar no se percibe, en ningún momento, como algo superpuesto.

También en relación con motivos folclóricos vinculados a pruebas de ingenio encontramos un famoso episodio inserto en el *Cantar de Mío Cid*. Se trata de aquel en el que el héroe, a través de Martín Antolínez, consigue engañar a los judíos Rachel y Vidas, dejando en depósito de un préstamo arcas repletas sólo de arena. Como la crítica ha señalado³⁸⁶ se trata de un viejo tema folclórico singularmente remozado y aprovechado por el autor del poema. Una episodio perfectamente encajado en la obra para cuya inclusión, como bien ha demostrado Nicasio Salvador, es preciso tener en cuenta el contexto histórico de la época. Precisamente señala este crítico el buen uso que de este motivo tradicional hace el autor, al plantearlo de una manera que la imagen del Cid, pese a su actuación en este caso, no adquiera ningún tinte de deshonra. Basándose, esencialmente, en el antisemitismo de la audiencia, Salvador explica el carácter humorístico del incidente que justifica el engaño, y esa falta final de reembolso, sobre la cual, como bien constata, existen diversas interpretaciones críticas.

Si resulta, pues, bastante evidente que nuevamente estamos ante un motivo folclórico inserto y transformado dentro de un contexto literario – aquí un poema épico – no deja de ser significativa la manipulación que del mismo ha tenido que hacerse para su perfecta integración. Nos encontramos con el motivo folclórico correspondiente al K 476.2 que incluye Goldberg en su índice y que responde al enunciado *False article used to produce credit*. Entre los textos literarios que recoge esta autora figura el *Cantar* y también la *Disciplina Clericalis*. En su aproximación al ejemplo XV de esta última obra – “Ejemplo de los diez cofres”- Lacarra

³⁸¹ El mismo responde al T 910B *Los buenos consejos del sirviente*. Véase sobre éste lo que S. Thompson señala en su estudio *El cuento folklórico*, Universidad Central de Venezuela, 1972, pp. 223-224. Sobre la originalidad en la escritura de este ejemplo por parte de don Juan Manuel cfr. R. Ayerbe-Chaux, *El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975, p. 50.

³⁸² *Cuentística medieval*, op.cit, p. 58.

³⁸³ Sobre la división entre cuento complejo y sencillo véase la mencionada obra de Thompson.

³⁸⁴ A. Aarne y S. Thompson, *Los tipos del cuento folklórico*, Helsinki, Academis Scientiarum Fennica, 1995, p. 270.

³⁸⁵ Goldberg no recoge este episodio en su obra, si bien son varias las entradas dedicadas al *Zifar*.

³⁸⁶ Cfr. el estudio de N. Salvador Miguel «Reflexiones sobre el episodio de Rachel y Vidas en el *Cantar de Mío Cid*», *Revista de Filología Española*, LIX, 59, 1977, pp. 183-224, y la bibliografía sobre el origen folclórico de este episodio recogida en él.

señaló precisamente la similitud con el episodio de Rachel y Vidas³⁸⁷. Si el motivo parece, pues, común hay que constatar, sin embargo, marcadas diferencias en su presencia en ambos textos. El ejemplo de la *Disciplina* corresponde en realidad al tipo 1617 que se describe de la siguiente forma: *El banquero injusto es engañado y entrega depósitos para hacerle esperar más grandes*. Con el fin de dar la impresión de honestidad entrega un cajón de dinero. Los diez cajones que él recibe están llenos de piedras [K 1667]³⁸⁸. Este último motivo – K 1667 – se corresponde, por lo demás, con el de “Depositorio infiel” que aparece en el Motif Index bajo el epígrafe *Engañador cae en su propia trampa*. Se trataría, por tanto, de uno de los muchos cuentos folclóricos contruidos en torno al tema del *burlador burlado* de tan manifiestas repercusiones en la historia literaria. Evidentemente el cuento en sí no podía encajar de forma alguna en la historia del Cid y el autor extrae, por tanto, únicamente el motivo de la sustitución de artículos. En la inclusión de éste se produce, asimismo, un obvio distanciamiento frente a lo establecido en la versión folclórica. El tipo, tal como aparece en el índice de Aarne y Thompson, presenta el número 10 como el usual en la cantidad de arcas. Un número que se mantiene en el citado ejemplo de Pedro Alfonso. Resulta evidente que la intensificación hiperbólica en el gran despliegue de cofres está directamente relacionada con el deseo de impresionar al ambicioso y falso depositario, con el fin de que el engaño se vuelva contra él. En el ejemplo de la *Disciplina*, así, la ermitaña que actúa como singular ayudante del protagonista lo insta, además de a la compra de los diez cofres, a presentarlos con colores preciosos y cerraduras de hierro plateado, de manera que la simple visión de tales aparentes tesoros persuada al taimado estafador. Comparada con ellos la descripción de los objetos que provocarán el engaño en el *Cantar* resulta mucho más modesta, pues únicamente serán dos las arcas, si bien precisa el Cid que sean pesadas «cubiertas de guadalmeccí en bien enclaveadas,/los guadalmeccís vermejos e los clavos bien dorados» (vv. 87 y 88). Desligado, por consiguiente, de ese cuento, el motivo folclórico de la sustitución de los contenidos aparece convenientemente adaptado a la trama del poema, de manera que el mismo sirve de refuerzo intensificador que subraya la habilidad e ingenio del héroe.

