

## Pedro Alfonso y el primer fabliau inglés

Es precisamente por encontrarse en la literatura medieval francesa abundantes muestras del género literario denominado *fabliau* (género que, de hecho, parece haber tenido su origen y alcanzado su mayor auge en el norte de Francia) por lo que la crítica inglesa ha decidido hacer uso de este mismo término<sup>1</sup> a la hora de describir y de clasificar los raros ejemplos que de dicho género se conocen en la literatura inglesa medieval. Bédier entiende por *fabliaux* «des contes à rire en vers»<sup>2</sup> y para el crítico inglés R. M. Wilson, son unos cuentos graciosos en verso, inventados por y para las clases media y baja, probablemente como reacción contra el idealismo romántico de la literatura cortés, carentes de intención moralizante o didáctica en el caso de los *fabliaux* ingleses<sup>3</sup> y cuya eficacia

---

(1) *Fabliau* es la variante dialectal picarda de *fableau* (< *fabulellum* < *fabula*) que durante la Edad Media se empleaba normalmente en lugar del *fablet* del francés central, a causa de la gran popularidad de que gozaba este tipo de narraciones en Picardía. V. la voz española *picardía*.

(2) J. Bédier: *Les Fabliaux*, 6ª. ed., París, 1964, p. 36.

(3) Según R. C. Johnstone y D. D. R. Owen en su obra *Fabliaux*, Oxford, 1957, p. xiv, el 75% de los *fabliaux* franceses terminan con una moraleja; así, el *fabliau* del *Vilain qui conquist Paradis par plait*, por ejemplo, acaba diciendo: «Mielz valt engien que ne fait force», etc. Los *fabliaux* ingleses, en cambio, no ofrecen esta característica, aunque se tiene la impresión, leyendo el *Cuento del Mercader* de Chaucer, que el autor quiere insistir en la incongruencia que supone el que un viejo, como January, se case con una joven, como May; es decir, que, hasta cierto punto, parece justificar el comportamiento adúltero de ésta. Hay que decir, sin embargo, que para el *Hostelero* se trata de un *exemplum*, eso sí, pero un *exemplum* que, como el *exemplum XIII* de Pedro Alfonso, demuestra los «sleightes» y «subtillites» que poseen las mujeres.

literaria estriba, en la mayoría de los casos, en un humor burdo, satírico e irreverente<sup>4</sup>. Con arreglo a tales definiciones cabe decir que sólo existe un ejemplo aislado de este tipo de narración en la literatura inglesa medieval anterior a los seis *fabliaux* incluidos dentro del marco narrativo de los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer<sup>5</sup>, ca. 1380, y a los que aparecen en la *Confesio Amantis* de John Gower<sup>6</sup>. No obstante, después de Chaucer, se halla algún que otro *fabliau* en el siglo XV, como, por ejemplo, *Los Frailes de Berwik* y *El Bulero y el Tabernero*.

Llama la atención, en efecto, la ausencia casi completa de *fabliaux* independientes en la literatura inglesa en comparación con los muchos que existen en la francesa<sup>7</sup>, pero en opinión de la mayoría de los medievalistas ingleses se tratará, más que de una falta de interés por el género en sí, de una ausencia de textos escritos.

De hecho hay en el siglo XV una serie de baladas jocosas (*El Fraile en el Pozo*, *La Mujer envuelta en una piel de Carnero*) que sin duda tuvieron su origen en *fabliaux* de tema semejante. Por su misma naturaleza popular y oral, es probable que los *fabliaux* ingleses no fuesen considerados dignos de ponerse por escrito (teniendo en cuenta además que la mayoría de los copistas eran clérigos) salvo en versiones adaptadas con fines didáctico-moralizantes, como, por ejemplo, los *Contes Moralisés*, de fines del siglo XIII, de Nicolás Bozon<sup>8</sup>, los cua-

(4) R. M. Wilson: *Early Middle English Literature*, Londres 1939; 1968, p. 234.

