

© Editorial Ginebra Magnolia  
© Helena Roig Torres

El origen de este documento:

Roig Torres, H., "Los orígenes del cuento occidental: la tesela breve del mosaico literario medieval", en *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, Reinhard Huamán Mori & Helena Roig Torres (editores), Ginebra Magnolia, Lima, 2007, pp. 13-30.

Para citar este texto:

Roig Torres, H., "Los orígenes del cuento occidental: la tesela breve del mosaico literario medieval", [en línea], *Tessella. Cultura Medieval*, abril 2008, <<http://tessella.wordpress.com/2008/04/25/origenes-del-cuento/>>.

## Los orígenes del cuento occidental: la tesela breve del mosaico literario medieval

Helena Roig Torres  
Universitat de Barcelona

Voy a tratar, entonces, de recordar un cuento mío. Estaba dudando mientras me traían y me acordé de un cuento que no sé si ustedes han leído: se llama «El Zahir». Voy a recordar cómo llegué yo a la concepción de ese cuento. Uso la palabra 'cuento' entre comillas, que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos.

Jorge Luis Borges  
*El cuento y yo*<sup>1</sup>

Los orígenes del cuento europeo se esfuman en los albores del tiempo: en la tradición grecolatina, cierto; pero incluso una parte de esta se pierde más allá, en la oriental<sup>2</sup>. Los orígenes del cuento se encuentran en los mismos orígenes de otras formas culturales igual de universales y consustanciales al ser humano, como las teatrales. Con todo, en la historia de la narrativa breve existe un momento decisivo, un instante clave para el arranque del cuento como género literario tal y como se concibe hoy en día: la Edad Media.

Son los modelos medievales de las formas narrativas breves, con su libre configuración y riqueza morfológica, los que se constituirán en el pilar a partir del cual se desarrollará este género de la literatura europea. Estudiar los orígenes del cuento occidental arrastra al investigador a las narraciones epopéyicas hindúes, a los relatos mitológicos griegos y latinos, a las enseñanzas morales del primer cristianismo y, antes, en el judaísmo.<sup>3</sup> Sin

---

<sup>1</sup> *Del cuento y sus alrededores* 1993: 440.

<sup>2</sup> Véase J. J. Mussarra, «Narrativas breves en el mundo grecolatino», pp. 63-77; o G. Sabaté, «La narrativa árabe y su difusión en el Occidente medieval: historia de una seducción» pp. 231-237. \*[Estos envíos hacen referencia a los capítulos incluidos en el volumen *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*, al que remitimos].

<sup>3</sup> Estas tradiciones confluirán en la forma del cuento medieval: «se trata de un amplísimo corpus, en el que convivirán relatos de muy diversa procedencia (clásica, oriental o eclesiástica), sin que el hombre medieval, despreocupado de los problemas tipológicos, tan queridos por la crítica actual, percibiera substanciales diferencias», M<sup>a</sup> J. Lacarra 1999: 27.

embargo, todos ellos encontraron su punto de condensación en época medieval. Por eso, estudiar los orígenes del cuento occidental es, en realidad, estudiar las formas narrativas breves medievales.

El término 'cuento', siguiendo una definición estándar cualquiera, se utiliza para designar «un relato breve, oral o escrito, en el que se narra una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final»<sup>4</sup>. Sin embargo, enfrentado a las formas narrativas breves del Medioevo, al lector actual no le resulta tan fácil distinguir con precisión ilustrada y decimonónica qué es o deja de ser un cuento. La duda de Borges –cuentista de profesión y, sin embargo, lleno de incertidumbre respecto a su propia obra<sup>5</sup>– se agudiza en el caso del cuento medieval. La diferenciación entre el cuento, la novela y la novela corta es, en muchas ocasiones, opaca<sup>6</sup>. No por nada, un *roman*<sup>7</sup> como el que empezó Chrétien de Troyes en torno a las aventuras de Perceval, aparece auto-referido como *conte*<sup>8</sup>, a pesar de los 9,234 versos para una historia que ni siquiera quedó acabada.

---

<sup>4</sup> D. Estébanez Calderón 1996: 243, s.v. *cuento*. Para un estudio detallado del concepto y su significado, véase J. Montoya, «Contar y cuento (historia de las voces y de sus contenidos)», pp. 51-60.

<sup>5</sup> Respecto al cuento literario contemporáneo, también las dificultades son evidentes: «Situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros» (*Del cuento y sus alrededores* 1993: 13).

<sup>6</sup> Esto es particularmente cierto para la Edad Media, pero tampoco hoy queda muy claro dónde están los límites de cada uno, en particular entre el cuento y la novela corta. A. García y J. Huerta, a la hora de clasificar los géneros literarios, señalaban que «la intensidad narrativa de los géneros analizados [cuento, novela corta y novela] es, sin duda, el único parámetro que permite diferenciar unos de otros» (A. García Berrío - J. Huerta Calvo 2006: 178). Pero esta «intensidad narrativa» que aducen resulta, cuanto menos, ambigua. Y, como demuestra I. de Barros en su texto «Narrativas breves en gallego-portugués y en portugués en el marco de la producción medieval», pp. 267-289, tampoco la extensión puede ser un indicativo real para distinguir un género narrativo de otro. Carlos Pacheco argumenta al respecto: «la extensión de un relato es, por sí misma, insignificante. No es ella *per se* lo que hace que una narración sea o deje de ser un cuento. Si fuera así podríamos conceptuar como cuento un capítulo breve extrapolado de cualquier novela. Es necesario atender al sentido, la función, la razón de ser última de esta brevedad del cuento. Ella no es un capricho de los autores, o de los teóricos, no puede ser impuesta en sí misma como un fin o como un ideal, menos aún como un precepto. Es más bien un requerimiento de la exquisitez estructural que debe ser un buen cuento» (*Del cuento y sus alrededores* 1993: 18-19).

<sup>7</sup> El *roman* es «un tipo de relato extenso y en prosa en el que se crea un mundo imaginario donde los personajes y sucesos, bordeando la frontera de lo verosímil, se mueven en la esfera de lo insólito, lo 'peregrino' (en expresión de Cervantes) y maravilloso», D. Estébanez Calderón 1996: 947, s.v. *romance o roman*. Los críticos medievalistas lo usan, en general, como un concepto muy cercano al de 'novela'. Para una reflexión más profunda en torno a este tema, remito al capítulo de C. García Gual, «Cuestiones de poética», pp. 41-50.

<sup>8</sup> «Dont avra bien salve sa paine / Crestiens, qui entent et paine [...] a rimoier le meilleur conte / qui sois contez a cort roial: ce est li contes del graal» [«Bien empleado estará, pues, el trabajo de Chrétien, que se esfuerza y se afana [...] en rimar el mejor cuento que fue contado en corte real: es el *Cuento del grial*»] (Chrétien de Troyes 2003: 86-87, vv. 61-66). Es cierto que algunos críticos han querido ver en este «conte» una alusión a la fuente en la que se inspiró Chrétien y no al resultado de tal inspiración: esto es, no estaría haciendo referencia a su propio *roman*, sino al cuento en el que se basó al escribirlo. Pero, en todo caso, es evidente que el autor francés hace un juego de palabras ingenioso, y que el término «conte» le viene bien para denominar todo, tanto la fuente como su novela.

El término castellano 'cuento' –como *conte* en francés o *conto* en portugués e italiano–, tiene su origen en el latín *computum* (esto es, 'cálculo', 'cómputo'). Del campo matemático sufrió una evolución semántica que lo llevó a significar 'enumeración de hechos', no solo de objetos; y de ahí fue configurándose literariamente hasta convertirse en la etiqueta de un género narrativo, tal y como se conoce hoy en día<sup>9</sup>.

Sin embargo, el término 'cuento' en la Edad Media respondía a un uso mucho más impreciso que en la actualidad. J. Paredes, después de estudiar el fenómeno terminológico en torno a la narrativa breve en la Romania, sostiene que «*contar*, en el sentido de relatar, narrar, es frecuente en los más antiguos textos castellanos de narraciones breves», pero «la voz *cuento*, por el contrario, no aparece [...] no fue usado de una manera explícita en la literatura española medieval»<sup>10</sup>. Concluye también que los equivalentes románicos resultan vagos y, citando a R. Dubuis, afirma que «más que un género literario específico, tal vez habría que hablar de un hábito»<sup>11</sup>. Como el teatro, el impulso a contar narraciones breves resulta universal y se encuentra en todas las culturas conocidas, en general estrechamente vinculado a la narración mitológica o devota. No es gratuito que los mitos se lean en la actualidad como cuentos, en particular cuando la carga religiosa original ha quedado diluida en el tiempo<sup>12</sup>: según la perspectiva que se tome, los *mabinogion* galeses pueden leerse como mitología o como cuentos<sup>13</sup>.

