

APOSTILLAS LITERARIO - ARTISTICAS (I)

por

JOSÉ FRADEJAS LEBRERO

Una serie de magníficos artículos de la Dra. Mateo, publicados entre 1970 y 1977, en las revistas *Archivo Español de Arte*, *Goya* y el *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* de Valladolid, motivan estas reflexiones, con el fin de aclarar algunos de los temas que a mi juicio no han quedado suficientemente explícitos, sobre todo desde el punto de vista literario, ya que la ausencia de textos españoles o latinos puede dar la impresión de que los tallistas de las misericordias sólo podían ser extranjeros y que su temática obedecía sola y exclusivamente a inspiración europea, flamenca, alemana e inclusive francesa cuando, con frecuencia, no hay duda de que en el propio ambiente cultural español podían y solían circular esos mismos temas, lo cual no hace imprescindible la foraneidad de los artistas y sus inspiradores.

A veces la Dra. Mateo comete algunos errores. Por ejemplo: «Las fuentes (del *Libro de los gatos*)... son casi los mismos que los del *Roman de Renart*: las fábulas de Esopo, el poema del Calila e Dimna» (*A. E. A.*, 1970, p. 388).

Yo no llamaría al *Calila e Dimna* poema, hasta ver cualquier edición, a no ser que utilice «poema» en sentido metafórico por novela o colección de cuentos con moralizaciones profundísimas. Hay quien lo incluye entre los catecismos político-morales, lo más alejado que imaginarse pueda de un poema: tanto por la forma como por el contenido.

Ni tampoco afirmarí que las fábulas de Esopo son la fuente del *Libro de los gatos o cuentos*. Porque es sabido que Pedro Alfonso escribió el *Disciplina Clericalis* que fue conocido por Eudes de Cheriton, quien lo utilizó en sus *Parábolas*, y de aquí es de donde procede el *Libro de los gatos*; nada más alejado, pues, de Esopo que los cuentos orientales de Pedro Alfonso.

Tampoco afirmarí que Esopo es la fuente del *Roman de Renart* ya que se sabe que, aunque esté en su base profunda, el folklore, la fábula de Alcuino, las de Paulo Diácono, la *Ecbasis Captivi* (del siglo x) y el Isengrimus son el punto de arranque inmediato del *Roman de Renart*; es cierto que algún episodio tardío —«La zorra y las uvas»— es esópico, pero nada más.

Afortunadamente ya en sus estudios del año 1976 (*A. E. A.*) comienza

a utilizar el *Ysopet* de 1489; hasta esa fecha había utilizado o un *Exemplario* de 1534 o un *Esopo napolitano*, escurialense, de 1485. Lástima que no haya empleado antes el *Exemplario* incunable de 1493 y el *Ysopet* que ya utiliza en 1976: se hubiera evitado, sin duda, el llamar Rantus al filósofo amo de Esopo que es conocido por Xantus en el siglo xv y hoy Jantus, y además se hubiesen situado literalmente en la época —más o menos— de la construcción de los coros que estudia.

No obstante —prefiero creer en una repetida errata— cuando en 1976 (*A. E. A.*, p. 156) cita la obra de Don Juan Manuel siempre se refiere al libro de *Petronio*: desde luego que no es el satírico *arbiter elegantiarum* sino el *Libro del Conde Lucanor o de Petronio*.

Pero todo ello son pequeñas, minúsculas motitas en unos trabajos interesantísimos para la iconografía y literatura medievales. Prueba de ese interés son las notas que siguen con intención de coadyuvar en su magnífica tarea. Coadyuvar, pues de todos es sabido lo difícil que es en la cuentística ser exhaustivo; siempre quedará alguna versión flotando que otros más afortunados conocen y han podido leer. Sin embargo podría darse el caso de que la Dra. Mateo no conozca versión alguna de un determinado tema —en España— y se nos ocurre pensar, solamente, en una influencia extranjera, ya que gran parte de los tallistas —si no todos— eran nórdicos (flamencos o alemanes); y sin embargo la presencia de esos temas en España puede hacernos pensar que en esos talleres también había tallistas españoles; y aun más, los mismos sacerdotes encargados de la erección y supervisión, concedores de los textos literarios y moralizantes —latinos y españoles— pudieron dar, conforme al signo de la época, pautas y temas a seguir en la creación de esas misericordias que, si por un lado pueden representar el estado social europeo —en la comunidad temática—, por otro pueden hacer ver las mismas soluciones estéticas. La comunidad europea no se ha roto nunca en el orden cultural aunque haya habido soluciones peculiares o caracteres particulares en cada nación.