(5) Se trata de los Cuentos del Molinero, del Mayordomo, del Marino, del Fraile, del Alguacil y del cuento inacabado del Cocinero. El Cuento del Mercader, como hemos sugerido, reúne elementos tanto del *fabliau* como del *exemplum*.

(6) Obra menos conocida que los *Cuentos de Canterbury* y que, a pesar de su título latino, fue escrita en inglés entre 1386-1390. En ella, el confesor del propio autor narra una serie de cuentos, de fuentes clásicas o medievales, con el fin de ejemplificar distintos aspectos de los siete pecados capitales.

(7) Según John Fox: *A Literary History of France. The Middle Ages*, Londres, 1974, p. 228, existen unos 250 *fabliaux* franceses. V. también: Johnstone y Owen, op. cit., p. vii.

(8) *Les contes moralisés de Nicole Bozon*, editados por L. Toulmin Smith y P. Meyer, París, 1889. Es digno de notarse que hasta un cuento tan anticlerical y tan atrevido como *Dame Sirith* podría ser interpretado como una alegoría religiosa; así G. H. McKnight, en su *Middle English Humorous Tales in Verse*, Boston, 1913, comenta que hubo quien viese en Margeri una alegoría del alma purificada por el bautismo, en el marido ausente una alegoría de Cristo, en el amante una alegoría de la vanidad mundana, en la alcahueta una alegoría del diablo, y en la perrita una alegoría de la esperanza de una larga vida y de la compasión de Dios.

les, como apunta Wilson<sup>9</sup>, parecen estar basados en cuentos de origen inglés. Se sabe de todos modos que la Universidad de Oxford hizo público en 1292 un aviso previniendo a los estudiantes contra «cantilenas sive fabulas de omasiis vel luxoriosis aut ad libidinem sonantibus»<sup>10</sup>, aviso que sobraría de no existir tales «fábulas». Se registran, además, en la literatura contemporánea inglesa varias denuncias del *fabliau* por razones morales<sup>11</sup>, y es muy significativo que Chaucer ponga todos sus *fabliaux* en boca de peregrinos pertenecientes a la clase baja<sup>12</sup>. Chaucer es aún más explícito en el *Cuento del Molinero* (considerado por muchos críticos como el ejemplo más perfecto del *fabliau* inglés), cuando, en el pasaje en que lo introduce, lo califica como «a cherles tale» (un cuento de paletos) y sugiere al lector que no quiera oírlo que

«...pase la hoja y elija otro cuento  
Pues encontrará bastantes, largos y cortos,  
Que tienen argumentos tocantes a la cortesía,  
Y también a la moralidad y a la santidad». (3176-3180)

dando a entender de rechazo que el *fabliau* se caracteriza precisamente por no ensalzar tales virtudes. Los cuentos del tipo del *fabliau* quedarían incluidos sin duda entre aquellos cuentos de Canterbury que Chaucer decide «revocar» en sus «retracciones» al final de la obra, porque éstos «sownen into synne» (tienden hacia el pecado).

El primer y único *fabliau* que aparece con existencia independiente en inglés y con anterioridad al siglo XV lleva por título *Dame Sirith*<sup>13</sup> y figura en un solo manuscrito, copiado

(9) Op. cit., p. 235.

(10) Citado por Wilson, op. cit., p. 235.

(11) En el anónimo poema didáctico, *Cursor Mundi*, ca. 1320, por ejemplo, así como en *Piers Plowman* de William Langland, (?), ca. 1380, donde *Acidia* afirma que prefiere oír una «harlotrie», o sea, un cuento obsceno, que los Evangelios (V, 149).

(12) V. los peregrinos enumerados en nota 5. En el prólogo al *Cuento del Molinero*, ll. 3182-3184, Chaucer insiste en que el Molinero y el Mayordomo y «otros más» son «paletos», y por tanto, se empeñan en narrar cuentos obscenos; él, Chaucer, no tiene la culpa.