El problema se agrava por la imprecisión terminológica que muestran las propias obras medievales. Incluso, Giovanni Boccaccio va a presentar sus cuentos en el proemio del *Decameron* como «cento novelle, o favole o parabole o istorie»<sup>14</sup>, como si se trataran todos ellos de términos sinonímicos.

Sin embargo, aunque pudieran parecer intercambiables entre sí, en realidad, existen ligeros matices diferenciadores que en la época permitían al receptor de la materia distinguir entre ellos sin mayores problemas. Como veremos, *exemplum* y 'milagro' podían tener un uso equivalente, pero no se confundían con un *lai*. El público medieval discernía sin dificultad aquello que realmente era necesario discernir en las narraciones (personajes, situaciones, moraleja, elemento cómico, belleza estética...), y que no siempre tenía que ver con la cuestión terminológica o tipológica que hoy parece centrar la atención de la crítica<sup>15</sup>. Es cierto que la lectura directa de los textos medievales –y, como reflejo de tal, la propia lectura de los capítulos incluidos en este volumen– pone en evidencia hasta qué punto es problemático establecer de modo categórico una etiqueta para cada una de las formas tratadas. Pero, al mismo tiempo, y sin que ello suponga una contradicción, también subraya cómo las diferencias

---

<sup>9</sup> Véase J. Montoya, «Contar y cuento (Historia de las voces y de sus contenidos)».

<sup>10</sup> J. Paredes 1984: 438-439.

<sup>11</sup> J. Paredes 1984: 447.

<sup>12</sup> En esta imprecisa categorización tipológica entre cuento-mito también podríamos incluir la leyenda, que se trata un poco más adelante. No es fortuito que el propio A. Jolles (1972), en su estudio sobre las formas simples, incluyera la leyenda, la gesta (o saga), el mito y el cuento como ejemplos característicos.

<sup>13</sup> Véase V. Cirlot, «*Mabinogion*, los cuentos galeses», pp. 361-369.

<sup>14</sup> Giovanni Boccaccio 1992: I, 9, 13. La cita procede del artículo introductorio de J. Paredes - P. Gracia 1998, lectura que recomiendo por ser una excelente reflexión en torno a la problemática del cuento medieval y su tipología.

<sup>15</sup> Véase A. Higashi en «¿Cuento, fábula o *exemplum*? ¿Quién pone nombre a las formas breves de la literatura medieval?», pp. 33-39.

entre géneros son mucho mayores entre sí de lo que podría parecer, en particular para aquellos que presentan unas características propias consustanciales y bien arraigadas.

Por ejemplo, Gautier de Coinci, autor de los famosos *Miracles de Nostre Dame* (1218-1227) en los que se inspiró Gonzalo de Berceo, parece concebir el *conte* –o los términos que él considera sinónimos, como *fable*, fábula– en un sentido más bien negativo, al que opone, justamente, el *miracle*, el milagro: la *fable* para él sería la portadora de la mentira; por el contrario, el *miracle*, como los *exempla* y los «buenos dichos de las Escrituras», contendría la verdad<sup>16</sup>. Estamos, por tanto, delante de una clara diferenciación de género en un texto medieval.

De hecho, el milagro no puede definirse como un subgénero dentro de la narrativa breve, sino considerarse como un término nacido de la propia definición de su contenido, ya que existe tanto en formato narrativo como teatral. Como puntualiza el *Diccionario* de la Real Academia Española, se trata de un «hecho no explicable por las leyes naturales y que se atribuye a intervención sobrenatural de origen divino»<sup>17</sup> y, por tanto, en un primer momento, hizo referencia a «un pequeño texto donde se narraba la vida de algún santo, en la que había intervenido milagrosamente la Virgen o algún otro santo, que le habían liberado de un peligro grave para su salvación»<sup>18</sup>. Este tipo de relatos empezó, ya en épocas muy tempranas, a ser incluido en los sermones de los predicadores con el afán de ilustrar el poder divino de Dios, Cristo y la Virgen, o de alguno de sus santos; así pues, destacaban por su contenido religioso o evangélico. A partir de esta definición, es clara la oposición que Gautier de Coinci veía entre el *conte-fable* y el *miracle*, de los cuales solo el segundo resultaba moralmente válido.

La trasposición de este material a la escena medieval resultó bastante natural, en particular si tenemos en cuenta el fuerte contenido dramático del argumento, muchas veces exagerado por los propios predicadores ajuglarados. El paso de los milagros concebidos como cuentos (siglo XI) a los milagros como subgénero dramático, siguiendo el modelo de *Le miracle de Théophile* de Rutebeuf (hacia 1260), fue, pues, muy corto.

El milagro no se encuentra muy alejado de la leyenda, en particular de la leyenda hagiográfica<sup>19</sup>. Es más, D. Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, presenta los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de

---

<sup>16</sup> Lo repite en varias ocasiones a lo largo de su obra, por ejemplo: «Que chevalier, prince et aut homme / aimment mais mielz atruperies, / risees, gas et truferies, / sons et sonnés, fables et faintes / que vies de sains ne de saintes. / Longues fables et sermons cors / demandent [...]. / Larges mençoingnes, bordes amples / aimment mais mielz que les essamples / ne les bons dis de l'Escriture» [«Que el caballero, el príncipe y el prohombre aman más follones, burlas, fanfarronerías y engaños, sonidos y sonados, fábulas y embustes que vidas de santos o de santas. Largas fábulas y sermones cortos piden [...]. Largas mentiras, bromas pesadas aman más que los ejemplos o los buenos dichos de la Escritura.»] (Gautier de Coinci 1966: III, 270, vv. 144-153 – II Pr 1). Vuelve a hacerlo de nuevo, evidenciando cómo los falsos hacedores se toman como mentiras los milagros divinos: «[li mescreant] a fables tiennent et a faintes / les hautes myracles c'om lor conte. / Avoir puissent il male honte!» [«Los incrédulos consideran fábulas y embustes los altos milagros que les cuentan. ¡Vergüenza tengan!»] (Gautier de Coinci 1970: IV, 314, vv. 498-500 – II Mir 27). La oposición «hautes myracles» - «fables» es neta.

<sup>17</sup> *Diccionario de la Lengua Española* 1992: 971, s.v. *milagro*.

<sup>18</sup> D. Estébanez Calderón 1996: 672, s.v. *milagro*.

<sup>19</sup> El *Diccionario de la Lengua Española* define la leyenda como «historia o relación de la vida de uno o más santos» (*Diccionario de la Lengua Española* 1992: 884, s.v. *leyenda*).

Berceo como ejemplo de leyenda hagiográfica<sup>20</sup>. De hecho, el significado de leyenda como «relación de sucesos que tienen más de tradicionales o maravillosos que de históricos o verdaderos»<sup>21</sup> resulta contemporáneo: en la Edad Media continuaba el sentido etimológico de ‘cosas que deben leerse, que se leen’<sup>22</sup>. De ahí el título que Santiago de la Vorágine eligió para su colección de vidas de santos: *Legenda Aurea*, literalmente la ‘lectura dorada’<sup>23</sup>.

Pero no solo las vidas de personajes santificados merecieron un relato biográfico: existen otras muestras de narraciones breves medievales que giran en torno a personajes laicos, hoy consideradas como ejemplos del género. Por ejemplo, las *vidas* –y las *razos*–, cuentan detalles de la existencia de los trovadores occitanos, detalles a veces verificables a través de la documentación histórica, aunque su finalidad fuera menos la de resultar verídicos que la de entretener a un público alejado del centro de producción de la poesía trovadoresca<sup>24</sup>. O, por ejemplo, están las piezas intercaladas en los *Livros de Linhagens* gallego-portugueses, compuestos como instrumento

---

<sup>20</sup> D. Estébanez Calderón 1996: 614, s.v. *leyenda*.

<sup>21</sup> *Diccionario de la Lengua Española* 1992: 884, s.v. *leyenda*.