En algún caso veremos que un cuento —una talla— pertenece al dominio tradicional y oral, y por tanto ha podido adquirir virtualidad estética en muy diferentes lugares. Los estudios de la Dra. Mateo son un buen ejemplo de la afirmación de Propp (*Raíces*, p. 527): «no se pueden comprender las tallas ni los dibujos ornamentales de muchos pueblos si no se conocen sus leyendas y sus 'cuentos'».

Partamos del hecho que expone Mircea Eliade (*Mito del Eterno Retorno*, p. 21):

«La viejísima concepción del templo como *imago mundi*, la idea de que el santuario reproduce en su esencia el universo, se ha transmitido a la arquitectura sacra de la Europa cristiana, la basílica de los primeros siglos de nuestra era, así

como la catedral de la Edad Media reproduce simbólicamente la Jerusalem celestial».

Nada hay, pues, de extraño que se oriente el templo hacia el Sureste, Oriente, Palestina, cuna del Cristianismo, de donde nos viene la luz, así como el Noroeste, el Occidente, representa las tinieblas. Por esa misma razón en las cuitas se ora en dirección a Palestina:

«La Infanta cuando vio la hoguera mucho encendida, assi como estaua en camisa, como ay diximos, *hincó los ynojos en tierra, e boluióssse contra Oriente*, e juntadas las manos rogó a Dios e Santa María de muy buen coraçon» (Enrique, p. 29).

y aun de forma parodística aparece el mismo sentido:

«I sengrin vi i vost demorer,
son cul Jorna vers orient
et va teste vers occident
et commença fort a huler
et durement a orgener».

(*Roman de Renart*, V. 3578-
Blanche IV.)

Si Victor Hugo afirmaba que «la catedral es un libro» porque «durante la Edad Media el género humano no pensó nada importante que no esté escrito en piedra», Fulcanelli dirá que:

«La Catedral es una vasta concreción de ideas, de tendencias y fe populares como un todo perfecto al que podemos acudir sin temor cuando tratamos de conocer el pensamiento de nuestros antepasados en todos los terrenos: religioso, laico, filosófico o social... La Catedral aparece como una enciclopedia muy completa y variada —ora ingenua, ora noble, siempre viva— de todos los conocimientos medievales» (pp. 48, 52).

Edgar de Bruyne se refiere a los valores simbólicos de la catedral del medievo (T. II, p. 377) y Karl Vossler se pronuncia así:

«El individuo de nuestros días que contempla una catedral medieval, se ve siempre inclinado a considerar toda la construcción, junto con sus obras escultóricas, como una creación ideada más o menos libremente por arquitectos e imagineros, sin percatarse de cuán poco quedó aquí entregado al buen parecer y a la fantasía de los artistas. Ya el año 787 había dispuesto el segundo concilio de Nicea que la composición de las imágenes sagradas debería tener lugar de acuerdo con los principios y tradiciones de la Iglesia católica y no según el gusto de los artistas, y que a los dibujantes, pintores y escultores sólo les correspondía la ejecución material de la imagen, siendo competencia exclusiva de los doctores de la Iglesia la disposición y articulación de las mismas. Así fue como, en las catedrales góticas de Francia, por ejemplo, donde el ornato plástico y la cristalería se desarrollaron cada vez más intensamente, la mano del artista fue conducida siempre, sin embargo, por un clérigo versado en cuestiones de teología.

Detrás de cada figura, detrás de cada dibujo, podría casi decirse, se hallaba un conjunto de instrucciones oficiales. El resultado de todo ello fue el nacimiento de un lenguaje plástico unitario, impersonal, solemne e infantilmente dúctil, en el que se percibe la obediencia alegre del creyente. Lo que enseñaba el pensador cristiano, eso mismo era trasladado a la piedra o al lienzo, sin presunción ni resistencia, por la mano del artista. De aquí deriva la mezcla indescriptible de profundidad sobrenatural y naturalidad popular, de uniformidad católica y multiplicidad regional, casi podría decirse dialectal, que alienta en estas obras. Nunca un sentimiento artístico suprapersonal y común ha corporeizado en piedra y metal un mundo religioso con más rico y consciente simbolismo».

