

La teatralidad de los *fabliaux*

JOSEFA LÓPEZ ALCARAZ
Universidad de Murcia.
jolope@um.es

Résumé

Les fabliaux sont des contes médiévaux appartenant à l'oralité de cette littérature et à la déclamation des jongleurs. C'est son caractère oral ce qui les fit représentables de son origine. Dans ce travail, nous réviserons quelques théories du théâtre médiéval –notamment le théâtre comique–, et de la théâtralité. Ensuite nous essayerons d'étudier et de montrer, avec exemples tirés des contes, tous les aspects qui font possible leur mise en scène, telle que nous pouvons l'imaginer au moyen âge, telle que nous pouvons constater de nos jours.

Mots-clés

théâtre, théâtralité, fabliaux.

Abstract

The medieval French fabliaux are stories belonging to the oral tradition of medieval literature and minstrel recitation, making them theatrically representable since their origin. We will review in this paper some of the theories about medieval theater, namely the comic theater, and theatricality. We will try to study and show all aspects that enable its staging as we can imagine that they did in the Middle Ages and as we can see today is done.

Key-words

theatre, theatricality, *fabliaux*.

1. Teatro-Teatralidad

1.1. Teatro

La literatura medieval era, como sabemos, eminentemente oral, y los juglares declamaban todos los géneros literarios, cantares, monólogos, *fabliaux*, por lo que Zumthor hablaba ya de la teatralización de la literatura medieval (Dubatti, 2013: 14)¹.

En la Edad Media, la ceremonia clerical que origina lo que llamamos “teatro”, pasa progresivamente a convertirse en espectáculo público desde finales del siglo XIII a mediados del XV (González Montañés, 2009). Y desde entonces, los espectáculos teatrales inundan el mundo medieval. En la actividad de los juglares, el teatro ya acontece en su forma plena (Dubatti, 2013: 15 y 17). Y es que, de las tres teorías que existen sobre el origen del teatro profano en la Edad Media (Oliva-Torres, 1990: 88), es la segunda, la que piensa que la aparición del teatro en la Edad Media viene de la declamación dramática mimada de los juglares, la que más se aproxima a nuestra idea de que los *fabliaux*, aunque pertenezcan a un género narrativo, podían, y pueden, perfectamente representarse teatralmente, pese a las dificultades escénicas espaciales que encuentra Lorcin (1997: 100) que la llevan a concluir que los *fabliaux* serían más fáciles de adaptar al cine que al teatro. Ya Frappier (1935: 6) nos explicaba que esta declamación “avoit prolongé² au moyen âge la tradition des mimes errants de l’antiquité ; la récitation des chansons de geste et des fabliaux supposait déjà de la part des jongleurs un minimum de gesticulation et de débit dramatique”. El juglar en la Edad Media era, como bien sabemos, todo un hombre-espectáculo que tocaba varios instrumentos, recitaba, cantaba, hacía juegos malabares, etc...³, como vemos en el *fabliau* “Des deus bordéors ribauz”⁴:

Ge te dirai que ge sai faire:
Ge sui jugleres de vièle ;
Si sai de muse et de frestèle
Et de harpe et de chifonie,
De la gigue, de l’armonie ;
Et el salteire et en la rote
Sai-je bien chanter une note ;

1 La oralidad de la literatura del medioevo es un tema, como sabemos, muy atrayente y estudiado. Cf. Zumthor (1989), Carmona (2003: 125-138). Y referido ya en concreto a los *fabliaux*, cf. Rouger (1978: 18) y Foscallo (2009: 2-5).

2 Aunque no todos los estudiosos consideran que haya habido una continuidad desde los mimos del Bajo Imperio romano hasta los juglares, ya que del siglo VI al IX no se ha encontrado ninguna mención de representación teatral en Occidente (Faivre, 1988: 35).

3 Zumthor (1989: 67) prefiere denominarlos intérpretes que tienen por vocación facilitar la naturaleza del placer: placer auditivo, ofreciendo un espectáculo.

4 Hemos utilizado, para los textos medievales de los *fabliaux*, nuestras ediciones que aparecen en la bibliografía (y que citaremos como L. A). Y además, la colección de Montaiglon y Raynaud (M. R.) para los cuentos no incluidos en ellas.

Bien sai joer de l'escanbot
Et faire venir l'escharbot
Vif et saillant dessus la table,
Et si sai meint beau geu de table
Et d'entregiet et d'artumaire
Bien sai un enchantement faire.
(L. A., 1990: 88)⁵

En este *fabliau* encontramos al juglar-narrador que se convierte, se transforma en actor, representando en cada una de las partes del cuento el papel del juglar-personaje, de tal manera que, progresivamente, el público se queda con el personaje, tal y como nos explica Bernard Faivre (1988: 35):

Il en va de même quand le jongleur joue... un jongleur comme dans le *Dit des deux bordeors ribauz* où, à tour de rôle, deux jongleurs font assaut de bourdes et d'insultes. Et dans ce cas, c'est le caractère caricatural des deux personnages qui permet au jongleur de garder le minimum de distance indispensable : le jongleur talentueux joue (et moque) le "bourdeur" burlesque.

1.1.1. De las cuatro etapas que Francesc Massip propone para dividir la historia del teatro medieval, es en la tercera, que constituye el período de asimilación o eclosión teatral en los siglos XIII a XVI, donde podríamos ubicar la representación de los *fabliaux*. Es la etapa burgo-medieval, eclosión de las ciudades, en la que nacen varias formas teatrales al servicio de la comicidad y de la diversión (Dubatti, 2013: 16) De hecho, el teatro cómico francés se constituye en género independiente en la segunda mitad del siglo XIII (Frappier-Gossart, 1935: 5).

Y de todas las denominaciones que en la antigüedad clásica se utilizan para referirse a una pieza teatral (Dubatti, 2013: 11), las más afines a los *fabliaux* serían: comedia, mimo o fabula atelana, pues estos textos contienen características de cada uno de ellos, ya que, como bien sabemos, los *fabliaux* son relatos breves, cómicos⁶, que divierten y hacen reír la mayoría de ellos —;contes à rire en vers, como los definió Bedier (1893)⁷.

5 Yo te diré lo que sé hacer: Soy juglar de vihuela, y por ello sé de gaita, y de flauta, de arpa y de zanfonia, de giga, de armonio; y sé cantar una nota tanto con el salterio como con la cítara. Sé hacer muy bien juegos de manos, y hacer venir el escarabajo vivo y saltando encima de la mesa. Sé muchos juegos de mesa; y de prestidigitación y de magia sé hacer un encantamiento.

6 Para Rouger (1978: 13) "les meilleurs fabliaux prennent la forme de véritables comédies".

7 Si bien lo más discutido de la definición de Bédier ha sido su segunda afirmación, que son para reír, Paris (1896: 604-605) se contenta con decir que son cuentos. Y punto: "Je crois que la définition des fableaux par 'contes' tout court, au lieu de 'contes à rire' aurait été suffisamment claire et aurait épargné à l'auteur deux pages de distinctions assez subtiles dans lesquelles il a fini par se perdre un peu lui-même". Y Guiette (1948: 566) recuerda, además, que hay numerosos *fabliaux* con historias morales, como "Una bolsa llena de sentido común" que no se suponen hechos para reír a carcajadas, aunque sí son divertidos: "Lorsque Bédier écrit: 'un fabliau n'est qu'une amulette', nul n'y trouve à redire. Mais lorsqu'il insiste sur 'la risée et le gabet', on sait que ce n'est qu'au prix de ruses dialectiques qu'il parvient à maintenir au nombre des *fabliaux* des histoires morales, telles que 'D'une bourse pleine de sens'. Il observe lui-même que, dans le nombre il y a des histoires qui n'excitent guère le rire.