<sup>22</sup> J. Corominas 1998: 357, s.v. *leer*. Al respecto, considero muy apropiado el resumen que hace A. Jolles: «*Legenda* est un neutre pluriel signifiant ‘choses à lire’, et devenu au Moyen Age un féminin singulier de la première déclinaison: *legenda*, génitif: *legendae*. Il évoque une activité presque rituelle, puisque les Vies de saints sont lues publiquement et solennellement dans des occasions déterminées ou encore considérées, très généralement, comme littérature d’édification personnelle [...]. Le mot s’appliquant à une suite de Vies, il prit un peu le sens du latin *legere* qui veut dire: réunir, choisir. Mais il prit également le sens d’une histoire non attestée par l’Histoire et l’adjectif ‘légendaire’ conserve très fortement cet aspect puisqu’il désigne exactement ce qui n’est pas vrai au sens de l’Histoire» [«*Legenda* es un neutro plural que significa ‘cosas para leer’, convertido en el Medioevo en un femenino singular de la primera declinación: *legenda*, genitivo *legendae*. Evoca una actividad casi ritual, puesto que las Vidas de santos son leídas pública y solemnemente en ocasiones determinadas, o todavía consideradas, generalmente, como literatura edificante personal [...]. Aplicándose el término a un grupo de Vidas, toma un poco el sentido del latino ‘legere’ que quiere decir ‘reunir, elegir’. Pero toma igualmente el sentido de una historia no atestada por la Historia y el adjetivo ‘legendario’ conserva muy fuerte ese aspecto puesto que designa exactamente eso que no es verdad en el sentido de la Historia»] (A. Jolles 1972: 55).

<sup>23</sup> Santiago de la Vorágine 2001.

<sup>24</sup> Véase M. Zink, «La narración de la poesía. *Vidas* y *razos* de los trovadores occitanos», pp. 119-137. La crítica tiende a estar de acuerdo en considerar que las *vidas* y *razos* se desarrollaron con la intención de contextualizar los poemas a los que acompañaban, dotándolos de sentido histórico, al mismo tiempo que entretenían al público nuevo que consumía tales poemas: un público italiano que vivía lejos en el tiempo y en el espacio del público original al que iban dirigidas estas composiciones occitanas. La misma razón por la que empezó a recopilarse la poesía trovadoresca en cancioneros motivó la aparición de estos textos en prosa, más o menos breves. Así, «los compiladores de algunos de los más antiguos cancioneros se esforzaron en realizar una labor perfecta y completa: textos en letra muy clara y gráfica en cierto modo regularizada, pentagramas de las poesías de cuya melodía disponían, miniaturas con los ‘retratos’ de los trovadores en la capital que inicia la producción de algunos de ellos y, finalmente, unos textos en prosa con la biografía del poeta y la explicación de las circunstancias y motivos que se suponían que le habían inducido a componer determinada poesía», M. de Riquer 2004: 9. Estas *vidas* y *razos* son consideradas como ‘historias’ por los propios autores: «lo reis li rendez Autafort e perdonet li [...] si com vos avetz auzit en l’estoria que es escrita denan» [«el rey le devolvió Autafort y le perdonó [...] como habéis oído en la historia escrita antes»] (J. Boutière - A.-H. Schutz 1972: 57, raso de 80,20 et 32)

propagandístico con el fin de fijar los distintos linajes familiares, justificando el origen bíblico, mitológico o legendario de cada casa nobiliaria<sup>25</sup>.

El contenido argumental narrativo al que se oponía Gautier de Coinci es el que nace del concepto de 'fábula' en su sentido más general. Originalmente, la fábula se entendía como hoy: «breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados». Sin embargo, ya desde la época clásica, fábula se opuso a historia y desarrolló un sentido nuevo: «relación falsa, mentirosa, de pura invención, carente de todo fundamento»<sup>26</sup>. El origen está en el latino *fabŭla*, 'conversación', que dio el derivado familiar *fabulari*, 'conversar', de donde procede el castellano 'hablar'<sup>27</sup>. Así pues, en la época medieval, como en la actual, podía referirse a un subgénero narrativo particular, en la línea del *exemplum*; o, bien, cargarse de todo tipo de connotaciones negativas y desprestigio literario<sup>28</sup>.

El término *fabliau* es la variante picarda del francés antiguo *fable*, y significaría 'pequeña fábula'. La dificultad que entraña la tipología de este subgénero procede, en buena parte, de la propia confusión que existe en torno a la fábula misma, dividida entre el concepto de narración literaria y el desprestigiado 'relato sin garantía histórica'. En muchas ocasiones, para esquivar la carga negativa asociada a la etiqueta 'fábula' y la de sus derivados, como *fabliau*, los autores medievales la sustituyen por otras como *lai*, facecia, historia, leyenda, etc., aunque la intencionalidad real de su obra esté muy alejada de la ejemplar o cortesana que implican algunos de estos términos sustitutivos<sup>29</sup>. Así, por ejemplo, Bédier explica que algunas narraciones del tipo de los *fabliaux*, como el conocido *Lai d'Aristote* de Henri d'Andeli (comienzos del siglo XIII), se denominaron *lais*, oponiéndose a *fabliau*, debido a la carga peyorativa de este último<sup>30</sup>.

Por tanto, la fábula –o el *fabliau*– puede acercarse mucho a un *exemplum*, en su faceta más seria y edificante, o a la facecia, en la más burlesca. Los *exempla* –ejemplo, *exemplo*, *enxiemplo*, *essample*, etc.– son «un tipo de cuentos o apólogos con función didáctico moral»<sup>31</sup> que pretenden servir

---

<sup>25</sup> Véase I. de Barros, «Narrativas breves en gallego-portugués y en portugués en el marco de la producción medieval».

<sup>26</sup> *Diccionario de la Lengua Española* 1992: 664, s.v. *fábula*. Lo mismo sucede, como hemos visto, con 'leyenda'.

<sup>27</sup> J. Corominas 1998: 312, s.v. *hablar*.

<sup>28</sup> Véase C. García Gual, «Cuestiones de poética».

<sup>29</sup> Véase J. López Alcaraz, «Los *fabliaux* según los *fabliaux*. Narrativa breve del francés medieval», pp. 183-196.

<sup>30</sup> Dice J. Bédier al respecto que este tipo de textos son *fabliaux* más artísticos que fueron llamados *lais* «parce que le mot s'était sali à force de désigner tant de vilénies grivoises; il leur répugnait de l'appliquer à leurs contes élégants, et le nom de lai, qui avait pris un sens assez vague, mais s'appliquait toujours à des poèmes de bon ton, leur convenait à merveille» [«porque el término se había ensuciado a fuerza de designar tantas villanías licenciosas; les repugnaba aplicarlo a sus cuentos elegantes, y la palabra *lai*, que había tomado un sentido más vago, pero que se aplicaba siempre a poemas de buen tono, les convenía a las mil maravillas»] (J. Bédier 1964: 35, citado por J. Paredes 1984: 444). Recomiendo la lectura del breve apartado en torno al problema de la caracterización genérica en la introducción a la edición castellana de *El lai de Aristóteles*, a cargo de F. Carmona (*Jean Renart. El lai de la sombra. El lai de Aristóteles, La castellana de Vergi* 1986).

<sup>31</sup> D. Estébanez Calderón 1996: 393, s.v. *exemplo* o *enxiemplo*.

de modelo de conducta, proponiéndose como ejemplo<sup>32</sup>. Por el contrario, la *facecia* es un «relato breve, de tema normalmente cómico, que termina con un refrán, una frase aguda, o un dicho ingenioso»<sup>33</sup> (o, como define el DRAE, «chiste, donaire o cuento gracioso»<sup>34</sup>), por lo que su fin es única y exclusivamente el de divertir al público. Muchas de las narraciones breves medievales pasan de un extremo al otro, alternando el contenido edificante y la comicidad: la tensión entre un polo y otro caracteriza estos géneros.

Este tipo de narraciones, que podríamos considerar como 'realistas' por su contenido, son las más universales, incluyan o no enseñanza final, y se dan en todas las lenguas y culturas. De hecho, se considera que el origen de esta tendencia está en el repertorio narrativo breve grecolatino y oriental que en la Edad Media nutrió la tradición del cuento clásico<sup>35</sup> y, más tarde, hispánico, italiano, francés, alemán, inglés o nórdico<sup>36</sup>. Pero este origen oriental de la rama más popular y folklórica del cuento realista en realidad obedece a un impulso universal a narrar, como sucede con el cuento popular fantástico o de hadas. El fondo común del que beberían ambos es, según A. Jolles, el de las formas simples<sup>37</sup>.

La teoría de Jolles que explica la morfología del cuento parece haber calado hondo entre la crítica contemporánea, ya que muchos investigadores han adoptado la etiqueta de 'forma simple' para referirse a las narraciones breves. Jolles no solo pretende explicar el cuento, sino también 'subgéneros' literarios como la gesta, el mito, la adivinanza, entre otros.