(13) De hecho, en el texto, el nombre aparece escrito *Siriz*, y desde luego, suena a oriental, pero la rima indica que tenía que pronunciarse (*sirið*): *Sirith/withgrith/Sirith*, etc.

entre 1275 y 1300 en el dialecto del suroeste de Inglaterra. Por referencias internas, sin embargo, se deduce que fue originalmente compuesto en el área de East Anglia: hay una alusión a la ciudad de Botolfston (hoy día Boston, en Lincolnshire), que en la Edad Media era el puerto más importante de la costa oriental inglesa después de Londres, y se distinguen, entre las variantes dialectales del suroeste debidas al copista, otras propias del dialecto East Midland. El poema consta de 450 versos repartidos en estrofas de seis con la siguiente rima a4 a4 b3 c4 b3<sup>14</sup> aunque las normas métricas no se respetan rigurosamente. Lo que caracteriza a este *fabliau* frente a los de Chaucer, y, en general, frente a los franceses, es el hecho de que está casi todo él en forma dialogada: hay muy pocos versos narrativos e incluso, dentro del diálogo, se pasa de un personaje a otro directamente. La naturaleza esencialmente dramática de *Dame Sirith* y el hecho de que exista un fragmento de un *Interludium de Clerico et Puella*, fechado hacia 1350 y con ciertos paralelismos verbales con el *fabliau*, ha llevado a algunos críticos a la conclusión de que ambas obras tienen su origen en una pieza dramática profana anterior hoy perdida<sup>15</sup>.

Comoquiera que sea, no cabe duda de que el enfoque dramático de la versión inglesa de un tema que introdujo en la literatura occidental el judío español, Pedro Alfonso, en su *Disciplina Clericalis*, ca. 1106, consigue una viveza y un realismo psicológico en la presentación de los personajes en mucho

(14) Entre estas estrofas van intercalados también una serie de pareados octosilábicos. Como muestra de este tipo de estrofa, parodiada, por cierto, por Chaucer, en su *Cuento de Don Thopas*, en *Los Cuentos de Canterbury*, reproducimos a continuación versos 61-66:

«Certes, dame, thou seist as hende,  
And I shal setten spel on ende,  
And tellen thee al,  
Wat Ich wolde and wi Ich com.  
Ne con Ich saien non falsdom,  
Ne non I ne shal».

y como muestra de los pareados octosilábicos, los versos 223-228:

«And Ich wille geve thee gift ful stark,  
Moni a pound and moni a mark,  
Warme pilche and warme shon,  
With that mi hernde de wel don.  
Of muchel godlec might thou yelpe,  
If hit be so that thou me helpe».

(15) V. W. Heuser: «Das Interludium *De Clerico et Puella*», en *Anglia*, XXX, 1907, pp. 306-319.

mayor grado de lo que suele encontrarse en este tipo de literatura. Que el tema de *Dame Sirith* (al que Menéndez y Pelayo califica como «el muy absurdo y extravagante de la perrilla»), es decir, el *Exemplum XIII. De canicula lacrimante*<sup>16</sup> de la colección de Pero Alfonso, contiene elementos dramáticos muy sugestivos, queda comprobado por el hecho de que es uno de los temas medievales de procedencia oriental que más repercusión ha tenido en la literatura posterior. Además de estar incluido en colecciones populares como la *Gesta Romanorum*, en los *Exempla* de Jacques de Vitry, en el *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, en los mencionados *Contes Moralisés* de Nicolás Bozon y en la *Compilacio singularis exemplorum*, se sabe que el poeta alemán Hans Sachs (1494-1576) se inspiró en este tema al componer la obra dramática suya estrenada en Nuremberg durante el carnaval de 1553<sup>17</sup>. Asimismo, el capítulo 31 de la novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947), nos ofrece un auténtico resumen de la historia, tal como aparece en la *Gesta Romanorum*<sup>18</sup> puesto que el narrador, Serenus Zeitblom, describe el entusiasmo que siente el compositor, Adrian Leverkühn ante la posibilidad de poder convertir y refundir los cuentos de esta colección en un drama musical para un teatro de marionetas. Zeitblom cita, como ejemplo del tipo de cuentos incluidos en la *Gesta Romanorum*, precisamente, «... die gründlich unmoralische, dem Dekameron vorspielende Fabel 'Von der gottlosen List der alten Weiber'»<sup>19</sup> y dedica unas 26 líneas a contar la historia.