Pero en la Edad Media, lo que hoy denominamos “teatro” se designaba con variedad de términos: *ordo*, *ludus*, *jeu*... que aluden en general a una interpretación reglamentada. Por lo que algunos autores, como Luigi Allegri, piensan que más que hablar de teatro en esta época, habría que hablar de ceremonia y de espectáculo (González Montañés: 2009).

1.2. *Teatralidad*

La idea generalizada y más extendida es que el teatro, en el sentido actual del término, no aparece hasta el siglo XV. Pero coincidimos con González Montañés (2009) cuando afirma que la práctica de la lectura pública hace que todo texto poético entre los siglos XI y XV sea un mimo y, por tanto, teatro. Aunque más que de lectura, en la Edad Media habría que hablar de *performance*, término de Zumthor para designar la acción vocal en virtud de la cual el texto poético se transmite a sus destinatarios. Y la comunicación pública exige una modulación de la voz, una gesticulación, hacer énfasis, impostación, lo que la acerca en mucho a la representación teatral (*Ibid.*).

Y creemos que el teatro medieval no debería pensarse con los parámetros actuales, ya que si ha sido la crítica moderna la que ha clasificado los textos medievales en diferentes géneros, para el hombre del medievo eran sólo juglarías, es decir, obras interpretadas por juglares (Faivre, 1988: 36). De hecho, hablar de teatro antes del siglo XVI es para algunos autores peligroso, por las implicaciones que dicho término tiene en nuestra cultura. Por lo que se prefiere hablar mejor, siguiendo a Roland Barthes, de teatralidad que ya existía en los mimos, en los histriones y en los juglares medievales, ya que este término, si bien es posterior al de teatro, indica un concepto más amplio y abarca prácticamente a la totalidad de la vida humana. Según Dubatti (2013: 12, 15), lo que hace el teatro es utilizar una de las posibilidades de la teatralidad. González Montañés (2009) explica también que La Edad Media careció de Teatro, con mayúscula, pero a cambio procedió a teatralizar los principales acontecimientos de la vida. Y utiliza frecuentemente recursos escenográficos, incluyendo acción y diálogos, como nos hace ver Gilbert (1978: 20) referido a los *fabliaux*:

C'est dans les parties dialoguées qu'on trouvera le meilleur des *fabliaux*: la langue est drue, savoureuse, les répliques fusent pleines de vie, d'à-propos et de vérité ; tout va bon train, tout semble mis en oeuvre pour permettre au récitant de faire appel aux diverses ressources de l'art théâtral. [...] il faut l'imaginer débitant son histoire avec des intonations variées, la mimant à grand renfort de gesticulations et de grimaces, au milieu des rires, des huées, des applaudissements d'un public bon enfant suspendu à ses lèvres.

Pourquoi, dès lors, s'obstine-t-il à les qualifier de 'contes à rire' et pourquoi plusieurs historiens adoptent-ils sa définition? Il nous semble que dans la notion de *fabliau*, il faut préférer la note de 'divertissement' à celle de 'rire, gabet'. Más que cuentos para reír, son, creemos, cuentos para enseñar divirtiendo, aunque algunos de ellos puedan hacernos reír francamente.

Para el mundo medieval, las relaciones sociales se concebían como un espectáculo, y la teatralidad lo invadía todo. Y los autores en la Edad Media sólo pretendían llegar al público por medio de la palabra y/o del espectáculo (González Montañés (2009).

Para Cornago (2009: 6), la teatralidad es el fenómeno de la representación, la dinámica de engaño o fingimiento que va a desarrollar el actor interpretando el personaje, el travestismo sexual. Y la define como La cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento⁸. Y quien otorga esa mirada era, lógicamente el público que, en la Edad Media, tenía un sentido muy acusado de la ironía y era, además, un público muy impresionable, capaz de entusiasmarse hasta el punto de reír o llorar llevado por la representación. (Oliva-Torres, 1990: 89). En la teatralidad, el engaño debe quedar manifiesto, el travestismo debe verse claramente, es decir, el espectador debe ser cómplice del engaño, estar al tanto, saber que se trata de un hombre disfrazado de mujer o viceversa. Y esto ocurre en los *fabliaux*, ya que en todo momento el público sabe perfectamente toda la treta del relato. Veamos algunos ejemplos tomados directamente de los textos medievales:

En “Du Chevalier a la robe vermeille” (El Caballero de la ropa encarnada), el público sabe de antemano todo lo que ha sucedido antes de la llegada del marido, y cómo ha tenido que esconderse el amante; y escucha, cómplice, todo el engaño de la dama, que quiere hacer creer a su esposo que la había visitado su hermano, y le había dejado, como presente, un traje de color escarlata. Lo anima a acostarse con ella, consigue que se duerma y que el amante salga de la casa con su ropa. Y al día siguiente, cuando el marido pregunta dónde está la ropa que le había regalado su cuñado, ella consigue convencerle de que todo ha sido un sueño. Y de que se encuentra tan mal que debe ir en peregrinación a un monasterio para pedir su curación:

Criez à Dame Dieu merci,
Et à monseignor saint Orri
Que vostre memoire vous gart :
Il pert bien à vostre regart
Que vous estes enfantomez.
Par la rien que vous plus amez,
Cuidiez vous ore, au dire voir,
La robe et le cheval avoir ?
—Oïl, dame, se Diex me saut.
—Diex”, dist la dame, “vous consaut,
Et de sa destre main vous saint ;
Quar vous vouez à .I. bon Saint,
Et si i portez vostre offrande,
Que Diex la memoire vous rande.
(L. A, 1996: 78)⁹

8 Otras definiciones sobre la teatralidad pueden verse en Oliva-Torres (1990: 13) y en Arana Grajales (2007: 79-89).

9 Pedid piedad al Señor Dios y que monseñor san Orri os guarde la memoria. Por vuestra mirada parece que estéis

En “Le Cuvier” (El tinaco) el público sabe dónde ha escondido la dama al joven clérigo a la llegada del esposo que, por supuesto, no está enterado del asunto:

Mès il ne tenoit de mengier
Au clerc qui ert souz le cuvier,
Qui ne menoit pas trop grant feste
Qu’ il li menjuent sus la teste.
Et li borgois éüst corouz,
Se il séüst le clerc desouz;
(L. A, 1990: 68)¹⁰

Comprobamos, pues, en estos cuentos, que, tal y como nos explica Cornago (2009: 8) el espectador está viendo el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades en complicidad con el autor y en la ignorancia del personaje al que se dirige el engaño. El auditorio es testigo de la situación que se da entre los personajes, y participa vivamente de los diálogos entre ellos (González Montañés: 2009). Por eso no es raro encontrar también, al final de los *fabliaux*, la petición del autor de que el público juzgue y valore lo que se debe hacer al final de la historia, como vemos en “Les deus bordéors ribauz” (Los dos bribones libertinos):