A ello se refiere Mâle (*Arte religioso*; pp. 10, 53) cuando dice: «Eran los monjes quienes dictaban los temas... Guiados por los doctores, los artistas representaron a veces los animales y las plantas dándoles un sentido simbólico», y Cohen (*Vida*, p. 95):

«Es menester acostumbrarse a esas irreverencias medievales, de los que se apoderan los maestros imagineros de nuestras catedrales para esculpir, en los pórticos, un zorro capuchino arengando a un auditorio de gallinas. Lo que la iglesia, que tan minuciosamente establece, por boca de sus sacerdotes, el programa de la decoración exterior e interior de la catedral, admite en ésta, ¿cómo había de ofendernos en literatura?».

Así, pues, la catedral medieval es un libro para el pueblo escrito en piedra o madera por los artistas a quienes los clérigos daban la pauta para la erección e incluso los temas que habían de ser tratados escultóricamente o pictóricamente. Había una fe absoluta que permitía todo tipo de temas y con frecuencia se dramatizaban o folklorizaban temas más o menos religiosos en el concepto y narración del pueblo, o cuando eran demasiado exotéricos, el pueblo los interpretaba según su leal saber y entender peculiar, basado fundamentalmente en su cultura oral.

Por ello fuentes clericales —latinas o romanas— y populares o folklóricas han de ponerse a contribución para la posible interpretación de estas misericordias.

El intento de la Dra. Mateo, fructífero, queda así justificado y, en la medida de mis escasas fuerzas, ampliado y aclarado.

«EL ZORRO Y EL GALLO»

La doctora Mateo piensa que procede del *Roman de Renart*: aventura de Chanteclaire. (Es el tema también de Espinosa —T. I, p. 601—: zorra y alcaraván). Pero yo no estaría tan seguro ni lo afirmaría tan rotundamente cuando sabemos:

1.º Que el zorro huyendo con un gallo en la boca ya figura en una miniatura del *Béato* en la Biblioteca Nacional de Madrid, folio 197 y que es de

1047 (publicada por Domínguez Bordona, *La miniatura*, T. I, Lám. 37), reproducida en un sello que todavía existe en circulación en los correos españoles. Por otro lado el *Roman de Renart* se escribió, según Bossuat, entre 1170-1205, lo cual no impide que circulara antes y, en consecuencia, también en España.

2.º Que Don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*, cuento n.º XII nos muestra:

«Un gallo, a pesar de estar en seguridad sobre un árbol, atemorizado por los manejos del zorro, que roe el tronco con los dientes y le da grandes golpes con la cola, se refugia en otro árbol vecino.

«Et de que el raposo entendió que tomaba miedo sin razón, fue en pos de él; el assi lo levó de árbol en árbol fasta que lo sacó del monte, et lo comió».

3.º Que en el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, que no es otra cosa que la versión del *Calila e Dimna* de Juan de Capua y que se publicó en español en Zaragoza, Paulo, Hurus (1493), aparece también el siguiente cuento:

«Salió en el tiempo del ynvierno en una noche muy fría una raposa por el campo buscando de comer: porque mal le aquexaua el hambre y llegando cabe una aldea oyó que un gallo cantaua en un árbol; y llegando a él, díxole: Sáluete Dios amigo, dime ¿por qué causa cantas en aquesta noche tan fría y tenebrosa? Respondió el gallo: Annuncio con mi canto el alua del día; la qual conozco por naturaleza que no deue tardar. Por cierto dixo la raposa: si esto es en ti deue hauer alguna parte de espíritu profético y diuino, y es razón que te sea hecha honra. Oyendo esto el gallo, de muy vanaglorioso tornó otra vez a cantar, y cantando la raposa baylaua y daua mil saltos. Preguntóle entonces el gallo ¿por qué razón baylaua? Respondió ella: No siento ninguno que vee alegrar algún profeta o que tenga alguna parte de diuinidad que no se alegre, ca escripto es que deumos llorar con los tristes y alegrarnos con los que estuuieron alegres, y dígo te por cierto que debes ser estimado por príncipe de todas las aues, pues no solamente en el ayre a las aues mas aun en la tierra puedes denunciar a las gentes tus profecías. Desciende acá o bienauenturado guarnescido por natura de priuilegio tan soberano y haremos compañía los dos y si aquesto no quisieres, hazer, consiente a lo menos que pueda por obediencia y deuoción besar tu corona real, la qual lleuás en la cabeça por excellencia sobre todas las aues. Entonces el gallo confiado en las dulces palabras de la raposa: con la vanagloria de tan crescida alabança descendió del árbol, e inclinó la cabeça porque con poco trabajo la raposa le pudiesse besar la corona, y llegando él con passos humildes le arrebató en un bocado la cabeça del cuerpo» (fols. XLIV y XLV de la Ed. facsímil —1934— de la de 1531).

A pesar de esa frase final: «le arrebató en un bocado la cabeça del cuerpo», el grabado que acompaña la narración parece un escenario simultáneo: unas casas (la aldea), el gallo en el árbol —bien notoria la cresta— y el zorro con el gallo, íntegro, en la boca. Es el motivo K.815.1 de los índices de Thompson y existen dos tipos:

A. El gallo se libra de las astucias del zorro: *Roman de Renart* (Cfr. E. P. Daegan, «Cock and Fox: a Critical Study of the History and Sources of the Medieval Fable», *Modern Philology*, IV, 1906-1907, pp. 38-65).

B. El zorro alaba el canto del gallo y finalmente lo come. Tiene indudable semejanza, en las desmesuradas alabanzas, con «el cuervo y el zorro» de Don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita y el *Libro de los exemplos* que estudió Menéndez Pidal (Cfr. Crane, «7 h. F. —Medieval Sermon— Books», *Proceeds of the American Philosophical Society*, XXI, 114.6, pp. 49-78 —especialmente p. 52—. Para un buen resumen, cfr. D. Devoto, *Introducción de estudio de Don Juan Manuel*, Madrid, Castalia, 1972, pp. 393-94. Para el estudio del *Exemplario*, origen y ediciones, cfr. I. Montiel, *Historia y bibliografía del libro de 'Calila e Dimna'*, Madrid, E. N., Cap. VIII-IX, pp. 173-210).

Las interpretaciones simbólicas medievales han dado lugar a que el gallo esté cargado de significación: en San Isidoro de León los repetidos gallos pintados parecen aludir a San Pedro y el triple canto; la representación del gallo en las veletas de las torres de las iglesias es para de Bruyne (T. II, pp. 378-79):

«Sobre el pináculo se eleva el gallo, proclamando que el globo terráqueo se ha sometido a la cruz y recordando al sacerdote que su misión es velar por todos lados sobre la fe y las costumbres de los fieles y despertar a los dormidos».

Hay textos paralelos en Honori y Pedro de Roissy.

Junto a esta interpretación alegórica existe otra, la alquímica, que defiende Fulcanelli (*El Misterio de las Catedrales*, pp. 114, 152-54, 168):

«La extracción del Azufre rojo e incombustible aparece mezcla de gallo y de zorro. Es el mismo símbolo de que se sirvió Basilio Valentín en la tercera de sus *Doce llaves*. 'Es este soberbio manto con la Sal de los Astros, dijo el Adepto, que sigue a este azufre celeste, guardado cuidadosamente por miedo que se gaste, y los hace volar como un pájaro, mientras sea necesario, y el gallo se comerá la zorra, y se ahogará y asfixiará en el agua, después, volviendo a la vida por el juego, será (a fin de que a cada uno le llegue su vez) devorado por la zorra' (p. 144); el gallo y la zorra no son más que un mismo jeroglífico que abarca dos estados físicos distintos de una misma materia» (p. 153).