Dicha historia, que Pero Alfonso incluye en un grupo de cinco *exempla* destinados a ilustrar la maldad y la flaqueza de las mujeres (recordemos que una de las fuentes del autor

---

(16) Marcelino Menéndez y Pelayo: *Orígenes de la Novela*, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, C. S. I. C., MCMXLIII, vol. I, p. 63. Es, por cierto, el *Exemplum* número XIII y no el XI, como afirma Menéndez y Pelayo.

(17) *Fastnachtspielregister*, número 61. Dato incluido en *The «Disciplina Clericalis» of Petrus Alfonsi, Translated and edited by Eberhard Hermes. Translated into English by P. R. Quarrie*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1977, p. 165.

(18) La *Gesta Romanorum*, una colección de cuentos en latín de fuentes clásicas, orientales y populares, fue compilada en el siglo XIV, e impresa, por vez primera, en 1472. El título se debe al hecho de que algunos de estos cuentos trataban de las vidas de emperadores romanos.

(19) Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Verlag, 1963, pp. 339-340.

judío fue un libro de *Engaños de Mujeres*, análogo al *Sendebar*)<sup>20</sup>, cuenta cómo un joven enamorado consigue que una casta esposa acceda a sus requerimientos amorosos gracias a la intervención de una vieja, «religionis habitu decorata». Ésta, tras suministrar a su perrita una ración de «panem sinapi cōfectum» (pan cocido con mostaza) cuyo picante sabor hace que el animalillo vierta auténticas lágrimas, consigue hacer creer a la joven esposa que la perra no es sino su propia hija, casada también y a quien un pretendiente suyo transformó así precisamente por haber desoído sus proposiciones amorosas, «pro qua culpa miserabiliter hec supradicta nata mea in caniculam mutata est»: y desde entonces llora su desgracia con lágrimas verdaderas. Aterrorizada ante la posibilidad de que pueda ocurrirle a ella semejante desventura, la esposa se apresura a entregarse a su joven pretendiente<sup>21</sup>.

La historia, en efecto, es muy conocida y aparece en casi todas las lenguas vernáculas de Occidente, así como en numerosas lenguas orientales. Parece haber tenido su origen en Oriente, pues se encuentra ya con frecuencia en la temprana literatura de la India, donde la bien establecida creencia en la metempsicosis prestaría aún más fuerza al tema de la transformación, verdadera piedra angular de la narración. Una combinación de dos versiones indias aparece en el *Sendebar*<sup>22</sup> y de allí tiene que haber pasado a Europa, aunque, de hecho, no figura en *Los Siete Sabios de Roma*, la versión occidental del *Sendebar*; tal vez estuviese incluida en otras versiones hoy desaparecidas. La versión occidental más antigua de la historia de la perra que llora es, desde luego, la de Pero Alfonso, y de la *Disciplina Clericalis* pasó a formar parte de las colecciones mencionadas más arriba.

Nada, hasta ahora, se sabe de la fuente inmediata de la versión inglesa, y como se diferencia bastante de otras versio-

(20) Marcelino Menéndez y Pelayo. op. cit., p. 63.

(21) Pp. 18-19 de la edición de Alfons Hilka y Werner Söderhjelm: *Die Disciplina Clericalis, des Petrus Alfonsi (das älteste Novellenbuch des Mittelalters)*. Heidelberg, 1911. Dicha edición está basada en el manuscrito número 86 del Corpus Christi College, Oxford.