Beax seignor, vos qui estes ci,
Qui no parole avez oï,
Se j’ ai auques mielz dit de li,
A toz ge vos requier et pri
Que le metez fors de céanz,
Qui bien pert que c’ est .I. noienz.
(L. A, 1990: 94)¹¹

Para Füg-Pierreville (2009: 371), la teatralidad de los *fabliaux* se debe principalmente a la importancia que tiene en ellos la palabra hablada, sobre todo los diálogos y los monólogos. Y ciertamente, en muchos de ellos priman los diálogos audaces, ingeniosos, cómicos, astutos, capaces de atraer la atención del oyente-espectador, como podemos comprobar en los siguientes cuentos:

El *fabliau* citado más arriba, “Des deux bordéors ribauz” (Los dos bribones libertinos) se presenta como un *joc-partit* o una *tensó*, la parodia de un debate dialéctico, a modo de diatriba, entre dos personajes, en este caso, entre dos juglares que se critican mutuamente:

Diva! quar lai ester ta jangle:
Si te va séoir en cel angle,

embujado. Por lo que más queráis, ¿seguís pensando, de verdad, que tenéis esa ropa y ese caballo? / –Sí, señora, que Dios me salve. / –Que él os consuele –dijo la dama– y os bendiga con su mano derecha. Encomendaos a un buen santo y llevadle vuestra ofrenda para que Dios os devuelva la memoria.

10 Pero él no sabía que comía con el clérigo que estaba bajo el tinaco, y al que no le hacía mucha gracia que comiesen sobre su cabeza. Y el burgués se enfurecería mucho si supiese que el clérigo estaba debajo.

11 Queridos Señores, vos que estáis aquí, que nuestras palabras habéis oído, si he hablado un poco mejor que él, a todos os requiero y ruego que echéis fuera de aquí al que ha perdido, que es un don nadie.

Nos n'avons de ta jangle cure,
Quar li est raison et droiture
Par tot le mont, que cil se taise.
Qui ne sait dire riens qui plaise.
Tu ne sez vaillant .II. festuz.

.....
Sez tu nule riens de citole,
Ne de viele ne de gigue?
Tu ne sez vaillant une figue.
De toi n'est il nus recouvriers;
Mais ge sui moult très bons ovriers,
Dont ge me puis bien recouvrer.

La reponse de l'un des .II. Ribauz:

Tu m'as bien dit tot ton voloir:
Or te ferai apercevoir
Que ge sai plus de toi assez,
Et si fu miel dres menestrez
De toi : moult me vois merveillant,
Nel dirai pas en conseillant.
Ainz vueil moult bien que chacun l'oie,
Se Diex me doint henor et joie,
De tex menesterex bordons
A qui en done moult beax dons
A haute Cort menuement,
Qui bien sor dit et qui bien ment,
Cil est sires des chevaliers.

(L. A, 1990: 76, 82 y 86)¹²

En “Le Roy d’Angleterre et le Jongleur d’Ely” (El rey de Inglaterra y el Juglar de Ely) encontramos un diálogo de besugos entre el rey y el juglar, en el que a las interpelaciones del primero, el otro contesta lo que le parece, pero nunca respondiendo a lo que el rey le pregunta:

Ou qy este vus, sire Joglour?
E il respount sauntz pour:
“Sire, je su ou mon seignour.
–Quy est toun seignour?” fet le Roy.
“Le baroun ma dame, par ma foy.
–Quy est la dame par amour?”

12 ¡Vamos! Deja estar tu griterío y ve a sentarte en aquel rincón. No tenemos quien nos proteja de tu griterío, pues es de razón y cordura en todo el mundo que se calle quien no sepa decir nada que agrada. Tú no sabes nada que valga dos pimientos. / ¿Sabes algo de cítara, de vihuela ni de giga? Tú no sabes un higo de esto. Contigo no tiene nadie salvación. Pero yo soy un obrero muy bueno y por ello me puedo recuperar bien. / La respuesta de uno de los dos bribones: Bien me has dicho tú cuanto has querido.. Ahora haré que te des cuenta de que sé bastante más que tú, y de que fui mejor ministril que tú. Estoy muy sorprendido. No lo diré directamente; antes quiero que cada uno lo oiga, si Dios me da honor y alegría, sobre tales ministriles zumbones a quienes se da bellos dones finamente en la gran corte; quien habla muy seguro y quien sabe mentir muy bien, es señor de los caballeros. Hay otro *fabliau*, “La Contregengle” (La réplica) que está considerado como la continuación de este. Cf. Montaiglon & Raynaud (1878 : II, 357 y ss) y López Alcaraz (1996: 147-157).

–Sire, la femme mon seignour.
–Coment estes vus apellee?
–Sire, com cely que m’ad levee.
–Cesti qe te leva quel noun aveit?
–Itel com je, sire, tot dreit.
–Où vas tu? –Je vienk de sà.
–Dont estes vus ? ditez saunz gyle.
–Sire, je su de nostre vile.
–Où est vostre vile, daunz Jogler?
–Sire, entour le moster.
–Où est le moster, bel amy?
–Sire, en la vile de Ely...
(L. A., 1990: 276)¹³

Cuando el rey se enfada y enoja al ver de qué manera lo está ridiculizando, el juglar empieza entonces un largo monólogo con el que adoctrina al rey, que acabará sumisamente pidiéndole consejo sobre cómo debe comportarse:

–E qe diable avez vus,
Que si responez à rebours?
Tiel rigbaud ne oy je unqe mès.
Diez de quel manere tu es?
–Je vus dirroi, par seint Pere,
Volenters de ma manere:
Nus sumes compaignons plusours,
E de tiele manere sumes nour
Que nus mangerons plus volenters
Là où nous sumes priez,
E plus volenters e plus tost,
Que là où nous payons nostre escot;
E bevoms plus volenters en seaunt
Qe nus ne fesons en esteaunt...
.....
Si vus parlez sovent e volenters,
Vus estes tenuz un janglers;
Si vus eiez ricant semblaunt,
Vus estes tenuz pur enfaunt;
Si vus riez en vein
Vus estes tenuz pur vileiyn;
Si vus estes riche chivaler
E ne volez point tourner,
Donqe dirra ascun houme
Vus ne valez pas un purry poume...
.....

13 –¿Con quién estáis, señor juglar? Y él responde sin miedo: Señor, estoy con mi señor. /–¿Quién es tu señor?, dice el Rey. –El barón de mi señora, por mi fe. /–¿Quién es tu señora, por amor? –Señor, la mujer de mi señor. / –¿Cómo os llamáis? –Señor, como mi padrino. / ¿Tu padrino qué nombre tenía? –Tal como yo, señor, justamente. / –¿Dónde vas? –Voy de allí. / –¿De dónde vienes? –Vengo de acá. / De dónde sois, decidlo sin fullería. –Señor, soy de nuestra ciudad. / –¿Dónde está vuestra ciudad, don Juglar? –Señor, alrededor del monasterio. / –¿Dónde está el monasterio, querido amigo? –Señor, en la ciudad de Ely.