El investigador holandés considera que existe una forma primigenia, la que él llama «Forma simple»<sup>38</sup>: móvil, general, libre, continuamente en proceso

---

<sup>32</sup> Véanse B. Taylor, «Orígenes de la novela: el arte narrativo del *exemplum* medieval», pp. 251-266; o H. Bizzarri, «El cuento latino y el nacimiento de las literaturas modernas», pp. 81-96.

<sup>33</sup> D. Estébanez Calderón 1996: 407, s.v. *facecia*.

<sup>34</sup> *Diccionario de la Lengua Española* 1992: 666, s.v. *facecia*.

<sup>35</sup> Recomiendo la lectura de J. J. Mussarra, «Narrativas breves en el mundo grecolatino».

<sup>36</sup> La crítica no tiene problemas a la hora de reconocer la tendencia del cuento realista en el territorio románico, pero suele olvidar que no es exclusivo a la Romania: el cuento alemán, el inglés o el nórdico, así como el de otras lenguas europeas no románicas, también beben de las mismas fuentes, muchas veces después de haber pasado por el tamiz románico. Al respecto, véanse los tres capítulos finales de este volumen.

<sup>37</sup> A. Jolles 1972.

<sup>38</sup> Define la forma simple de la siguiente manera: «Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pur prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois *vouloir dire* et *signifier* l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une *Forme simple*» [«Todas las veces que una actividad del pensamiento guía la multiplicidad y la diversidad del ser y de los acontecimientos a cristalizarse para tomar una cierta figura, todas las veces que tal diversidad, atrapada por la lengua en sus elementos primeros e indivisibles, y convertida en producción del lenguaje puede al mismo tiempo *querer decir* y *significar* el ser y el acontecimiento, diremos que estamos frente al nacimiento de una *Forma simple*»] (A. Jolles 1972: 42). O, como define más adelante: «Je parle de *Forme simple* lorsque les gestes verbaux sont disposés de telle sorte qu'ils peuvent à tout instant être orientés de manière particulière, et avoir une importance actuelle –ces gestes verbaux étant le lieu où certains faits vécus se sont cristallisés d'un certain manière sous l'action d'une certaine mentalité ; le lieu aussi où cette mentalité produit, crée et signifie des faits vécus» [«hablo de *Forma simple* cuando los gestos verbales están dispuestos de tal manera que pueden, en todo momento, ser orientados de modo particular, y tener una importancia actual –siendo esos gestos verbales el lugar donde ciertos hechos vividos se han

de cambio, aunque manteniéndose siempre fiel a su aspecto original. Esta muestra una tendencia a rechazar la escritura por lo que implica de anclaje definitivo. Sin embargo, la forma simple, ese impulso lingüístico o «gesto verbal» original, puede quedar fijado en un instante determinado del tiempo bajo otra forma, bautizada como «Forma simple actualizada», aspecto que toma la forma simple en un determinado momento de la historia de la literatura<sup>39</sup>. O, bien, la forma simple puede fusionarse con la «Forma culta», obra de un poeta claramente identificable que deja su huella en la obra resultante.

Así pues, aplicando esta teoría al cuento, la forma simple sería el impulso a contar —el fondo o fuente de la cual bebe el cuento— que, en la Edad Media, pudo tomar la forma actualizada de *fabliau*, de *exemplum*, de milagro o de cualquier otro de los subgéneros mencionados. Y, como forma culta, fusionarse con la *novella*.

Jolles usa el término *novella* para referirse al cuento culto. Actualmente, *novella* hace referencia a un subgénero narrativo, el de la novela corta, al estilo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. La incapacidad de traducir el concepto al castellano (que no distingue terminológicamente entre novela extensa y novela corta), ha provocado que se continúe usando en muchas ocasiones el original italiano *novella* o el francés *nouvelle*, con toda la carga semántica que comporta<sup>40</sup>.

Sin embargo, en origen, esta palabra italiana se utilizaba para los relatos cortos medievales: narraciones imaginarias breves. De ahí que Boccaccio presente sus cuentos como «cento novelle», tal y como hemos visto. En este sentido, se oponía a *romanzo*, narración larga (*roman*, en francés). Esta clasificación tuvo tal influencia en el imaginario de la Edad Media que pronto pasó al dominio lingüístico del francés y, de ahí, al castellano. Occidente tomó a Boccaccio y sus *novelle* como modelo de género.

Jolles tiene en cuenta el trabajo del autor italiano a la hora de considerar las *novelle* única y exclusivamente como forma culta; y es cierto que el trabajo creativo de Boccaccio tuvo una preeminencia absoluta a partir del momento de su aparición. Pero no cabe olvidar que la *novella* existía previamente a él: es esta palabra a la que hace referencia el título de la colección de cuentos italianos del siglo XIII al estilo de los *fabliaux* franceses, *Il Novellino*<sup>41</sup>. De hecho, *novella*, primitivamente, hacía referencia a un relato original, novedoso, nuevo, en el sentido del adjetivo latino *novus*. En este punto muestra una íntima relación con la palabra *nova*, que significaba ‘nueva, noticia’. Como

---

crystalizado de una cierta manera bajo la acción de una cierta mentalidad; también [siendo] el lugar donde tal mentalidad produce, crea y significa los hechos vividos»] (A. Jolles 1972: 43).

<sup>39</sup> Esto es, en términos de Jolles, «une fois ces gestes [de la Forme simple] dotés d'une orientation particulière et d'une importance actuelle, on a une Forme simple actualisée» [«una vez que estos gestos [de la Forma simple] han sido dotados de una orientación particular y de una importancia actual, estamos frente a una Forma simple actualizada»] (A. Jolles 1972: 43).

<sup>40</sup> Según el *Trésor de la Langue Française*, se trata de una especie de novela corta, como la *novella* italiana: «Oeuvre littéraire, proche du roman, qui s'en distingue généralement par la brièveté, le petit nombre de personnages, la concentration et l'intensité de l'action, le caractère insolite des événements contés», [«Obra literaria, cercana a la novela, que se distingue de ella generalmente por la brevedad, el escaso número de personajes, la concentración y la intensidad de la acción, el carácter insólito de los acontecimientos narrados»], en *Trésor de la Langue Française informatisé* [en línea].

<sup>41</sup> Véase I. de Riquer, «El *Novellino*», pp. 201-211.

sucedió con la *novella* italiana, la *nova* también se usó para denominar un subgénero narrativo occitano del siglo XII: las *novas*<sup>42</sup>.

Así pues, como se ha podido comprobar, el uso de un término u otro no resulta tan arbitrario entre los autores medievales. Es cierto que existen ciertas etiquetas, como anécdota, historia, cuento, relato, que resultan mucho más neutras que otras (milagro, ejemplo, leyenda) y que los autores medievales usaban indistintamente para referirse a sus narraciones breves: eran neutras tanto desde la perspectiva de género literario como de contenido moral. Con todo, los conceptos usados por estos autores permanecen claros, en particular cuando hacen referencia a realidades conocidas y aceptadas por el público: es evidente que no es lo mismo presentar un *essample*, un ejemplo, que un *lai* cortesano o una facecia. La dificultad estriba en querer colocar una etiqueta moderna inamovible a una realidad tan esquiva.

Es más, los autores de relatos breves no quedaron al margen de la reflexión crítica literaria en sus propias producciones. Resulta innegable que existe una intencionalidad consciente por parte del autor a la hora de bautizar su obra como *lai*, *miracle*, *fabliau* y que si existe una tendencia al equívoco entre los críticos actuales, se debe, en muchas ocasiones, a la duplicidad de los propios autores medievales que modifican los conceptos, adaptándolos a sus propios designios<sup>43</sup>. El resultado es una confusión terminológica agravada por la distancia y el desconocimiento de una concepción de la literatura particular a la Edad Media, a la que el lector contemporáneo le cuesta mucho acercarse.

De hecho, la raíz del problema se encuentra en la misma concepción medieval de los géneros literarios. Al respecto, D. Viñas escribe:

«La noción de género literario tal y como había sido heredada de las poéticas griegas y latinas entra en crisis durante la Edad Media, pues debido a la inestabilidad que acompaña al proceso de transmisión textual en esta época (oralidad, copistas, etc.) van creándose formas híbridas y mezclas de difícil clasificación. Surgen así los cantares de gesta, la lírica provenzal, los *exempla*, los *fabliaux*, los *lais*, etc., moldes genéricos que no suponen entidades estables, aunque sean claramente discernibles»<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Véase A. Espadaler, «Las novas. Un territorio sin fronteras», pp. 103-117.