A veces, y el mismo Fulcanelli lo hace, se mezclan la versión cristiana y la alquímica:

«Entonces, el gallo, atributo de San Pedro, piedra verdadera y fluyente sobre la que descansa el edificio cristiano, el gallo habrá cantado tres veces. Pues es él, el primer Apóstol, quien posee las dos llaves enlazadas de la solución y la coagulación; él es el símbolo de la piedra volátil que el fuego convierte en fija y densa al precipitarla. Nadie ignora que San Pedro fue crucificado cabeza abajo» (p. 154). «Este combate singular de los cuerpos químicos cuya combinación produce el disolvente secreto (y el vaso del compuesto), ha dado tema a una

gran cantidad de fábulas profanas y de alegorías religiosas... es también, el combate de la zorra y el gallo» (p. 168).

Puestos, pues, a seguir fantaseando con Fulcanelli, ¿por qué no había de ser el zorro el diablo que se lleva al sacerdote quien, arrepentido, se escapa de sus garras?

«ARISTOTELES Y PHILIS O ARISTOTELES CABALGADO»

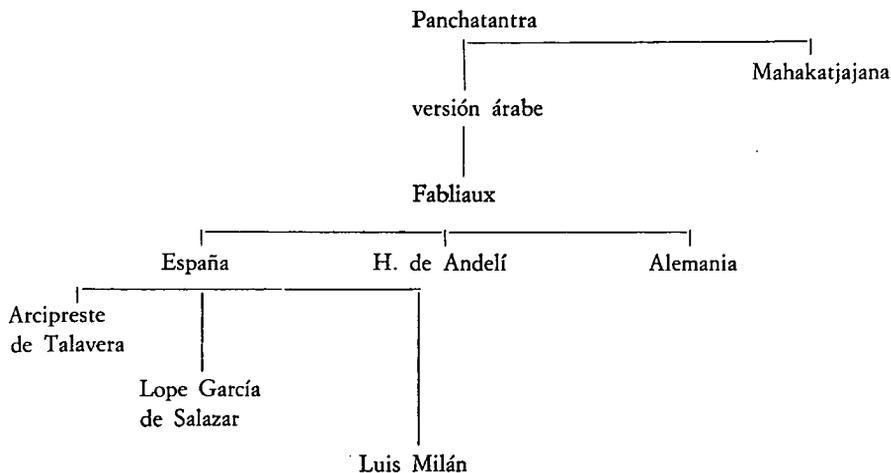
Estas misericordias de las catedrales de Zamora, Toledo, Plasencia y Oviedo no parecen tener —en el artículo de la Dra. Mateo— virtualidad en España, ya que sólo cita unos versos del Arcipreste de Hita que mencionan a Aristóteles pero que no convienen en absoluto a las imágenes bellísimas y sugeridoras de los tallistas.

Una tan profusa representación tallada no puede por menos de ser parigual en lo literario y así el *Lai de Aristóteles*, nombre con el que también se le conoce, es el Type 1501 y el Motive K.1215 de Thompson, que nos lo resume así:

«K. 1215. Aristotle and Phyllis: philosopher as riding horse for woman. The philosopher warns the king against uxoriousness. In revenge the queen beguiles the philosopher into letting her ride him on allfours. The king comes and sees. Type 1501».

La versión más característica, popular y difundida es sin duda la de Henri de Andelí, *Le lai de Aristote*, que estudian Bédier, Nikrog, Sarton y sobre todo Delbouille (*Le lai de Aristote de Henri de Andelí*, Lieja, 1951) y lo mencionan Hightet y M. R. Lida en sus estudios sobre la tradición clásica.

No vamos a detenernos en un estudio exhaustivo, pero sí queremos hacer —al parecer— un *stemma* de sus orígenes:



No pretendo seguir la evolución; quien quiera ampliar, vea el hermoso libro de Delbouille, pero sí quiero hacer notar las versiones españolas anteriores a la construcción de los casos catedralicios arriba mencionados:

1.º Alfonso Martínez de Toledo escribió su libro *El Arcipreste de Talavera*, también vulgarmente llamado *Corbacho*, en 1438; y se editó y difundió a partir de 1494 en incunable gótico. En este libro aparece una magrísima versión:

«E demás Aristotyles, uno de los letrados del mundo e sabidor, sostener ponerse freno en la boca, e silla en el cuerpo, cinchado como bestia, e ella, la su coamante, de suso cavalgando dándole con unas correas en las ancas?» (Libro I, Cap. XVII, p. 45).