Donqe dit le Roi: Verroiemnt
Vus dites voir, à mien ascient.
Quei me saverez vus conseilier?
(L. A., 1990: 282, 284.294)¹⁴

En “Du vilain qui conquist Paradis par plait” (El villano que conquistó el Paraíso pleiteando) vemos a un villano hablando, a la entrada del Paraíso, con San Pedro, con Santo Tomás y con San Pablo respectivamente, y a los tres vence con su dialéctica, con la que defiende su derecho a estar en aquel lugar:

Dit seinz Thomas: G’irai à lui,
N’i remanra, ja Dieu ne place!
Au vilain s’en vient en la place:
“Vilains”, ce li dist li apostres;
“Cist manoirs est toz quites nostres,
Et as martirs et as confès;
En quel leu as tu les biens fais
Que tu quides çaienz menoïr?
Tu n’i puez mie remanoïr,
Que c’est li osteus as loiaus.
–Thomas, Thomas, trop es isneaus
De respondre comme legistres;
Donc n’estes vos cil qui deïstes
As apostres, ben est seü
Quant il avoient Dieu veü
Enprès le resucitement?
Vos feïstes vo seïrement
Que vos ja ne le querriez
Se ses plaies ne sentiez;
Faus i fustes et mescreanz.”
(L. A., 1996: 138 y 140)¹⁵

Cuando ven que les gana a cada uno de ellos con sus razonamientos, los tres apóstoles buscan a Dios, le explican lo sucedido con el pretencioso villano, y ahora es Dios mismo quien le pregunta:

-
- 14 –¿Y qué diablo tenéis que respondéis al revés? Jamás oí a otro vagabundo igual. Dí de qué condición eres. –Os contaré, por san Pedro, con gusto sobre mi condición: Nosotros somos varios compañeros y de tal forma somos, que comeremos mejor allí donde somos rogados, y antes que allí donde tengamos que pagar nuestra comida. Y bebemos más a gusto sentados que de pie;... Si habláis a menudo y con gusto, se os considera un juglar; si tenéis sonriente el semblante, se os tiene por infantil; si reís en vano, sois considerado un villano; si sois rico caballero, y no queréis ir al torneo, todos dirán que no valéis una manzana podrida;... Entonces dice el rey: –Verdaderamente decís verdad, a mi entender. ¿Qué me sabríais aconsejar?
- 15 Dice Santo Tomás: –Yo iré con él. ¡No se quedará, ni Dios lo quiera! Hacia donde estaba el villano se encaminó: –Villano –dijo el apóstol– esta residencia es totalmente nuestra y de los mártires y de los confesos. ¿Dónde has hecho tú las buenas obras, que piensas merecer vivir aquí dentro? No puedes quedarte, pues es el hostel de los fieles. / –Tomás, Tomás, muy rápido te aventuras a responder como jurista. ¿No fuisteis vos el que dudó de los apóstoles, que bien es sabido, cuando ellos vieron a Dios después de la resurrección? Vos jurasteis que no lo creeríais si no sentíais sus llagas. Falsamente os comportasteis y como un ateo.

Çaiens n'entra onques mès ame
Sanz confié, ou d'ome ou de feme;
Mes apostres as blastengiez
Et avilliez et ledengiez,
Et tu quides ci remanoir!
–Sire, ainsi bien i doi menoir
Con il font, se jugement ai,
Qui onques ne vos renoiai,
Ne ne mescreï vostre cors,
Ne par moi ne fu onques mors;
Mai tout ce firent il jadis,
Et si sont or en paradis.
Tant con mes cors vesqui el monde
Neste vie mena et monde;
As povres donai de mon pain;
Ses herbergai et soir et main,
Ses ai à mon feu eschaufez,
Dusqu'à la mort les ai gardez,
Et les portai à seinte yglise;
Ne de braie ne de chemise
Ne lor laissai soffrete avoir;
Ne sai or se ge fis savoir;
Et si fui confès vraiment,
Et reçui ton cors dignement:
Qui ainsi muert, s'en nos sermone
Que Dieus ses pechiez li pardone.
Vos savez bien se g'ai voir dit:
Çaienz entrai sanz contredit:
Quant g'i sui, por quoi m'en iroie?
Vostre parole desdieroie.
(*Ibid.*: 142 y 144)¹⁶

Con tales explicaciones, el villano convence asimismo a Dios, que termina reconociéndole lo bien que sabe hablar y explicarse.

A veces los diálogos son muy entretenidos y cómicos, como ocurre en el *fabliau* “Les Deus Anglais et l'anel” (Los dos ingleses y el “cordasnillo”) donde dos ingleses intentan chapurrar el francés, pero la lengua vuelve al inglés, creando las confusiones y la comicidad esperada por el auditorio:

16 Aquí no entró nunca un alma, ni de hombre ni de mujer, sin autorización. Has criticado a mis apóstoles, y los has vilipendiado e insultado, ¿y todavía piensas entrar aquí? / –Señor, si se me juzga, tengo también derecho a entrar como ellos entraron, pues yo no renegué nunca de vos, ni dudé de vuestra persona, ni por mi culpa murió nunca nadie; ellos hicieron en otro tiempo todo eso y ahora están en el paraíso. Mientras mi cuerpo vivió en el mundo, llevé una vida limpia y pura. Con los pobres compartí mi pan y les dí posada tanto de día como de noche, y los dejé calentarse en mi fuego. Hasta la muerte los he cuidado y los llevé a la Santa Iglesia. No los dejé sufrir por falta de calzones o de camisa. No sé ahora si lo hice bien, ni si verdaderamente fui confeso y recibí tu cuerpo con dignidad. Quien muere de esta manera, según se nos dice en el sermón, Dios le perdona los pecados. Vos sabéis ciertamente si digo la verdad. Aquí dentro entré sin contradicción. Ya que estoy aquí, ¿por qué me tendría que ir? Vuestra palabra se desdiría.

Alein, fait il, foustés vus là?
Trop dormés ore longuement,
Mi cuit un poi alegement,
Mi have tote nuit soué
Mi ave, ge cuit, plus soé;
Si cuit vueil mangier .I. petit.

.....
–Triant, fait-il par seint Tomas.
Se tu avez .I. anel cras
Mi porra bien mengier, ce croi.
(L. A., 1990: 324)¹⁷

En otros *fabliaux* podemos encontrar a personajes intentando ocultar su identidad, hombres que pasan por mujeres y viceversa, cambiando su atuendo, mudando su voz, sus gestos. No son muchos lo que lo hacen, pero cuando aparecen estos disimulos, los textos los tratan de forma original y con todas las potencialidades dramáticas a su alcance, según Füg-Pierreville (2009: 371)¹⁸.