De diferente índole suelen ser los motivos y cuentos folclóricos incorporados en los libros de caballerías, una especie que, como el propio Propp señalara, aparece claramente emparentada con el cuento tradicional de tipo maravilloso objeto de estudio del investigador ruso. Precisamente el mencionado Menéndez Pelayo al analizar la tercera parte del *Zifar*, en la que se presentan las hazañas caballerescas de Roboán, ya fue entresacando los numerosos motivos folclóricos perceptibles en su trama³⁸⁹. En su reciente aproximación a la *Estoria de Merlín* García de Lucas ha puesto de manifiesto la importancia de los motivos folclóricos en su conformación³⁹⁰. Como bien demuestra, la vida del sabio consejero de Arturo es, en cierta medida, la consecuencia de la apropiación y amplificación de varios cuentos tradicionales, minuciosamente presentados y revisados por él. Se trata, en este caso, de motivos folclóricos relacionables con epígrafes tan apropiados al universo caballeresco como los del G. *Ogros*, H. *Pruebas*, M. *Profecías* o R. *Cautivos y fugitivos*, entre otros. Un material folclórico que, como analiza García de Lucas, aparece bien integrado en la trama narrativa en tanto contribuye a una mejor caracterización del protagonista de la obra.

Especialmente relevante en el ámbito del género caballeresco, en *Tirant lo Blanc* puede apreciarse, también, como ha estudiado Rafael Beltrán, la presencia de cuentos folclóricos³⁹¹. Un material que se adapta a un nuevo contexto de manera que, como indica este crítico, analizando minuciosamente el episodio de Felipe y Ricomana, las pruebas de inteligencia se convierten en pruebas de urbanidad y el folclore se hace cortés. En la constitución de este que puede considerarse relato intercalado, detecta Beltrán la presencia de cuatro cuentos tipo que entrarían dentro de la clasificación de Aarne y Thompson, en el epígrafe II. *Cuentos folclóricos ordinarios*. Se trata de cuentos relacionados con un tema tan tradicional como el de la prueba a que se somete a alguien, en este caso a Felipe, el menor de los hijos del rey de Francia, identificado aquí con el prototipo folclórico del

³⁸⁷ Pedro Alfonso, *Disciplina Clericalis*. Introducción y notas de M^a J. Lacarra. Traducción de E. Ducay. Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 103.

³⁸⁸ *Los tipos del cuento folklórico*, op.cit., p. 269.

³⁸⁹ *Orígenes de la novela*, op.cit., vgr. p. 307.

³⁹⁰ «Los relatos breves de la *Estoria de Merlín*», *Typologie des formes narratives brèves au Moyen Âge*, B. Darbord (ed.), Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, pp. 323-333.

³⁹¹ R. Beltrán, *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006, especialmente p. 202 y ss.

estúpido. Quien lo pone a prueba es, por otro lado, Ricomana la cual, deseosa de conocer a quien va a convertirse en su esposo, aparece vinculada aquí al prototipo folclórico antagonico del personaje listo. Puestos en juego ambos personajes en un episodio que reúne las previsibles tres pruebas³⁹². Lo que verdaderamente importa en su inclusión dentro de la trama primera es la función que desempeñará Tirant. En los episodios analizados más atrás, en los que detectamos la presencia de motivos y cuentos en la construcción de la trama narrativa, los mismos, tal como vimos, venían a reforzar la caracterización de los personajes. La sagacidad y humorismo del ribaldo, el ingenio del Cid o la singular naturaleza de Merlín sintonizaban perfectamente con esos materiales folclóricos, diluidos dentro de sus historias. El caso de *Tirant*, como muy bien demuestra Beltrán, parece al respecto bien distinto pues a lo largo del episodio el personaje asume la función de mediador en la relación entre ambos jóvenes, intentando en todo momento encubrir la verdadera naturaleza de Felipe para sortear con éxito las pruebas planteadas. Frente a los rasgos que el personaje encarna a lo largo de la obra estamos ante un Tirant feminizado que, como indica este crítico, habla y se conduce más como una pícara doncella intermediaria que como un caballero. Un sorprendente cambio que podría quedar justificado y explicado por ese desplazamiento de registros narrativos, por el que el autor abandona las leyes propias del género caballeresco para obedecer las del cuento folclórico. De hecho, como constata Beltrán, la función que viene a desempeñar en este episodio el caballero se ajustaría a la de la tradicional *madrina*, protectora en este caso del tonto Felipe de Francia. Analizados por Beltrán otros motivos folclóricos en diferentes lugares de la obra³⁹³, asumimos con él esa postura crítica que apunta a la necesidad de tener en cuenta la presencia de lo folclórico en la tradición literaria – dentro, evidentemente, de unos márgenes – como una vía de aproximación que puede ayudarnos a comprenderla mejor³⁹⁴. En el caso, así, de la sorprendente caracterización del héroe en su actuación en el episodio de Felipe, la procedencia folclórica de la historia puede proyectar una nueva luz acerca de su desusado comportamiento.