(22) Introducción a la traducción de E. Hermes, op. cit., p. 10, y Wilson, op. cit., p. 237.

nes occidentales, incluidas las francesas, se ha pensado que podría estar basada directamente en alguna versión oriental. Es digno de notar, no obstante, que en *Dame Sirith*, si bien se cuenta cómo el marido se ha marchado a la feria de Botolfston, el día en que su esposa se ve acosada por las proposiciones deshonestas de un joven clérigo, ésta, en los versos 103-108, afirma que:

«Aunque estuviese (mi marido) a cien millas  
 Más allá de Roma,  
 Por nada del mundo aceptaría  
 Que otro hombre fuese mi pareja,  
 Antes de que él volviese a casa». (103-108).

La referencia a Roma puede ser puramente hiperbólica —cuanto más lejos el marido, más valor tiene la fidelidad de su esposa— pero no deja de resultar sugerente este paralelismo precisamente con el paradero del noble que «Roman vellet adire» para estudiar oratoria en el texto de Pero Alfonso.

Como apunta Wilson<sup>23</sup>, los temas de los *fabliaux* fueron aprovechados con frecuencia por el clero para ser transformados en *exempla*, según prueba el título mismo de los *Contes Moralisés* de Bozon y como es el caso de una serie de cuentos de la *Gesta Romanorum*, dotados a menudo de una moraleja incongruente o cuando menos poco convincente. Formal y temáticamente, desde luego, los dos géneros ofrecen gran parecido: se trata en ambos casos de narraciones breves, centradas en un solo episodio, generalmente algún tipo de engaño o de trampa, del que las víctimas son a menudo personas ingenuas; tienen por objetivo, en el caso del *exemplum*, iluminar algún peligro moral contra el que se quiere poner en guardia al lector o al oyente, y en el del auténtico *fabliau*, simplemente hacer reír, o a veces, satirizar a algún grupo humano determinado: el clero, las mujeres, los celosos, los avaros, etc. Es decir, los dos géneros se distinguen más que por la forma, por el espíritu y la intención de que están imbuídos.

Por lo que se refiere a *Dame Sirith*, sin embargo, como que-

(23) Op. cit., p. 234.

da patente por todo lo antedicho, nos encontramos ante el caso opuesto: a un *exemplum* incluido en una colección de cuentos que, según afirma el propio Pero Alfonso en su *Prologus*, tiene por fin servir de estímulo para que «...legentibus et audientibus sint desiderium et occasio ediscendi», evitando eso sí, «...quod nostre credulitati sit contrarium uel a nostra fide diuersum», le corresponde una historia de la que no sólo se le ha restado toda intención moralizante, quedando así el *delectare* sin el *prodesse*, sino que se le ha dotado de esa gracia y de ese salero que Menéndez y Pelayo echaba en falta en las «historias verdes» del judío converso<sup>24</sup>, a costa, ¡todo hay que decirlo! de introducir alguno de esos «cuadros licenciosos» que pueden, según Don Marcelino, excitar la fantasía y cuya ausencia constituye, para este piadoso crítico, el principal mérito de la *Disciplina Clericalis*.

El cotejar el *exemplum* de Pero Alfonso con el anónimo *fabliau* inglés puede servir, creemos, para ilustrar cómo se podía llegar a efectuar tales trasvases y cuáles eran los procesos de adaptación que permitían que un mismo contenido narrativo cumpliera distintos fines, a la vez que nos permite analizar las características más destacadas de esta muestra de un género literario que, como hemos observado, no abunda en la lengua inglesa.

Similitudes *formales* entre ambas obras no puede haber casi ninguna puesto que los *exempla* de Pero Alfonso están redactados en prosa latina, y *Dame Sirith* en verso inglés. Es significativo, de todos modos, que la versión inglesa es mucho más larga que la latina, unas 2.900 palabras frente a las 650 del *exemplum*: es éste el margen que va a permitir un mayor desarrollo dramático y psicológico del tema en la versión inglesa. Cabe decir, no obstante, que el texto latino, dentro de sus limitaciones, sí contiene algunos pasajes de diálogo en *oratio recta*, ninguno de los cuales, sin embargo, corresponde a una conversación entre la dama y su pretendiente, sino sólo entre éste y la alcahueta, y entre ésta y la *uxor casta*. En el texto inglés, en cambio, como ya se ha comentado, hay tal abundan-