Veamos, en primer lugar, Boivin de Provins, en el que este ingenioso autor, disfrazado en primer lugar, de personaje, tal y como se presenta¹⁹, tiene el ingenio y la audacia de disfrazarse de rico villano, es decir, aparentar ser un tonto rico para, a costa del disimulo, comer y disfrutar a su antojo:

Mout bons lechierres fu Boivins,
Porpensa soi que à Prouvins
A la foire voudra aler,
Et si fera de lui parler.
Ainsi le fet con l'a empris:
Vestuz se fu d'un burel gris,
Cote, et sorcot, et chape ensamble,
Qui tout fu d'un, si com moi samble;
Et si ot coiffe de borras;
Ses sollers ne sont mie à las,
Ainz sont de vache dur et fort;
Et cil, qui mout de barat sot,
.I. mois et plus estoit remese
Sa barbe qu'ele ne fu rese;
.I. aguillon prist en sa main,
Por ce que mieus sambblast vilain.
(L. A., 2003: 306)²⁰

17 –Alein –dice él– “*folléstáis*” ahí? Demasiado tiempo estáis durmiendo. Mi estoy un poco aliviado. Mi he sudado toda la noche, mi estoy, creo, más curado. Por ello pienso que quiero comer un poquito... / –¡Tregua!, por Santo Tomás. Si tu tenéis un “*cordasnillo*” grueso, mi podrá comer bien, pienso yo.

En el texto, “*foustés*” es un cruce de palabras entre “*estáis*” y “*folláis*”. Y “*anel*” es un *quiproquo*, un cruce entre *aniel* (cordero) y *ânon* (rucho, asno).

18 Esta autora nombra ocho *fabliaux* en los que aparece este viso de teatralidad. Y son los que vamos a mostrar a continuación.

19 Recurso utilizado por otros autores medievales como, por ejemplo, Adam de La Halle, en *Le Jeu de la Feuillée*. (Vid. Frappier, 1935: 7 y 13).

20 Muy buen zascandil era Boivin. Decidió que quería ir a la feria de Provins para que se hablara de él. Y tal y como se lo ha propuesto lo hace: se ha vestido con un burel gris, cota y sobreveste, y capa a juego, que todo era

Pero no siempre era la petulancia la que guiaba al autor a usar el disfraz. En ocasiones son “máscaras que desenmascaran”, como en “De Pleine Bourse de Sens” (La bolsa llena de sentido común), donde un rico comerciante se disfraza con harapos de burgués pobre, arruinado y perdedor, para sorprender y descubrir a su interesada y mentirosa amante, y encontrar el amor incondicional de su fiel esposa:

Seignor, dist il, or est mestiers
Que me gardez mon palefroi,
Ma robe et mon garçon Jofroi,
Car il me covient à chief trere
D'une chose que j'ai à fere.”
Tantost de s'aloiere trest
Une hiraudie qu'il vest,
Qui ne valoit pas .VI. deniers.
Ainsi s'en va Sire Reniers,
Ne fina, si vint à Dysise,
.I. noble chastel à devise.
En la ville est entrez par nuit,
Ne vout que le veissent tuit;
(L. A., 1996: 122)²¹

Otro ejemplo de “máscara para desenmascarar” lo encontramos en “Berengier au lonc cul” (Berengier el del culo largo), en el que una noble dama, hastiada de aguantar las bravuconerías de su innoble marido, decide disfrazarse de caballero, y presentarse a caballo ante él, cuando andaba simulando un atroz combate:

La dame s'est mout tost armée
Et con chevalier adoubée:
Le hauberc vest, l'espée a çainte,
De tost armer ne s'est pas fainte,
Et sus son chief l'iaume laça,
El destrier monte, si s'en va.
(L. A., 2003: 259)²²

Como todo un caballero, la dama arremete contra su esposo y lo reta a justar con ella, a lo que el cobarde villano se niega en rotundo:

uno, tal y como me parece. Y también llevaba cofia de estameña; sus zapatos no son con lazo, sino más bien de vaca, duros y fuertes. Y este, que sabía mucho de engaños, durante más de un mes había dejado su barba para que no estuviera afeitada. Coge un bastón puntiagudo en su mano, para parecerse mejor a un villano.

- 21 –Señores –dijo él– necesito ahora que me guardéis el palafren, mi ropa y a mi criado Jofroi, pues me conviene llevar a cabo un asunto que tengo que hacer. Enseguida saca de su zurrón una saya que no valía seis dineros y se la pone. Y de esta forma se fue el señor Renier y no paró hasta llegar a Decise, noble fortaleza, ciertamente. En la villa entró de noche para que no le viera nadie.
- 22 La dama se ha armado y equipado enseguida, como un caballero: viste la cota de malla, ciñe la espada; no se muestra perezosa en armarse pronto. Y sobre su cabeza lazó el yelmo. Monta en el caballo de batalla y se va.

Li chevaliers crie merci:
Sire, sor Sainz vous jurerai
Jamès en cest bois n'enterrai,
N' à mon escu ne ferai mal,
Si me lessiez sor mon cheval
Monter, et m'en puisse raler.”
(*Ibid.*: 260)²³

Esta accede, pero no sin antes castigar su cobardía, castigo que él acepta sin tardar:

Or esgardez que vous ferez,
Que je vous vueil .I. geu partir.
Orendroit vous covient morir,
S'ert de vous finée la guerre,
Je descendrai jus à la terre,
Devant vous m'irai abessier;
Si vous covient mon cul besier;
Ne poez garir autrement.
–Sire, vostre commandement
Feraï: or en venez à moi.
(*Ibid.*)²⁴

En “La Saineresse” (la Curandera) un joven, disfrazado de mujer en plena luz del día, se presenta en la casa de una burguesa, para darle unos masajes curativos a sus dolencias, con el beneplácito del marido, que pide al final a su mujer que pague los servicios de la curandera:

Ez-vos un pautonier à l'uis
Moult cointe et noble, et sambloit plus
Fame que home la moitié,
Vestu d'un chainsse delié,
D'une guimple bien safrenée,
Et vint menant moult grant posnée;
Ventouses porte à ventouser,
Et vait le borgois saluer
En mi l'aire de sa meson.
“Diez soit o vous, sire preudon,
Et vous et vostre compaignie.
–Diex vous gart, dist cil, bele amie;
Venez séoir lez moi icy.
–Sire, dist-il, vostre merci,
Je ne sui mie trop lassée
(L. A., 1990: 126-128) ²⁵

23 El caballero grita piedad: –Señor, por todos los santos os juraré que jamás entraré en ese bosque, ni a mi escudo haré mal, si me dejáis subir a mi caballo y me puedo ir.

24 Ahora mirad lo que haréis, pues os quiero proponer un juego. Ahora mismo os conviene morir, y se habrá acabado la guerra con vos. Yo bajaré al suelo, ante vos me descubriré. Os conviene besar mi culo: no podéis salvaros de otra manera. / –Señor, vuestra orden cumpliré. Venid ahora a mí.

25 He aquí un joven en la puerta muy refinado y delicado, que parecía más una mujer que un hombre, vestido de una camisola delicada, de un griñón bien azafranado. Y venía con un porte muy arrogante. Ventosas lleva para aplicar, y va a saludar al burgués en su propia casa: –Dios sea con vos, señor prohombre, con vos y con vuestra

Todo el mundo, menos el personaje engañado, sabe que se trata de un hombre. El narrador nos lo dice constantemente. Pensemos, pues, cómo debía ser el disfraz, y cómo debía el juglar mudar su voz y sus gestos para que el engaño fuera creíble.