<sup>43</sup> Incluso cuando un autor como Boccaccio decide actuar de modo fluctuante a la hora de 'etiquetar' sus composiciones y llamarlas «cento novelle, o favole o parabole o istorie», añadiendo «che dire le vogliamo» [«o como se les quiera llamar»] (Giovanni Boccaccio 1992: I, 9, 13), en realidad está siendo de todo menos inocente o ingenuo al respecto. Las acusaciones que dice recibir en el 'Proemio' a la cuarta jornada revelan el juego del escritor italiano: «el truco mediante el cual Boccaccio había querido incorporar sus *novelle* a la tradición de los *exempla* [...] había sido descubierto. Su adoctrinamiento no tenía nada de ejemplar y además sus relatos no cumplían la ley de la *imitatio*» (J. Paredes 1986: 130). Esa fluctuación inicial ambigua por parte del autor italiano resulta, pues, intencional –como la imprecisión de Cervantes respecto a Don Quijote, con aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiere acordarse y aquel Quijano, Quesada, Quijote...–. El autor italiano, con ese juego de sinónimos que no son tan sinónimos, enmascara que «el libro tiene fundamentalmente una finalidad estética y a ella se subordinan todos los recursos artísticos [...] Boccaccio era perfectamente consciente de su arte. Sabe que su obra se distingue por su finalidad y su intención artística de los relatos tradicionales y que por tanto abre una nueva perspectiva» (J. Paredes 1986: 129).

<sup>44</sup> D. Viñas Piquer 2002: 108.

La inestabilidad a la que hace referencia Viñas se debe, principalmente, al propio proceso de transmisión de las obras literarias medievales: la oralidad. De hecho, podría decirse que en la Edad Media, más que conciencia de la separación entre géneros, se tiene la idea de que existen determinados temas, personajes, argumentos, que se pueden ‘formatear’ de distintos modos, tomando una forma u otra según los intereses o intenciones de autor y público. Y cada una de estas formas coincidirá con una etiqueta de género, lo que llamaríamos hoy relato hagiográfico, narración épica, *roman*, milagro, etc. Así no resulta extraña ni sorprendente, por ejemplo, la afinidad que existe entre la farsa teatral y el *fabliaux*, o, como hemos visto, entre el milagro narrativo y el dramático.

Lo que explicaría la concomitancia entre géneros es el hecho de que el autor medieval, a la hora de componer su obra, piensa en la puesta en escena frente al público: lo que une todos estos géneros es, justamente, la recepción, que suele ser siempre la misma, oral<sup>45</sup>. Los textos medievales, particularmente los textos breves, fueron pensados para la transmisión oral<sup>46</sup>. De ahí el carácter mímico-teatral tan acusado que presentan: los transmisores de la literatura medieval son, en realidad, intérpretes. Esto resulta evidente para un personaje como el juglar, el actor-intérprete por antonomasia; pero incluso para otros que hoy podríamos considerar alejados del mundo del teatro, como el predicador o el sermoneador, que son, en el fondo, actores también<sup>47</sup>. La intención podrá variar en uno y otro –en el caso del primero el objetivo último es el entretenimiento y el placer por el placer; en el caso del segundo inocular una lección o enseñanza a través del placer–, exactamente igual como varía la intención de un ejemplo, de una fábula, de un *lai* o de una *nova*.

Esta transmisión oral también explica que las teorías preceptísticas que desarrolló la cultura grecolatina guarden poco valor explicativo sobre los fenómenos de la literatura medieval, y que tengan todavía menos poder a la hora de definirlos *a priori* en el inconsciente de los escritores. La presencia de una cadena de intermediarios que fácilmente manipulan el texto oral o su versión escrita (como juglares o copistas) confirma definitivamente la inestabilidad del texto y la incapacidad del crítico actual a organizar la riqueza que existe en el nivel de la *praxis* literaria bajo unas etiquetas claras y unívocas<sup>48</sup>.

Así pues, dejando hablar a los propios textos, destaca la presencia de términos variados para referirse a una misma realidad literaria: el cuento. O, como prefiere hoy en día la crítica, intentando evitar las dificultades que

---

<sup>45</sup> P. Zumthor 1989.

<sup>46</sup> En este sentido, recuerdo de nuevo que el cuento «constituye una de las formas primitivas de la expresión literaria transmitida por tradición oral» (D. Estébanez Calderón 1996: 244, s.v. *cuento*), presente en todas las culturas conocidas, incluso en las pre-alfabetizadas. De ahí nació la teoría de A. Jolles en torno a las «Formas simples», que ya hemos visto.

<sup>47</sup> Ramon Llull dedica el capítulo CXVIII de su *Libre de contemplació en Déu* (1272 ó 1275) a plantear los peligros de las actividades juglarescas, y se pregunta por qué abundan los malos juglares y, en cambio, escasean los juglares de Dios (Ramon Llull 1992: III (IV), 118, 94 y ss.). Por sus palabras y la de otros contemporáneos, se revela que existe un grupo de juglares, que van por plazas y cortes predicando palabra del Señor, contrapuesto al otro, al juglar mundano y laico, que está ligado a representaciones amorales y exageradas. Esta expresión ‘juglares de Dios’ o *ioculatores Domini* era la que se usaba para referirse a San Francisco de Asís y sus discípulos franciscanos.

<sup>48</sup> Recomiendo la lectura del capítulo completo dedicado a la crítica literaria medieval que recoge D. Viñas Piquer 2002: 105-138.

entraña el concepto, esta unidad literaria está compuesta por las 'formas narrativas breves'.

Todos ellos comparten ciertas características, reseñadas por P. Zumthor en su estudio sobre poéticas medievales<sup>49</sup>. Estas características, que se encontrarían en el modelo común para estos géneros –y, por tanto, todos ellos las compartirían en menor o mayor medida–, son:

- a) Tendencia a la brevedad<sup>50</sup>. Y, en consecuencia, aparición de ciertos rasgos relacionados con las formas breves: «ausencia o reducción extrema de los elementos descriptivos (de personas o de cosas); escasa presencia de determinaciones discursivas que tiendan a individualizar agentes u objetos, de ahí una preeminencia de factores típicos y de proposiciones generalizantes; tono general asertivo, incluso demostrativo, del discurso»<sup>51</sup>.
- b) Tendencia a la unidad de acción, por más complejas que puedan resultar sus causas o sus consecuencias: todas ellas parecen movidas por una especie de coherencia interna que borra cualquier tipo de ambigüedad y que provoca que el receptor perciba únicamente la linealidad de la narración, con una clara impresión de continuidad temporal y espacial entre ellas.
- c) El desarrollo del argumento tiende, así, a volver sobre sí mismo. «Desde el comienzo hasta el final [del relato], la acción importa más que los agentes y, estos, en ocasiones totalmente desprovistos de calificativos, tienden a reabsorberse en ella. La acción, por su parte, muestra una tendencia, en buena parte del corpus de las 'narraciones breves', a formar parte de microepisodios, recurrentes de un texto a otro»<sup>52</sup>, constituyendo situaciones tipo mínimas.
- d) La enseñanza, la moraleja, el significado simbólico no solo aparecen implícitos en la narración, sino muchas veces explícitamente marcados, perceptibles en el conjunto del texto: «la narración es, fundamentalmente, el lugar de la enseñanza»<sup>53</sup>.

En más de una ocasión se ha aducido la intencionalidad moralizante por parte de estas narraciones breves como factor de unión entre ellas. Sin embargo, en

---

<sup>49</sup> Recojo sumariamente los rasgos señalados por Zumthor para las narraciones breves, que él tiende a considerar bajo el marbete de *exempla*. Remito al capítulo completo, P. Zumthor 2000: 473 y ss. Por otra parte, similares rasgos aduce C. Pacheco respecto al cuento literario contemporáneo: narratividad y ficcionalidad, relativa brevedad de su extensión, unidad de concepción y de recepción, unicidad e intensidad del efecto, economía, condensación y rigor (*Del cuento y sus alrededores* 1993: 13-28, «Criterios para una conceptualización del cuento»).

<sup>50</sup> Ver la nota 6 sobre la brevedad y la extensión como parámetro para juzgar si se trata de un cuento, de una novela corta o de una novela propiamente dicha.

<sup>51</sup> «Divers caractères textuels apparaissent liés à la brièveté, soit qu'ils en dérivent, soit qu'ils en constituent la cause: absence ou réduction extrême des éléments descriptifs (de personnes ou de choses); rareté des déterminations discursives tendant à individualiser agents ou objets, d'où un prédominance des facteurs typiques et des propositions généralisantes; ton général assertif, sinon démonstratif, du discours» (P. Zumthor 2000: 474).