Una segunda versión, más extensa, incluye Lope García de Salazar en sus *Bienandanzas y Fortunas*, escritas en 1471 y, aunque inéditos hasta los siglos XIX y XX, nos acreditan la difusión del tema por nuestra España:

«Alixandre veyéndose reprehendido de su maestro Aristóteles seyendo manchebo porque se allegaba a mugeres, cató manera para lo reprehender, e tobo manera con una su doncella que lo enartase en esta manera.

«Aquesta doncella se allegó a él con tal yngenio que le dió a entender que lo amaba más que a si. E púsolo en tal estado qu'él amó desigualmente, atanto que le descubrió su amor.

«La qual (doncella) con diligencia, por yndustria y Alixandre, gelo fue dulçemente dilatando; atanto, qu'él le dixo que le daría todas las cosas que ella le domandase e faria quanto ella le mandase.

«La qual le respondió que ella lo deseaba más qu'él, pero que la dexase faser una poca cosa e después quél fisiese en ella su voluntad secretamente porqu'él era casado e viejo.

«Respondióle con maravilloso goso que pidiese lo que quisiese.

«Díxole: Señor, déxame que vos enfrene e ensille e cabalgue en vos con espuelas, como caballero en caballo, e vos faga pasar carrera, de noche, porque non sea sabido, en la gran sala del palacio, a lumbre de candelas, quando todos fuereñ dormidos.

«Aristóteles, marauillado y pensante d'ello dixo:

«¡O(h) fija señora! ¿Esto para qué lo (h)as tú? Ca es daño mío e poco probecho tuyo. E ¿dime porqué lo quieres esto?

«Señor, esto quiero yo porque los omnes han costumbre de escarneçer de las mugeres quando han conplido sus voluntades; porque si vos quisierdes burlar de mi después que agora conplierdes vuestra voluntad que pueda de suyo cómo cabalgue en vos ante como en caballo.

«E otorgado por el enfrenólo e ensillólo, e caballera en ello, fizo correr a quatro pies feriendo d'espuelas.

«Como Alixandre que faría todo esto estobiese allí escondido tras un paramento e saliese a ellos, e díxoles: ¿Qué es eso, maestro honrado?

«E Aristóteles le viesse, con gran pesar e mucha vergüeña le dixo:

«¡O(h) fijo Alixandre! tú (h)as fecho todo esto. Jamás non te reprehenderé de cosa de mugeres, ca non ay seso de omme del mundo que non sea enartado

por amor de muger» (Lope García de Salazar, *Las bienandanzas e fortunas*, Libro V, t. I, pp. 310-11).

La continuidad del recuerdo en el siglo XVI la acredita Luis Milán, que en su *Cortesano*, escrito en 1536 en la Corte de Doña Germana de Foix y el Duque de Calabria, incluye esta otra breve mención, con sustanciosa variante: la doncella es la esposa de Alexandre:

«El príncipe de los filósofos, nombrado Aristótil, siendo maestro del rey Alexandre, se enamoró de la mujer de su discípulo, y de muy enamorado se desvergonzó a pedille lo que no debía, y ella, burlando dél, le otorgó lo que no debiera, diciéndole: Aristótil, yo soy contenta de hacer cuanto me pides, si tú te dejas enfrenar y ensillar de mi mano en secreto, sólo para que yo tenga contento de mí, que pudo mi hermosura vencer a tu gran valer: y teniéndole encerrado de la manera que habeis oído, como a bestia, hizo venir a su marido Alexandre para que viese a su maestro: y muy espantado de velle como estaba, le dixo: ¡Oh Aristótil! tú, que me avisabas con todo tu valer que me guardase de ser vencido y sojuzgado de mujer, ¿Le has dexado vencer? respondióle como (a) sabio, aunque estaba como bestia: ¡Oh Alexandre! agora te debes más guardar viendo que yo no me pude defender, ¿qué harás tú si no te guardas? que a mí me han traído en lo que está?» (Luis al Milán, *El Cortesano*, Jornada II, p. 99).

Todavía volverá a mencionar el episodio en la página 265.