(24) Menéndez y Pelayo: op. cit., p. 63.



cia de diálogo que se le considera más bien una obra dramática que una narración, diálogo, además, a cargo de todos los personajes, pues todos hablan con todos, llegando incluso la vieja Dame Sirith a dirigirse en vocativo no sólo al público lector u oyente, sino también a la misma perrita, anunciándole que va a suministrarle pimienta y mostaza «para que te lloren los ojos».

Son, naturalmente, las diferencias, las ampliaciones y reinterpretaciones que se encuentran en el texto inglés, las que, nos parece, revelan, por un lado, cómo se puede transformar un *exemplum* en un *fabliau*, y, por otro, el grado de revitalización que puede alcanzar el tema original en el transcurso de este proceso de adaptación.

En la versión inglesa se acumulan una serie de detalles, ausentes en la latina, y que dotan a la historia de gran realismo y de gran viveza: los mismos personajes adquieren una mayor identidad porque tienen nombres propios: la alcahueta es Dame Sirith, el joven se llama Wilekin (diminutivo de Guillermo) y la esposa, Margeri, frente a los anónimos *anus religionis habitu decorata, iuvenis y uxor casta et formosa* de la versión alfonsina. Wilekin, además, no es simplemente «un joven», sino también, como aprendemos en el verso 366, (si no lo hubiéramos adivinado ya, por las muchas expresiones e interjecciones de origen religioso que emplea), un clérigo muy apuesto y galante. En vista de la situación de la que va a ser protagonista Wilekin, este hecho dota al tema de un rasgo típico del *fabliau*: el anticlericalismo. El tratamiento del aspecto temporal también varía considerablemente en los dos textos: mientras que en el texto latino el marido de la dama se marcha a Roma para estudiar oratoria, y se supone que va a estar ausente bastante tiempo, Wilekin tiene que aprovechar un día aislado, cuando sabe que el marido de Margeri ha ido a la feria de Botolfston, para declarar la pasión que le domina desde hace muchos años. El ritmo de la acción es, por tanto, más precipitado que en el *exemplum*.

En el texto alfonsino, es la anciana quien se brinda a ayudar al joven desesperado quien, en un principio, y de acuerdo

con los cánones del amor cortés, no quiere divulgar sus cuitas. Esta iniciativa de la vieja se debe, claro está, al hecho de que el *exemplum* tiene por finalidad ilustrar «los engaños de las mujeres». En la versión inglesa, es el propio Wilekin, aconsejado por un amigo, como lo es Calisto por Sempronio en *La Celestina*, quien se dirige a Dame Sirith en busca de ayuda «por una grandísima necesidad». Algo del espíritu del amor cortés que tanto relieve tiene en las versiones francesas de esta historia<sup>25</sup> se refleja aún en los exagerados sufrimientos que dice Wilekin padecer («A menos que cambie ella de parecer / Me volveré loco de dolor / O me quitaré la vida» afirma a Dame Sirith), y también, en su insistencia, al requerir los favores de Margeri, de que se trataría de «un amor secreto»<sup>26</sup>.

La gran cantidad de diálogo incluido en el texto inglés ha permitido al anónimo autor, por un lado, caracterizar a sus personajes a través de sus propias palabras, y por otro, informar este lenguaje coloquial de un espíritu irreverente, satírico y burlón, por cierto muy raro en la literatura inglesa antes de Chaucer, y, desde luego, totalmente ausente en el texto de Pedro Alfonso. Así, por ejemplo, están impregnadas de ironía las primeras estrofas del diálogo entre Wilekin y Dame Sirith quien, al oír la petición de éste, y sus referencias a «tus mañas y tus artes», y temiendo que pueda ser denunciada por bruja, y castigada por la Iglesia, rechaza indignada la idea de que ella pueda serle de utilidad. En un largo parlamento (que rompe, por cierto, la regularidad del sistema de estrofas), insiste en la santidad de su vida, vida que se pasa rezando el *Padre Nuestro* y *El Credo*, a la vez que aprovecha la ocasión para hacerle a Wilekin una amenaza velada:

«Por el dulce nombre del Señor  
¡Ójala no te ocurra ninguna desventura!» (195-196)

por haber insinuado tales cosas de ella. Repite la amenaza tres veces (siempre veladamente), aplicándola incluso al amigo que se la ha recomendado a Wilekin. Es decir, se comporta como

(25) V. Wilson, Op. cit., p. 238.

(26) Según la regla número XIII de Andreas Capellanus: «una vez hecho público, el amor raras veces perdura». V. el capítulo XVIII del segundo libro del *Del Amore*.

una bruja en el mismo momento en que lo está negando. Pero , al apresurarse a decir Wilekin que ella no le ha entendido bien, que no desea más que verse «reconciliado» con su amada, y que piensa regalarle a Dame Sirith dinero, pieles y zapatos, a cambio de su ayuda, ésta cambia de tono, y justifica su buena disposición para servirle, como si fuese en una novela de amor cortés, mediante la afirmación de que está convencida de que Wilekin ama a Margeri de verdad. Una vez segura de que Wilekin guardará el secreto, Dame Sirith se dispone a preparar su «maravillosa treta» a base de pimienta y mostaza.

El mismo tipo de ambigüedad verbal y satírico caracteriza las primeras estrofas de diálogo entre Wilekin y Margeri, cuando aquél se presenta en su casa para hacerle la corte; pues Margeri le da la bienvenida (hemos de entender, a diferencia de lo que ocurre en la versión latina, que le conce ya) en términos corteses que, sabiendo como sabe el lector o el oyente la finalidad de esta visita, suenan muy equívocos:

«Bienvenido seas,  
 .....  
 Si ese es tu deseo, acércate y siéntate,  
 Y dime en qué puedo servirte,  
 Caro amigo.  
 Por nuestro Señor, Rey de los Cielos,  
 Si puedo hacer algo  
 Que te complazca,  
 Lo haré con toda generosidad.  
 .....  
 A causa de nada que sea mío,  
 Si es que se te antoja,  
 Seré yo descortés.  
 .....  
 Y aunque me digas algo atrevido,  
 Tampoco te acusaré lo más mínimo  
 Por lo que digas». (26-55).

Son expresiones de cortesía que parecen, desde luego, otras tantas invitaciones al tipo de «confianzas» que se quiere tomar con ella el joven clérigo.

La misma ambigüedad informa los múltiples juramentos, referencias e interjecciones de tipo religioso de que están sembrados todos los diálogos, y que, en vista del contexto, no pueden menos que resultar irreverentes, cuando no blasfemos: se trata de otro rasgo del texto inglés, muy típico del *fabliau*, al que está totalmente ajeno el texto alfonsino. Se trata, claro está, de fenómenos lingüísticos propios del lenguaje hablado y coloquial, y no de la narrativa. Los nombres de *Dios*, *Nuestro Señor* y *Cristo* son invocados unas veinte veces: en algunos casos se trata de simples interjecciones o juramentos («¡Por la mismísima campana de Dios!»), pero en otros se trata de invocar la ayuda de la divinidad en situaciones que suponen una clara infracción del Noveno Mandamiento; así, tras el rechazo de Margeri, Wilekin le dice:

«Quiera aquel mismo Señor que todo lo puede,  
Hacer que mudes tu pensamiento de manera  
Que yo por tí no tenga que seguir sufriendo» (112-114)

y Dame Sirith, al escuchar finalmente las lamentaciones de Wilekin acerca de su amor no correspondido, exclama: «¡Que Nuestro Señor te venga en ayuda en seguida!». Aún más irreverente es el deseo expresado por Dame Sirith, al final de la obra, cuando sus mañas han surtido efecto, de que Dios le dé «mal galardón» a Wilekin si no aprovecha bien la situación.