<sup>52</sup> «Du début à cette fin, l'action importe davantage que les agents, et ceux-ci, parfois totalement dépourvus de qualifications, tendent à se résorber en elle. L'action, pour sa part, a tendance, dans de vastes parties du corpus formé par les 'narrations brèves', à intégrer des microépisodes, récurrents d'un texte à l'autre» (P. Zumthor 2000: 475).

<sup>53</sup> «La narration est, fondamentalement, le lieu d'un enseignement» (P. Zumthor 2000: 475).

otras ocasiones, la moralina no es nada más que una pantalla de humo para disimular una intencionalidad muy distinta por parte de los autores: la de, simple y llanamente, divertir, entretener o distraer a través del placer estético a un público receptor que se nutrió de este tipo de composiciones desde el principio de los tiempos<sup>54</sup>. Al fin y al cabo, el cuento y el teatro en sus manifestaciones más básicas y sencillas, son, en este sentido, las dos formas que perduraron incluso en épocas iletradas socialmente, como sucedió tras la caída del Imperio Romano. Son las que contenían el germen vivo de la literatura más popular; mientras que, en su vertiente culta, permanecía encerrada en los monasterios de la Alta Edad Media.

Por otra parte, el uso indefinido de la prosa y el verso, tan típico de esta época, también afectó a estas formas. Así, composiciones consideradas tradicionalmente como líricas, tales como la cantiga, pueden acabar comunicando contenidos narrativos muy fuertes<sup>55</sup>. Es más, muchos de estos subgéneros de la narración, particularmente en las primeras épocas en que empezaron a ser puestos por escrito (siglos XII y XIII) y en lengua vulgar, asumen el octosílabo pareado sin división en estrofas. Sin embargo –como sucedió con la narración extensa, el *roman*–, empezó a sufrir una transformación hacia la prosa<sup>56</sup>. Ejemplos como las *vidas* y *razos*, textos en prosa ya desde su origen, resultan extraños, en particular a la luz de las estrechas relaciones que guardan con la poesía trovadoresca. O tal vez su forma se explica, justamente, en relación con esa poesía de la que se nutre.

---

<sup>54</sup> En este sentido, es indudable que los desdibujados acercamientos teóricos que hicieron los propios críticos medievalistas a la literatura de su época valoraron «por encima de todo el contenido moral, religioso o filosófico, pues se entiende que la finalidad principal de estos textos es el *docere* [= enseñar], mucho más que el *delectare* [= disfrutar]» (D. Viñas Piquer 2002: 108). Sin embargo, se trata de lo que los teóricos medievales buscaban en las obras, no lo que podrían encontrar en ellas, ya que no siempre se escribía con un objetivo moral. El ejemplo de Boccaccio aducido anteriormente (nota 43) lo demuestra.

<sup>55</sup> De hecho, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio recoge un corpus poético de más de 400 composiciones en gallego-portugués en el que se distinguen aquellas puramente líricas (cantigas 'de loor' o alabanza) de otras fundamentalmente narrativas, como la que presenta A. R. Rubio. Remito a su texto «El milagro de la emperatriz de Roma en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Retórica de la imagen», pp. 297-309, relato de un milagro de la Virgen en el que se conjugan, magistralmente, el lirismo original de la cantiga, la narración milagrosa y, finalmente, las imágenes de las miniaturas del manuscrito en el que aparece el texto.

<sup>56</sup> Valga, al respecto, la reflexión de V. Cirlot respecto al paso del verso a la prosa en la narrativa larga de tipo artúrico, cuyas causas, probablemente, estén muy ligadas a las de la narrativa más breve: «La introducción de la prosa en la producción textual francesa surgió de una reflexión lingüística sobre el octosílabo pareado [...] E. Köhler advirtió que a principios del siglo XIII comienza a difundirse la idea entre ciertos escritores de que la mentira, como noción ética, está internamente relacionada con la exigencia de la rima [...] Se comenzó a dudar de la posibilidad de escribir historias verdaderas en octosílabos pareados [...] La adopción de la forma prosificada significaba el deseo de recuperar la veracidad de la historia. Desde esta perspectiva, ninguna otra forma mejor que la prosa, dignificada por las crónicas latinas. La verdad del relato quedaba así asegurada por la propia forma, junto a otros argumentos, como por ejemplo, la persistente afirmación del uso de fuentes escritas» (V. Cirlot 1995: 94-101). Así pues, en parte, la oposición fábula-historia fue la que acabó provocando la evolución del verso (forma poética de la mentira) a la prosa (forma poética de la verdad). Pero probablemente también pesó la progresiva desaparición de la oralidad como requisito indispensable para la transmisión de la obra literaria a favor de la versión escrita. En todo caso, se trata de un cambio de mentalidad fundamental en la época. Véase también B. Cerquiglini 1981.

Uno a uno a lo largo de este estudio se van desgranando los rasgos más destacados de los principales géneros breves de la literatura medieval. El objetivo es intentar explicar la convivencia entre sí de milagros, *fabliaux*, fábulas, *exempla*, *lais*, facecias, *novelle* y otras formas, todas ellas suficientemente diferentes entre sí como para, a veces, poder distinguirlas unas de otras; y sin embargo, tan similares que resulta evidente su fondo común.

A veces esta convivencia resultaba solitaria, puesto que cada una de las expresiones contaba con autonomía propia, y se presentaba independiente de las demás. Sucede, por ejemplo, con los *lais* bretones anónimos o los *mabinogion*, recogidos azarosamente en manuscritos que han conseguido llegar hasta nuestros días. Los unía no un texto-marco determinado, sino la indefinible sensación de comunidad de intenciones, de formas, de recursos, de público: si el *lai* se configuró como género fue por el buen hacer literario de María de Francia, quien consiguió influenciar de tal modo a sus contemporáneos que, en poco tiempo, florecieron textos de similar factura, autodenominados *lais*<sup>57</sup>.

En otras ocasiones, estas narraciones breves aparecen engarzadas en marcos más amplios que las ligan entre sí, como si se tratase de un trabajo de *patchwork* en el que cada pieza es independiente, pero resulta indispensable para el efecto final. Desde esta perspectiva, Don Juan Manuel, Boccaccio o Chaucer fueron hábiles sastres encargados de ensartar una cuenta detrás de otra (o, más que cuentas, cuentos), siguiendo técnicas de enlace similares a

---

<sup>57</sup> Apoyándose en el prólogo de María de Francia, la crítica cree que, originalmente, el *lai* era una composición de los bardos celtas que giraba en torno a una aventura original –tal vez solo musical y con el arpa o la rota como instrumentos estrella–, que inspiró a la autora francesa la creación de sus narraciones breves, llenas de reminiscencias a la materia bretona y a esa aventura original. Esta narración en francés antiguo firmada por María de Francia recibe el nombre de ‘conte’, nunca ‘lai’, que la autora reserva solo para la fuente de la que bebe. Sin embargo, por el hecho de que inicia muchos de sus cuentos con la mención al *lai* original y al título con el que se conocía en el mundo bretón, los autores posteriores que imitaron el trabajo de la francesa pasaron a usar el término para referirse a sus propias composiciones. De ahí que hoy se use para denominar este subgénero literario narrativo. Remito a E. Cifuentes Pérez 2002.

Por su parte, los 12 relatos que escribió María de Francia vienen introducidos por un prólogo de la autora, prólogo que ha hecho correr ríos de tinta, puesto que incita al lector a buscar un segundo plano de significado en la aventura que relata (véase, al respecto, M. Simó, «*De sun ami bien conustra le bastun quant el le verra: sobre la equivalencia entre leer y amar en los Lais de Maria de Francia*», pp. 139-151). La unidad interna de este corpus viene dada por la presencia de este prólogo, que ofrece la clave de lectura para los textos, y por expresiones iniciales del tipo de «Puis que des lais ai comencié, / je n’iert pur mun travail laissié; / les aventures que j’en sai, / tut par rime les cunterai» [«Puesto que he empezado a ocuparme de *lais*, no abandonaré mi empeño por trabajo que me cueste y os contaré en verso las aventuras que conozco, que dieron origen a algunos de ellos»] (María de Francia 1993: 229, vv. 1-4, *Yonec*).

Por el contrario, las muestras restantes del género, como los *lais* bretones, suelen aparecer dispersas, independientes entre sí, sin nada que las una más allá de la autodenominación de *lais* (por ejemplo, en *Tydorel*: «L’aventure d’un lai nouvel / que l’en apele Tydorel, / vos conterai conme ele avint» [«Os contaré cómo tuvo lugar la aventura de un nuevo lai que llaman Tydorel»], en *Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles* 1992: 152, vv. 1-3) y una idea de que todos ellos se deben al modelo original creado por María de Francia (el hecho de que uno de los manuscritos los recoja todos juntos confirma la sensación de compartir rasgos formales y de pertenecer a un mismo género).

las ya empleados por la narrativa oriental en *Las mil y una noches* o el *Sendebâr*<sup>58</sup>.