En “Chevalier qui fist sa fame confesse” (El caballero que confesó a su mujer), el autor nos explica que, además del cambio de aspecto por la ropa, el burlador disimulaba también la voz: Un caballero va en busca de un monje confesor para su esposa que está muy enferma, y de pronto decide confesarla él mismo, por lo que se dirige a la casa del prior, hombre bueno y prudente, que no duda en prestarle inmediatamente su hábito negro y sus botas:

Le moine tout li otria
Quanke il quist et demanda,
Et, quant fu nuis, les dras vestit;
Il chanja trestout son abit,

.....
Lors s'en parti de maintenant,
En sa méson en vint amblant.
Dedenz entra, bien fu enbronc
Bien s'enbroncha ou chaperon,
Quar ne voloit, ce cuit-je bien,
Que l'en le connéust de rien.
La méson ert auques obscure.

.....
Et la dame, qui ou lit fu,
Trestout en autre siècle fu;
De son seignor ne connut mie,
Por le grant mal qui l'ot saisie,
Quar sa parole entrechanjoit,
En la chambre lumière n'ot,
Fors d'un mortier qu'iluec ardoit
(L. A., 1996: 234 y 236)²⁶

En algunos cuentos, los autores se amparan para su disimulo y disfraz en la obscuridad de la noche, como en este del marido confesor, o también Renier en “La bolsa llena de sentido común” para no ser visto por nadie más que por las personas que quiere sorprender. Pero otros acometen su engaño y se disfrazan a plena luz del día, como Boivin, Berengier el del culo largo y La Curandera.

En “Frere Denise” (Fray Denise), un fraile prendado de la belleza de una gentil y noble joven, deseosa de mantener su doncellez toda la vida, y de servir a Dios y a la Virgen,

compañía. / –Dios os guarde –dice aquél– querida amiga. Venid a sentaros conmigo aquí. / –Señor –dijo él– por favor, no estoy demasiado cansada.

26 El monje asintió a todo lo que le pedía, y cuando se hizo de noche, el hábito vistió, realizando toda la transformación. Entonces se marchó de allí, y regresó a su casa. Entró, con la cabeza gacha, escondido en el capuchón, pues no quería, pienso yo, que se le reconociese en nada. La casa estaba un poco oscura... Y la dama, que yacía en la cama, estaba completamente como en otro mundo. A causa del mal tan grande que la tenía prisionera, no conoció en absoluto a su marido, que además disimulaba su voz. En la habitación no había luz, salvo una antorcha que allí ardía.

la convence de que puede entrar en su orden franciscana, como un monje más. La transformación se fue haciendo de manera progresiva:

Desus s'arme li deffendi
Que riens son conseil ne deïst,
Mais si celéement feïst
Copeir ces beles trecas blondes,
Que ya ne le seüst li mondes,
Et feïst faire estauceüre,
Et preïst teile vesteüre,
Com à jone home couvandroit,
Et qu'en teil guise venist droit
En un leu dont il ert custodes.

.....
Comme vallez fu estauciée,
Et fu de boens houziaus chauciée.
Et de robe à home vestue,
Qui estoit par devant fendue;
Pointe devant, pointe derriere.
Et vint en icele meniere
Là où cil li ot terme mis.

.....
La robe de l'ordre li done,
Et li fist faire grant corone,
Puis la fist au moutier venir.

(M. R., 1878: III, 265, 267, 268)²⁷

“Barat et Haimet, ou des trois larrons” (Barat y Haimet, o de los tres ladrones), eran dos hermanos ladrones, hijos de un ladrón que había sido condenado y colgado por ello. Travers los acompañó un tiempo, pero viendo que jamás podría ser un ladrón como ellos, volvió a su pueblo, a su casa, con su mujer. Los dos hermanos acuerdan venir a visitarlo por Navidad, y encuentran en su casa un succulento jamón que deciden robarle. Y ahí empieza todo el disimulo y el enredo: Mientras Travers se levanta de la cama para vigilar que los dos hermanos no entren,

Et Baras vers le lit s'en va
Tout coiement devers l'esponde.
Or est droiz que je vous desponde
Con cil lerres fu de grant cuer:
“Marie,” dist il”, “bele suer,
Je vous deïsse une grant chose,
Mès mon cuer dire ne vous ose,
Que vous m'en tendriez por fol.

27 Por su alma le prohibió que dijera nada de su decisión, pero que a escondidas hiciese cortar sus rubias trenzas, sin que nadie lo supiera, y se hiciera hacer la tonsura, y se vistiera como convenía a un hombre joven, y que de tal guisa viniera enseguida a un lugar donde él era guardián. ... Sus cabellos ha hecho tonsurar, como un muchacho ha sido rapada, y con buenas botas calzada, y vestida con ropa de hombre, con abertura por delante, puntada arriba puntada abajo. Y vino de esta manera donde aquel le había indicado... La ropa de la orden le da, y le hizo hacer gran corona. Después la hizo ir al monasterio.

–Non ferai, sire, par saint Pol,
Ainçois vous en conseillearai.
–Et je donques le vous dirai,”
Fet cil qui au lit s’est toz mis:
“Orains quant je fui endormis,
Une si grant paor me vint,
Que onques puis ne me sovint
Où ersoir no bacon meïsmes;
Tant par fu mes songes divers.
(M. R., 1880: IV, 101-102)²⁸

La dama no sospecha en absoluto que no sea su esposo, y le recuerda dónde habían puesto el jamón. Cuando Travers se entera de la treta y se percata de que se lo han robado, sale corriendo tras ellos, y se hace pasar por Haimet, lo que no duda en absoluto Barat:

Travers qui le voudra rescorre,
Vint vers lui le grandisme pas:
“Done ça,” dist il, “trop est las;
Tu l’as ore porté grant pose,
Mès or te sié, si te repose,”
Cil cuide avoir trové Haimet,
Le bacon sor le col li met;
(*Ibid.*: 103)²⁹

Con la pieza regresa rápidamente a su casa, pero en el camino le espera otra representación:

Baras li vint à la parclose,
Qui de corre ot la pel moillie;
Sa chemise avoit despoillie,
Sor son chief la mist toute blanche,
Trestout en autretel samblance
Con s’il fust fame, se deporté:
Lasse, dist il, comme or sui morte,
Que me tient Dieus quant je n’enrage,
Quant si grant paine et tel damage
Ai eü par ces .II. larrons!
Dieus! où est alez mes barons,
Qui tant a grant duel orendroit?!
Travers cuide sa fame soit,
(*Ibid.*: 105)³⁰

28 Barat se va hacia la cama, tranquilamente le habla. Ahora es justo que yo os explique lo astuto que era aquel ladrón: –María, dijo, querida hermana, os diría algo importante, pero no oso hacerlo, pues me tendríais por un estúpido. –No lo haré, señor, por san Pablo, sino que os aconsejaré. –Entonces os lo diré –dice aquél que en la cama se había metido–, hace un instante, cuando me dormí tuve un miedo tan grande, que ya no me acuerdo dónde pusimos ayer nuestro jamón; no sé que hicimos con él, tan raro era mi sueño.

29 Travers, que lo querrá rescatar, vino hacia él a pasos agigantados: –Trae acá, dijo, es demasiado pesado; tú lo has llevado ya mucho rato, trae ahora, y descansa. /Aquél piensa que ha encontrado a Haimet. El jamón le pone en el cuello.