Si el cuento aparece, por consiguiente, como se indicó en un principio, como un género carente de autonomía por su propia naturaleza³⁹⁵, lo habitual a lo largo de la tradición literaria será encontrarlo inserto en muy diversos contextos. Hasta el punto de que podríamos considerarlo como una singular especie intergenérica. Dentro de su dilatada existencia uno de los contextos en donde más frecuentemente se inserta – dejando a un lado las recopilaciones exclusivas de cuentos – será en la ficción narrativa. En ella podemos encontrarlos con relatos que conservan su trazado original, en tanto aparecen como narraciones contadas – ya por los personajes, ya por la misma voz narrativa –, pero también con cuentos incorporados dentro de la trama, transformados, por ende, en episodios de la misma. Estaríamos, pues, ante esos cuentos diluidos que únicamente pueden ser detectados como tales por un conocimiento previo. El caso de la composición del anónimo *Lazarillo* resulta, sin duda, uno de los más estudiados desde esta perspectiva investigadora. Como también resulta evidente la afición hacia el cuento de Cervantes, quien incorporó numerosos en su producción literaria, tanto de una como de otra manera. Casi a modo de singular guiño cómplice con sus lectores podría recordarse el comentario sanchopancesco cuando, tras ser preguntado sobre su sagaz comportamiento en el juicio sobre el dinero oculto en el báculo, indica que «él había oído contar otro caso como aquel al cura de su lugar»³⁹⁶. Si el *Lazarillo*, por lo demás, inicia esa nueva especie conocida como novela picaresca, en su posterior desarrollo se convertirá en una práctica habitual la incorporación de cuentos dentro de la trama. En algún caso tan curiosa como aquella que incurre en un singular proceso de antropomorfización. Esto es, cuentos folclóricos de animales que aparecen transformados en episodios novelescos protagonizados por seres humanos. Así lo señaló Soledad Carrasco en su análisis de algún episodio del *Marcos de Obregón* de Espinel, una de las obras más ricas en el aprovechamiento

³⁹² Sobre el número tres en relación con una de las leyes folclóricas véase el tradicional estudio de Olrik

³⁹³ Cfr. Su interesante aproximación a la obra de Martorell desde esta perspectiva, en las páginas señaladas.

³⁹⁴ La presencia de la materia folclórica en el texto más importante de nuestra literatura caballeresca, *Amadís de Gaula*, ha sido estudiada por T. Avilés Sánchez, *Amadís de Gaula, un estudio desde la perspectiva folclórica*, Tesis doctoral (inédita), Murcia, 2001.

³⁹⁵ Prácticamente habrá que esperar a la aparición de la prensa periódica para que esta especie adquiera independencia. Sobre esta cuestión me ocupé en mi trabajo, *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.

³⁹⁶ M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, I, p. 996.

e incorporación de materiales tradicionales³⁹⁷. Desde luego los catálogos elaborados por Camarena y Chevalier, en los que se da buena cuenta de numerosas versiones literarias de cuentos folclóricos, son una prueba más que evidente de la importante presencia de los mismos en la tradición literaria³⁹⁸. Incluso, andando el tiempo, esta práctica de aprovechar un relato autónomo para diluirlo dentro de una trama más amplia, como episodio de la misma, alcanzará a la propia ficción literaria. Este sería, por ejemplo, el caso de la famosa obra de Silvio Piccolomini, *Historia de duobus amantibus*, que aparecerá incorporada dentro de la novela de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*.

En conclusión, si en la evolución del género narrativo se convertirá en una práctica reiterada la apropiación y transformación de cuentos en sus diversas especies –una práctica que se proyectará y mantendrá durante mucho tiempo³⁹⁹ –, no podemos olvidar que la misma se percibe ya, desde tempranos orígenes, en la tradición medieval⁴⁰⁰.

³⁹⁷ M^a S. Carrasco Urgoiti, «Notas sobre oralidad y función del cuento tradicional en Vicente Espinel», *Bulletín Hispanique*, 92, n^o 1, 1999, pp. 125-140.

³⁹⁸ Cfr. las ediciones de los mismos en Gredos.

³⁹⁹ Véanse, al respecto, las aportaciones de M. Amores sobre el cuento folclórico en la narrativa decimonónica, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1997.

⁴⁰⁰ Estudio realizado dentro del Proyecto de Investigación “La interconexión genérica en la tradición narrativa” – FFI2008-03188 – financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.