Pero tal vez la montura más interesante en la que colocar estas piezas narradas breves fue la que ofrecen los restantes géneros medievales, en particular el *roman*. Los géneros más extensos supieron sacar partido de las ventajas del estilo condensado de las formas abreviadas, intercalándolas en sus argumentos como piezas más o menos independientes, pero siempre ligadas de algún modo al texto madre. De hecho, la filiación entre uno y otro no siempre puede resultar fácil ni explicable<sup>59</sup>, en particular al lector actual poco acostumbrado a la brusca interrupción que suponen estas piezas intercaladas en la trama principal. Sin embargo, los *romans* europeos no dudan en sacar partido de las virtudes de las formas breves incluyéndolas en el cuerpo de obras tan conocidas como el *Tirant lo Blanc*<sup>60</sup>. Cervantes heredará este tipo de trabajo de inserción para su *Quijote*.

Otras representan una salida intermedia, a medio camino entre la obra antológica y la novela enciclopédica<sup>61</sup>, como sucede con *El libro del caballero Zifar*, a decir de M<sup>a</sup> J. Lacarra, reflejo, en mayor o menor medida, de «la asimilación por parte de los autores hispanos de una nueva forma de contar»<sup>62</sup>.

Pero no solo la prosa se enriquece con la incorporación de formas narrativas breves, también la poesía. Hemos visto tipos de composiciones que se nutren al mismo tiempo del lirismo y de la narrativa para configurarse como tales. Pero, además, en los cancioneros trovadorescos se establece un nexo muy estrecho entre la narración breve en prosa y el poema: nace así un género pseudo-biográfico, el de las *vidas*, y otro justificativo, las *razos*, que inspiraron a Dante a la hora de componer su *Vita Nova*, y que fue de vital importancia en el desarrollo de los géneros narrativos breves en Italia. A decir de M. de Riquer, «Vidas y razos inauguran la narrativa breve románica, y al influir sobre el *Novellino* y tangencialmente sobre el *Decameron* ocupan un lugar primordial en la historia de la novela moderna»<sup>63</sup>.

En la Edad Media, el estudio de una de sus formas, incluso de la más sencilla, el cuento, involucra el estudio de toda la literatura medieval: poesía, prosa, narración, lírica, teatro, Oriente, Occidente, la Romania, la Germania,

---

<sup>58</sup> Las principales técnicas de enlace son las denominadas 'novela marco' y la 'caja china' (o 'cuentos concéntricos'). La primera consiste en una serie de narraciones ligadas entre sí por una historia principal –la que sirve de marco narrativo–, que sufre constantes interrupciones por la inserción de estos relatos. La segunda, llamada 'caja china', representa un esquema más complicado puesto que un personaje de la historia insertada se convierte a su vez en narrador y decide contar otro relato, el cual, a su vez, contiene otro relato, y así tantos niveles en la espiral como se desee (aunque lo usual es limitarlo a cuatro o cinco, siempre bien marcados con fórmulas que permiten separar uno de otro).

<sup>59</sup> Véase C. Nicolas, «Las narraciones breves en los *romans* del grial en prosa: el ejemplo de Pompeyo en la *Estoire del saint graal*», pp. 159-181. Remito también a la obra de E. Baumgartner 1994, en particular al capítulo «Les Techniques narratives dans le roman en prose», pp. 93-116.

<sup>60</sup> Recomiendo la lectura de R. Beltrán, «Cuentos literarios, cuentos folclóricos y otros cuentos en *Tirant lo Blanc*», pp. 335-351.

<sup>61</sup> Versión medieval de la 'novela total' contemporánea, en la que se incluye todo para dar una visión del mundo y del ser humano, un camino guía al receptor de la obra.

<sup>62</sup> M<sup>a</sup> J. Lacarra 1999: 29. Véase J. M. Lucía Megías, «Dos cuentos maravillosos en el *Libro del Cavallero Zifar*: lecturas textuales e iconográficas», pp. 311-333.

<sup>63</sup> M. de Riquer 2004: 29.

norte o sur, todo forma parte del mismo mosaico. Son las teselas de la expresión literaria medieval.

### Sobre la presente edición

Así pues, a pesar de que se habla mucho de la «arbitrariedad del establecimiento de una tipología de las formas breves en la Edad Media», generalizable a la mayoría de formas literarias, en realidad «tras la aparente diversidad de los géneros narrativos breves, se descubre una profunda unidad»<sup>64</sup>. Esta unidad, de hecho, es la que da coherencia y sentido a un volumen con las características de este: cada uno de los capítulos se enlaza con el siguiente como si fueran las ramas de un árbol, las cuales nacen del mismo tronco, con vida propia independiente, pero, para poder distinguir en la distancia la copa frondosa, deben ser tomadas en su conjunto. Solo adquieren plenitud de sentido y significado en una lectura unificada, pues es difícil concebir la obra de un personaje como Don Juan Manuel y *El conde Lucanor*<sup>65</sup> sin conocer las raíces orientales de este<sup>66</sup>, sin saber qué sucede con sus homólogos en los ejemplarios<sup>67</sup> o con los latinos<sup>68</sup>. Y lo mismo sucede con Boccaccio, quien usó elementos procedentes de las *vidas* y *razos* occitanas, de los *fabliaux* franceses, de los *lais* cortesanos o de los *exempla*, además de aquellos originarios de la tradición cuentística oriental<sup>69</sup>.

Es más, es imposible entender los orígenes de la narrativa breve contemporánea sin hundirse en la literatura más allá de los territorios románicos: a pesar de la tendencia natural a considerar solo las formas del cuento francés, italiano o hispánico, otras regiones culturales y lingüísticas influenciaron –y fueron influidos a su vez– por los géneros románicos. La literatura mitológica celta nutrió con modelos nuevos a la narrativa románica<sup>70</sup>: los *mabinogion* sirvieron de fuente de inspiración al propio Chrétien de Troyes (o, al menos, se inspiraron en las mismas fuentes). Es la llamada ‘materia de Bretaña’, por oposición a la ‘materia clásica’ de origen grecolatino, las dos grandes líneas temático-argumentales de las que bebe la narrativa medieval. Por otra parte, el cuento alemán –como sucede con la poesía de los *minnesänger* trovadorescos– no se puede concebir como un producto ajeno al vecino francés y, de hecho, fueron muchas las concomitancias entre *mære* y *fabliau*<sup>71</sup>. Tampoco una figura como la de Chaucer se comprende sin

---

<sup>64</sup> J. Paredes - P. Gracia 1998: 8 y 10.

<sup>65</sup> Véase M<sup>a</sup> J. Lacarra, «Patronio y sus dobles en el *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel», pp. 239-250.

<sup>66</sup> Véase G. Sabaté, «La narrativa árabe y su difusión en el Occidente medieval: historia de una seducción».

<sup>67</sup> Véase B. Taylor, «Orígenes de la novela: el arte narrativo del *exemplum* medieval».

<sup>68</sup> Véase H. Bizzarri, «El cuento latino y el nacimiento de las literaturas modernas».

<sup>69</sup> Véase F. Carmona, «El taller de Boccaccio. La elaboración del cuento 77», pp. 213-229.

<sup>70</sup> Véase V. Cirlot, «Mito y novela en la tradición artúrica», pp. 355-359.

<sup>71</sup> De este modo lo estudia I. García, «Los *mære* y la narrativa breve alemana», pp. 397-407. Resulta interesante notar que el término *Märchen* actual, usado en alemán para ‘cuento’, es un diminutivo despreciativo de *Mære* (‘relato’, ‘informe’, ‘tradición’), y designa así a un relato corto, esto es, un simple rumor determinado que se propaga, sin que sepamos si es exacto (A. Jolles 1972: 174).

Boccaccio<sup>72</sup>. El cuento popular feérico, recopilado en épocas más tardías por los hermanos Grimm, Perrault o Andersen, carece de sentido sin mencionar los relatos breves nórdicos (saga breve o *tháttir*), al *mabinogion* celta o al *lai* bretón, con su natural tendencia al maravillosismo<sup>73</sup>.