No cabe, pues, duda de que el tema, durante los siglos XV y XVI, era bien conocido en España y que los tallistas podían conocerlo tanto por vía literaria como por vía oral, amplio o breve, y que, aunque fueran artífices extranjeros, el cuentecillo —misógino— vivía en el ambiente, y si fueron españoles no necesitaban recordar tantas y tantas ilustraciones —de todo tipo— como menciona y publica Sarton en *Isis* (vol. XIV, 1930, pp. 8-19).

«POR SÍ, O POR NO, MARIDO SEÑOR, PONEOS VUESTRO CAPIROTE»

Este refrán, utilizado por el Marqués de Santillana y el *Seniloquium*, tiene alguna variante muy curiosa: «Por sí, por no, marido mete capillo».

Pero el más difundido es «Por sí o por no marido, señor, poned vos el capirote» (Vallés) o «Por sí o por no, marido, señor, poneos la capilla». Otros dicen: «capirote» (Juan de Mal Lara, 1568) y «Por sí o por no, marido señor, poneos el chapirón» y «Por sí o por no, marido, poneos el capilla; o la capilla, o el capirote» (Correas).

No conozco explicación del refrán anterior a Mal Lara; tenía razón la doctora Mateo: hay cuento explicativo. Helo aquí:

«En cierta ciudad queriendo saber la justicia quién padecía adulterio y como lo padecía, para poner remedio en ello, mandaron pregonar los alcaldes que

cualquiera que fuese cornudo, no saliese de su casa sin la capilla puesta, para cubrir la cabeza que sufría tan malas rayzes, y para esto pusiéronse grandes penas.

«Yéndose a comer los hombres a sus casas, uno de ellos trató con su muger el negocio y dixo ella que era razón que se supiese quién era mala y fuese corregida, y preguntada del marido, si podría salir la cabeza descubierta, alteróse ella y riñóle el atrevimiento de averla así afrentado; en fin queriéndose él salir de casa, pidiendo la capa le dixo: En fin, ¿qué dezis muger que no he menester ponerme la capilla?»

«Ella respondió: ¡Válame Dios! ¿Tal os auñades de poner?»

«El, confiado destas palabras, salió por la puerta, y a media calle, tornólo a llamar y díxole: Por si o por no, marido señor, poneos la capilla. Y así el marido que pensaua estar libre de la ley vino de caer en ella» (Centuria V. Refrán 42, fol. 115 —mal foliado, es el 106—).

Semejante a éste es el que cuenta Francisco Asensio:

«Decretó un alcalde de un lugar un auto de que todos los cornudos fuesen echados en un hondo río; sabiéndolo la mujer, le preguntó 'Marido, ¿sabéis nadar?'» (*Floresta española de agudezas*, Clase III, Cap. III, Cuento XIX, Colección Cisneros, p. 77).

«EL ESTOMAGO Y LOS MIEMBROS»

Incluído en el *Motive Index* de Thompson con el número J.461.1 (The Belly and the Members) y con el número 293 entre los Types, es una fábula esópica:

«EL ESTÓMAGO Y LOS PIES

«El estómago y los pies discutían quien era el más fuerte. Entre otras cosas, los pies alegaban que hasta tal punto sobrepasaban en vigor, que incluso llevaban al mismo estómago; éste respondió: 'Pues, anda éstos, si no tomará yo alimento, vosotros no me podríais llevar'.

«Lo mismo pasa en los ejércitos, el número no es nada si los generales no piensan perfectamente lo que conviene» (*Esopo*, Ind. Bádenas y López Fanel, Gredos, 90, n.º 130, p. 99).

Debió difundirse rápidamente puesto que Floro, en sus *Hazañas romanas*, se la atribuye a Menenio Agripa:

«Aún se conserva el apólogo de su antigua peroración (de Menenio Agripa), que fue harto eficaz para restablecer la concordia (entre los usureros y el pueblo romano que consiguió se nombraran *tributos de la plebe* para su defensa: fue el año 260 de la fundación de Roma y ante una diferencia con los patricios y una difícil guerra, el pueblo tras retirarse al Monte Sagrado —entre el Tíber y Anio— tomó las armas), y que dice así:

«En cierta ocasión, los miembros del cuerpo humano se pusieron en pugna con el estómago, quejándose de que mientras éste pasaba la vida en el ocio ellos

trabajaban, mas una vez que notaron que languidecían por haberle negado su cooperación, hicieron las paces con aquél, convencidos de que, merced al trabajo del estómago, la sustancia de los alimentos, convertida en sangre, circulaba por sus venas» (Libro I., Cap. XXIII, Ed. E. Díaz Jiménez, Bibl. Clás., t. 84, 1912, p. 35).