30 Barat le vino al encuentro, sudando de tanto correr; su camisa se había quitado y sobre su cabeza la puso toda blanca, cambiando completamente su fisonomía, como si fuera una mujer se comporta: –¡Desgraciada, cómo

Cuando Travers descubre nuevamente el engaño, exclama completamente estupefacto:

Dieus! Comment pot il resambler
Si bien fame en fet n'en parole?
(*Ibid.*: 106)³¹

No hay duda de que Barat es un excelente actor, que puede transformarse sin problemas, engañando primero a la esposa, y después a Travers. Pero este no se queda atrás. Cuando los dos hermanos estaban ya preparando el jamón para comérselo, Travers, que se había subido a un roble para vigilarlos:

Par le braz au chesne se pent;
Si a deslié ses tigueus.
Haimès geta amont ses ieus,
Et voit celui sor eus pendu,
Grant et hideus et malostru,
Et fu toz nus en sa chemise.
“Barat, noz pere nous ravise,!
Fet il, “en mout laide samblance:
Vois comme il pent à cle branche;
C'est il, nel mescreez vous pas?
–Dieus aïde,” ce sist Baras,
“Il samble qu'il doie avaler.”
(*Ibid.*: 107)³²

Y de otro colgado, en este caso crucificado, se habla en “Du prestre crucefé” (El prestre crucificado), aunque en este caso, el disfraz no consiste en ponerse nada sino, justo al contrario, el cura debe desnudarse completamente, y subirse a una cruz de madera, entre los crucifijos que ya estaban terminados, para no ser descubierto por el marido:

Diex, dist li prestres, que ferai?
Dist la dame: “jel vous dirai:
Despoillez-vous, et si alez
Léenz, et si vous estendez
Avoec ces autres crecefis.”
Ou volentiers ou à envis
Le fist li prestres; ce sachiez,
Toz s'est li prestres despoilliez,
Entre les ymages de fust
S'estent ausi come s'il en fust.
(L. A., 2003: 97- 98)³³

estoy muerta, que gracias a Dios no me vuelvo loca por la gran pena y el dolor que he tenido por estos dos ladrones! ¡Dios!, ¿dónde está mi esposo que tan gran disgusto tendría? / Travers piensa que es su mujer.

31 ¡Dios! ¿Cómo pudo parecerse tan bien a una mujer, de hecho y de palabra?

32 Por los brazos se cuelga del roble; ha desplegado sus calzas. Haimès alza sus ojos arriba, y ve a aquel que estaba suspendido sobre ellos, grande, horroroso y deforme, completamente desnudo el torso. –Barat, nuestro padre nos vigila –dice él– con muy mal aspecto: mira cómo cuelga de aquella rama; es él ¿no creéis? / –¡Dios, ayuda! –dice Baras– parece que vaya a caer.

33 –¡Dios!, dijo el prestre, ¿qué haré? Dijo la dama: –Yo os lo diré: desnudaos y entrad aquí y os extendéis con estos

La teatralidad manifiesta de los *fabliaux* ha hecho que se interpreten como piezas teatrales no sólo en su época, sino también en la actualidad. Y si en la Edad Media el centro de reunión de los goliardos era la taberna, los del siglo XXI cuentan, además, con otro centro aunque virtual, *Internet* y, más concretamente, *YouTube*, donde podemos encontrar muchos de estos cuentos alegremente representados e interpretados, por ejemplo “La Saineresse, Estulà”, “Le dit des perdrix”, “Le trois bossus”, etc., y tanto por compañías de teatro en la calle, o en un restaurante, como por estudiantes en un piso, o como trabajo de marionetas en una clase de literatura medieval de la UPF. Y lo mismo en francés que en español o en catalán.

En francés, Foscallo (2009:11-18) nos muestra las compañías teatrales que se han dedicado a representar *fabliaux*: *L’Amer, Histoire d’Aix et de Provence, Rais Création, Les Pies, Les Sardines guillées*, y también, en el ámbito universitario, el profesor Alain Corbellari. Además de estas, hemos encontrado *LaCieDesArtisans* con su espectáculo “La Folie des Fabliaux”³⁴; *Compagnie de Théobaldus de Provins*, representando “Les Perdrix”, *fabliau* también representado por Sthéphanie Mango, en Château d’Aubonne –;siguiendo la tradición del narrador-actor, interpreta todos los personajes cambiando de voz y la forma del sombrero–; *Troupe Capriole*, que representa “Baillet le Savetier ou Le prêtre au lardier”; *La Complainte des Fous. Cie Michel-Béatrix*, que representan “Fabliaux, Farces et Fables du Moyen Âge”³⁵; y *Fabien Delorme Conteur*, con el *fabliau* “Les trois bossus”. En catalán, la Universitat de Barcelona, en enero de 2012, anunció en Internet una actividad teatral que llevaban a cabo el Centro de Estudios Medievales y el teatro Romea, con representaciones de *fabliaux*, y cuyo texto reproducimos a continuación:

El teatro Romea y el Instituto de Investigación en Culturas Medievales de la UB (IRCV) han coproducido la obra *L’edat mitjana marrana, historietes dels segles XIII-XIV*, basada en los denominados *fabliaux*, pequeñas narraciones, muy populares en su época, de carácter irreverente y cuyo tema recurrente son los pecados carnales, como la lujuria o la gula. La obra, de entrada gratuita, se representará el lunes 23 de enero a las 20 h.

Los investigadores del IRCV han trabajado para acercar los textos de los *fabliaux* al público actual. El resultado es una lectura dramatizada dirigida por Carles Canut, con guión de Miquel Pujadó, e interpretada por Àngela Jové, Clara Cols, Enric Serra, Mingo Ràfols, Pablo Lammers, Roser Blanch y Sergio Matamala. A través de los *fabliaux*, los espectadores se acercarán a una edad media burguesa, anticlerical y misógina. Muy alejados de la poesía trovadoresca que les era contemporánea, los *fabliaux* tienen un fuerte componente de denuncia y usan un lenguaje incluso grosero, como puede verse en el título de

otros crucifijos. / Con gusto o a la fuerza lo hizo el preste. Sabedlo bien, el preste se ha desnudado completamente. Entre las imágenes de madera se extiende, como si fuese una de ellas.

34 Mise en Scène, Jeu, Flûte, Chants: Philippe Klein. Adaptation: Anne Grosse. Décors, Costumes, Masques: Geneviève David. Captation et montages: Archibald Pinault. *Fabliaux* representados: “Le Vilain de Farbus, Estula”, “Trois aveugles de Compiègne”, “Le vilain mire”, “Le Roi et le Conteur”, “Du Renart et du Corbeil”.

35 Mise en jeux: Hervé Tharel. Su principal diferencia con las anteriores radica en utilizar el texto original, en francés antiguo.

algunas de las piezas que se representarán en el Romea: *La donzella que no podia sentir parlar de follar, Sant Pere i el joglar, El cavaller que feia parlar conys* y *Quatre desitjos de sant Martí*.