Y, más allá de la literatura, el significado de la obra medieval solo puede captarse en su totalidad en relación con un imaginario hoy desaparecido en el plano general de la sociedad contemporánea, pero conservado con preciosismo meticuloso en las iluminaciones de los manuscritos originales: imágenes que se entrelazan estrechamente con el texto escrito, ambos con su lenguaje propio –los signos alfabéticos, por un lado, y las formas y colores de las ilustraciones, por el otro–, que dan explicación hasta para el más pequeño de los detalles. Imagen y texto son una prolongación de la obra medieval, de ahí el interés por estudiar tal obra en su contexto social, histórico, literario, pero también físico, esto es, el manuscrito que la conserva<sup>74</sup>.

Nuestro objetivo, por tanto, es presentar un estudio serio, riguroso y de amplio calado, que cuenta con los principales investigadores del campo literario medieval, reunidos para intentar explicar unas formas extraordinariamente ricas, pero de difícil definición, que empezaron a transcribirse simultáneamente en diversos puntos del continente europeo a partir de los siglos XII y XIII.

Actualmente, son todavía muy escasas las investigaciones que giran en torno a la narrativa breve, al menos en la vertiente que mejor puede responder a los objetivos del presente volumen: los orígenes. Esto es, aunque el tema sí ha encontrado eco en el campo de la literatura contemporánea, pocos son los estudios que investigan las raíces del cuento actual. Por otra parte, la bibliografía en torno al tema de la narrativa breve que se puede encontrar en librerías y bibliotecas es escasa y proviene principalmente de países extranjeros. Es difícil hallar publicaciones en lengua española sobre este tema a nivel del cuento europeo (no solo restringido a una zona lingüística particular, que es el tipo de referencia bibliográfica que más abunda, sino a todo el continente occidental). A ello se suma que la mayoría de los estudios hasta ahora resultan demasiado especializados. Faltaba algún tipo de publicación más amplia y abierta que, siendo de gran rigor y seriedad, no cayera en el exclusivismo exagerado.

Todo ello suscitó nuestro interés en llevar a cabo este proyecto. Tanto *Ginebra Magnolia* como *Tessel-la. Cultura Medieval*, hemos decidido centrar nuestra atención en esta ocasión en el campo de la narrativa breve, convencidos de que la literatura debe estudiarse como un *continuum* histórico: es difícil entender qué sucede en el cuento de factura más reciente si no se conoce de dónde procede, o cómo y por qué ha llegado a modelarse del modo que lo ha hecho. Se trata de un trabajo de hermenéutica histórica que busca

---

<sup>72</sup> Así lo destaca particularmente J. Ledo, «El cuento en la cultura letrada inglesa: la Edad Media», pp. 411-427, cuando recuerda el largo desprecio de parte de algunos romanistas hacia esta indispensable figura en el panorama literario inglés con el que hemos considerado muy apropiado poner punto y final al círculo de influencias mutuas que compone este volumen.

<sup>73</sup> Véase F. Gallardo, «La prosa en la literatura medieval escandinava», pp. 375-392.

<sup>74</sup> En este sentido, dos de los capítulos incluidos en este volumen intentan descifrar esta estrecha relación entre la imagen y el texto, profundizando así en el nivel de lectura de la obra medieval. Véanse A. R. Rubio, «El milagro de la emperatriz de Roma en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Retórica de la imagen» y J. M. Lucía Megías, «Dos cuentos maravillosos en el *Libro del Cavallero Zifar*: lecturas textuales e iconográficas».

indagar en los fenómenos culturales del ser humano en su forma más breve y simple: el cuento.

La parte crítica, formada por los 24 capítulos aportados por nuestros colaboradores además de este prólogo, se complementa con una antología de cuentos que, usualmente, son difíciles de encontrar en castellano, bien porque no han sido traducidos anteriormente a la lengua española –como sucede con la versión inédita del cuento alemán que incluimos–, bien porque son ediciones ya agotadas en el mercado. La intención es acercar al público un panorama filológico amplio del corpus de las formas narrativas breves, lo que he llamado ‘pequeñas teselas’ del mosaico medieval.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baumgartner, E. (1994), *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XIIe-XIIIe siècles)*, Orléans, Paradigme.
- Bédier, J. (1964)<sup>6</sup>, *Les fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris, H. Champion [E. Bouillon, 1893].
- Boutière, J. - A.-H. Schutz (1972)<sup>2</sup>, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, New York, Burt Franklin [1950].
- Cerquiglini, B. (1981), *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Paris, Minuit.
- Chrétien de Troyes (2003), *Li contes del graal*, por M. de Riquer, Barcelona, El Acantilado (Quaderns Crema).
- Cifuentes Pérez, E. (2002) «El lai bretón como género literario: una breve aproximación», *Thèleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, pp. 171-178 [también en línea: <[www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/11399368/articulos/THEL0202110171A.PDF](http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/11399368/articulos/THEL0202110171A.PDF)>].
- Cirlot, V. (1995)<sup>2</sup>, *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos [1987].
- Corominas, J. (1998)<sup>9</sup>, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos [1961].
- Curtius, E. R. (1999)<sup>6</sup>, *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols. [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948].
- Del cuento y sus alrededores* (1993), C. Pacheco y L. Barrera Linares, compiladores, Venezuela, Monte Ávila Latinoamericana.
- Diccionario de la Lengua Española* (1992)<sup>21</sup>, Madrid, Real Academia Española.
- Estébanez Calderón, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Berrío, A. - J. Huerta Calvo (2006)<sup>4</sup>, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra [1992].
- Gautier de Coinci (1961-1970), *Les miracles de Notre Dame*, publiés par V. F. Koenig, vols. I-IV, Genève, Librairie Droz.
- (1989) *Los milagros de Nuestra Señora*, introducción, selección, traducción y notas por J. Montoya Martínez, Barcelona, PPU.
- Giovanni Boccaccio (1992)<sup>3</sup>, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Giulio Einaudi editore [nuova edizione rivista e aggiornata, 1980].

- Il Novellino / El Novelino* (2000), prólogo de M<sup>a</sup> J. Lacarra, introducción, traducción, notas e índice temático de I. de Riquer, París-Roma, Memini (Translatio).
- Jauss, H.-R. (1970), «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1, pp. 79-101.
- Jean Renart. *El lai de la sombra. El lai de Aristóteles, La castellana de Vergi* (1986), introducción, traducción y edición por F. Carmona, Barcelona, PPU.
- Jolles, A. (1972), *Formes simples*, Paris, Éditions du Seuil [*Einfache Formen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1930]
- Lacarra, M<sup>a</sup> J. (1999) *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, edición de M<sup>a</sup> J. Lacarra, prólogo general de M. Chevalier, Barcelona, Crítica.
- Lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles* (1992), présentation, traduction et notes par A. Micha, Paris, Flammarion [traducción en castellano: *Nueve lais bretones y la sombra de Jean Renart*, introducción y traducción de I. de Riquer, Madrid, Siruela, 1997].
- María de Francia (1993), *Los lais*, texto original, traducción, introducción y notas por A. M<sup>a</sup> Holzbacher, Barcelona, Sirmio (Quaderns Crema).
- Paredes, J. (1984), «El término 'cuento' en la literatura románica medieval», *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, 3-4, pp. 435-451.
- (1986), «'Novella'. Un término y un género para la literatura románica», *Revista de Filología Románica*, Facultad de Filología - Universidad Complutense de Madrid, IV, pp. 125-140.
- - P. Gracia (1998), «Hacia una tipología de las formas breves medievales», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, edición de J. Paredes y P. Gracia, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 7-12.
- Ramon Llull (1987-1993), *Libre de contemplació en Deu*, introducció J. Gavà, 5 vols. Incluidos en *Obres de Ramon Llull* (1986-1993)<sup>2</sup>, 6 vols., Palma de Mallorca, Miquel Font [reproducción facsímil de la edición de la Comissió Editora Lulliana, 1906-1911].
- Riquer, M. de (2004), *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, El Acantilado (Quaderns Crema).
- Santiago de la Vorágine (2001)<sup>10</sup>, *La leyenda dorada*, traducción del latín de Fray J. M. Macías a partir de la edición del Dr. Graesse, *Legendi di Sancti Vulgari Storiado*, Madrid, Alianza [1982].
- Trésor de la Langue Française informatisé* [en línea], conception et réalisation informatiques Jacques Dendien <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/fast.exe?mot=>> [consulta: 3 abril 2007]
- Viñas Piquer, D. (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- Zumthor, P. (1989), *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*, traducción de J. Presa, Madrid, Cátedra [*La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987].
- (2000)<sup>2</sup>, *Essai de poétique médiévale*, avec un préface de M. Zink et un texte inédit de P. Zumthor, Paris, Éditions du Seuil [1972].