Mientras que en el texto de Pero Alfonso se alude a la unión física de los dos jóvenes, tras la exitosa actuación de la *canícula lacrimante*, en términos fríos y escuetos: «et sic eos associavit» (el sujeto es la vieja), la versión inglesa aporta un realismo, por no decir crudeza, que la sitúa de lleno en la tradición del *fabliau*, género que se caracteriza, en parte, por la franqueza con que trata los temas sexuales. Al pedir Wilekin a Dame Sirith que se marche, pues él y Margeri han de «jugar», la vieja le anima a:

«...hacer con ella buena labor,  
Apartándole bien los muslos.  
Que Dios te dé mal galardón  
Si es que no la castigas  
Mientras estás aquí». (440-444).

Cabe resaltar aquí que si bien en la versión latina es el narrador (el *Magister*) quien nos informa de la honestidad de la esposa a quien su marido no tiene reparos en dejar sola, en el texto inglés es la propia Margeri quien asegura, indignada, a Wilekin, que jamás le será infiel a su marido, a pesar de las buenas y, como hemos visto, hasta cierto punto, ambiguas palabras que ha intercambiado con él al principio de su entrevista. Pero así como en la versión alfonsina se nos dice simplemente que la dama no hace ningún caso a los múltiples mensajes que le manda su pretendiente, en la inglesa las aspiraciones sexuales del clérigo quedan mucho más explícitas al describir Margeri con todas las letras cómo *no* piensa comportarse:

«Bien desgraciada sería yo, si me aficionase  
A ser una ramera.  
No va a ocurrir nunca  
Que yo cometa tal infamia  
Ni en la cama ni en el suelo». (98-102).

Pero una vez convencida de que corre el peligro de ser transformada en una perrita, se desdice con la misma vehemencia y con la misma franqueza:

«¡Señor Cristo! Cuanto siento  
Que aquel clérigo se separara de mí  
Sin haberme hecho suya.  
Hubiera preferido a todo el dinero del mundo  
Que él hubiera tenido ayuntamiento conmigo una vez  
Para volver a empezar de nuevo en seguida». (379-384).

Para el *discipulus*, al final del *exemplum* de Pero Alfonso, el episodio relatado le suena a «arte diabólico» y entiende que la moraleja es que un hombre ha de estar siempre en guardia para no dejarse engañar por el «arte» y el «ingenio» de las mujeres. En la versión inglesa de la historia, no existe ninguna condena de los hechos contados, salvo un par de frases convencionales pronunciadas por el narrador<sup>27</sup>, quien desempeña

(27) Al contar al principio del *fabliau* que el clérigo estaba enamorado de una casada, el narrador comenta «En lo que hizo mal», y cuando empieza Dame Sirith a relatar a Margeri la historia de su «hija», observa en un aparte «¡Maldita sea!».

un papel mínimo en el conjunto de la obra, «narrando», de hecho, sólo 44 versos del total de 450, y quien no reaparece en absoluto al final de la obra. Es, de hecho, la vieja alcahueta quien tiene la última palabra: allí donde, en la versión alfonsina, el discípulo remata la historia con su condena de «los engaños de las mujeres», en el texto inglés, Dame Sirith deja, por así decirlo, un final abierto, al dirigirse al lector o al oyente (otro rasgo dramático) explicándole que todo el que no consigue los favores de su amada, si acude a ella, tendrá el éxito asegurado, ya que, a cambio de una recompensa, ella sabe muy bien arreglar estas cosas. La «transformación» es completa, y demuestra, creemos, de manera muy sugerente cómo, gracias a la fecundidad de los registros lingüísticos y de los recursos estilísticos, un mismo episodio puede ser explotado para fines literarios muy distintos.

PATRICIA SHAW  
Universidad de Oviedo

---

(28) El texto de *Dame Sirith* por nosotros consultado es el reproducido por Charles W. Dunn y Edward T. Byrnes en su antología: *Middle English Literature*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1973, pp. 174-187.