El proyecto de esta colaboración entre la Universidad y el teatro Romea, que surge de una idea de los profesores de la UB Carles Mancho y Meritxell Simó, tiene el apoyo del Vicerrectorado de Artes, Cultura y Patrimonio. El IRCVM agrupa a investigadores de siete facultades y trece departamentos de la UB que se dedican a la investigación sobre la edad media desde todos los ámbitos. El instituto, que se creó en 2009, apuesta fuertemente por hacer llegar a la sociedad el conocimiento que se genera desde la universidad sobre el mundo medieval³⁶.

En español hemos encontrado una representación en teatro de guiñol con marionetas, de “La Curandera” como actividad de una clase de Història Medieval de la Universidad Pompeu Fabra, dirigido por Claudia Pomes.

Pero entre la Edad Media y los siglos XX-XXI, los *fabliaux* no han sido igualmente tratados ni considerados, y mucho menos representados. En un breve repaso cronológico, podemos recordar que estos textos fueron ignorados en el siglo XVII. Aparece la primera publicación de los mismos en el siglo XVIII, de manos de Barbazan. Y el jesuita Pierre Jean-Baptiste Legrand d’Aussy los acomoda a la moral de la época, y así, “Des trois dames qui troverent un vit” se transforma en sus manos en “Des trois dames qui trouvèrent une image”³⁷. En el siglo XIX hay dos colecciones de estos cuentos, la de Méon en cuatro volúmenes y la de Montaignon y Raynaud, en seis volúmenes. Esta última recoge 157 cuentos, y edita y publica por primera vez algunos que no son en absoluto de su gusto; por eso, en el prólogo de su primer volumen, Anatole de Montaignon (1878) se esfuerza en justificar el porqué ha decidido publicarlos: van dirigidos a filólogos e historiadores, no al gran público que, desde luego, no los van a poder leer, ya que no conocen la lengua medieval, y no van a interesarse por ellos:

Malheureusement, et sauf de trop rares exceptions, ceux que nous imprimons pour la première fois sont les plus mauvais, les plus sots, les plus grossiers, parfois même les plus stupidement obscènes ; nais, comme nous faisons oeuvre d’éditeur de textes anciens sans pouvoir arriver au grand public qui ne les comprend guère et s’y intéresse assez peu pour ne pas même y toucher, que ceux qui les liront seront ou des philologues ou des historiens, nous n’avons à nous préoccuper ici ni de jugement, ni de choix, ni d’extraits, ni de suppressions.

36 http://www.ub.edu/web/ub/es/menu_cines/noticies/2012/01/049.html [Consultada el 7/03/2013].

37 Curiosamente, esta costumbre ha llegado hasta la actualidad, tal y como nos explica Caroline Foscallo (2009: 11): “De nombreux comédiens tirent leurs textes supports de deux ouvrages de Robert Boudet, *Fabliaux du Moyen Âge adaptés pour le théâtre* et *Farces du Moyen Âge adaptés pour le théâtre*, publiés à l’École des loisirs : il s’agit d’une éditions de jeunesse proposant des textes en français moderne, qui sont déjà des adaptations pour la scène et qui censurent parfois le texte médiéval. C’est ainsi que le risque de se faire ‘trenchier les coilles’, encouru par le prêtre des *Perdris*, se transforme en menace de se faire couper les oreilles et le nez. La dimension érotique du récit disparaît alors complètement”.

En los siglos XX y XXI, la preocupación principal de muchos de los estudiosos de estos cuentos es, como hemos visto, justo al contrario: que puedan llegar al gran público, y sean conocidos de todos, no sólo de los eruditos en temas antiguos. Y por ello aparecen las traducciones a lenguas modernas, en francés, en catalán, en español, en ruso, etc..., y adaptaciones al teatro con las que comienzan a representarse y a formar una parte importante así del espectáculo medieval actual. Y es que los *fabliaux* ayudan, con su teatralidad y puesta en escena, a mostrarnos el mundo medieval en su constante evolución y transformación histórico-social.

Referencias bibliográficas

- ARANA GRAJALES, Thamer. 2007. "El concepto de teatralidad" in *Artes, la revista*, n° 13, 79-89.
- BÉDIER, J. 1893 [6ªed. 196]. *Les Fabliaux. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge*. Paris, Librairie d'Honoré Champion.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. 2003. *La mentalidad literaria medieval. Siglos XII-XIII*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- CORNAGO, Óscar. 2005. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad" in *Telondefondo. Revista de teoría y crítica textual*, n° 1. <<http://www.telefondo.org/numero1>>; in *Agenda cultural Alma Mater*, n° 158 septiembre 2009. <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/view/2216/1788>>
- DUBATTI, Jorge. 2013. "Coordenadas para el estudio del teatro en la Edad Media: unidad historiográfica, pertinencia epistemológica, periodización y pensamiento antiteatral" in *La revista del CCC*, n° 17, enero/abril. <<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/383/>>
- FAIVRE, Bernard. 1988. "L'acteur et le jongleur" in DE JOMARON, Jacqueline (dir.). *Le théâtre en France. I Du Moyen Âge à 1789*. Paris, Armand Colin, 33-40.
- FOSCALLO, Caroline. 2009. "De la théatralité à la scène: l'exemple du fabliau" in ABIKER, S., A. BESSON & F. PLET-NICOLAS (dirs.). *Le Moyen Âge en Jeu* [actes du colloque d'avril 2008]. Presses Universitaires de Bordeaux [formato digital CD] ; in *Eidolon*, n° 86. <<http://clare.u-bordeaux3.fr/spip.php?article374>>
- FRAPPIER, J. & A.M. GOSSART. 1935. *Le Théâtre comique au Moyen Âge*. Paris, Larousse.
- FÜG-PIERREVILLE, Corinne. 2009. "Jeux de masques et fabliaux" in *Revue des Langues Romanes*, tome CXIII, n° 2, 371-383.
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio. 2002-2009. "Concepto de teatro en la Edad Media y el Renacimiento" in *Teatro y Espectáculos públicos en Galicia. De los orígenes a 1670* [consultado el 7 / 03 /3013] <<http://www.teatroengalicia.es/origenes.htm>>.
- GUIETTE, Robert. 1948. "Divertissement sur le mot fabliau" in *Miscellanea J. Gessler*, t. I, 56-569.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefa. 1990. *Los Fabliaux*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefa. 1996. *Los Fabliaux II*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ ALCARAZ, Josefa. 2003. *Los Fabliaux III*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LORCIN, Marie-Thérèse. 1997. "L'espace scénique dans les fabliaux" in *Cahiers de recherches médiévales*, 3. <<http://crm.revues.org/2463>>
- MONTAIGLON, Anatole & Gaston RAYNAUD. 1878. *Recueil Général et complet des Fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*. Paris. Burt Franklin, vol. III.
- OLIVA OLIVARES, César & Francisco TORRES MONREAL. 1990. *Historia básica del arte escénico*. Madrid. Ediciones Cátedra.

- PARIS, Gaston. 1896. "Comptes rendus sur 'Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1990'. Tome II, chapitre II" in *Romania*, vol. XXV, 604-605.
- ROUGER, Gilbert. 1978. *Fabliaux*. Paris, Gallimard.
- ZINK, Michel. 1982. "Boivin, auteur et personnage" in *Littératures*, vol. 6, 7-13.
- ZUMTHOR, PAUL. 1989. *La letra et la voz de la "literatura" medieval*. Madrid, Cátedra.