Lo utilizan en la Edad Media Vincent de Beauvais:

«MEMBRA ET VENTER

«Item contra pigros qui laborare nolunt, fingit indignatos Manus et Pedes Ventri cibum dare noluisse, eo quod sine ullo repleatur labore; illoque sedente ocioso, contra eum indignantes, laborare noluerunt, et ei servicium negaverunt. Venter uero esuriens clamabat. At illi per paucos dies nichil dare uoluerunt. Ieuno Ventre Membra omnia laxauerunt. Postea uero cibum dara uolentes recusat Venter, quia iam clauserat uias, sicque Membra et Venter simul lassa interierunt» (*Speculo Historiale C. VIII in Hervieux*, t. II, p. 242).

y Jacques de Vitry:

«LXXIII. Exemplariter autem dici solet contra indiscrete corpora sua affligentes, quod tota familia membrorum, pedes scilicet, manus et caput et cetera membra habuerunt inter se colloquium et valde conquerebatur de ventre. Quicquid enim acquirebant manus operando et pedes ambulando, et alia membra laborando, ille diuus exactor id est venter, consumebat et propter ipsum pascendum diebus ac noctibus, variis fatigarentur laboribus. Post magnam autem deliberationem, communi assensu statuerunt quod a ventris dominio se eximerant, et eum de cetero non pascerent. Cum uno die jejunassent, ut se de ventre vindicarent, aliquantulum ceperunt debilitari; die autem sequenti, amplius die tercio vix sustinere potuerunt. Cepit autem caput exinaniri et dolore, oculi obtenebrescere; manus vix poterant se movere, pedes no poterant ambulare et omnia membra ceperunt languere et tandem, necessitate compellente, coacta sunt ad priorem dominum redire, et de tanto excessu postulata venia, ventri satisfacere, de temeritate sua argendo seipsa, et cum verecundia et rubore confidentia quod nullo modo possent subsistere, nisi tantus paterfamilias eis necessaria ministraret. Oportet igitur in omnibus modum tenere, quod est valde necessarium viris solitariis qui plerumque no habent qui illos intueantur vel aquibus arguantur» (p. 33).

La forma castellana se halla —con ilustración— en el *Ysopet*:

«LA XVI DE LAS MANOS ET PIES ET DEL VIENTRE

«El que desampara locamente a sus parientes, sepa que assi mesmo se engaña, ni vale el hombre alguna cosa sin los suyos, assi como parece por esta figura.

«Los pies et las manos imbidiosos acucaron al vientre diziendo assi: Tu tomas et tienes todas nuestras ganancias solo et gozas dellas, et a nosotros es el trabajo et a ti la folgança, quanto nosotros buscamos afanando tu comes et tragas folgando. Por ende escoje una de dos cosas: o aprinde afficio con que te mantengas, o padesce fambre cruel, et assi lo desepararon.

«E el vientre non sabiendo con que se mantener con gran humildad pedía ayuda dellos por una et dos et mas vegadas, los quales le denegaron por largos días, de manera que assi estando sin comer por grandes tiempos, el calor del estómago murió et desfalleció, et la sed encerró la garganta et assi fuyó la natura. El las manos haunque tarde viendo como el cuerpo todo yva a morir et ellas mesmas con él trahenle viandas et manjares en habundancia pero no le aprovechavan, por quanto no las podía tomar ni comer. Murióse el cuerpo todo con las manos et pies et estómago.

«Quiere dezir esta fábula que ninguno no abasta para si et que todo hombre ha menester parientes et amigos et que devemos trabajar todos cada uno en su officio, haunque a primera vista nos pasesca que trabajamos por otro, porque obrando para otros del provecho que ellos han en ello nos redundará a nosotros parte. E assi que si non lo fazemos por otros, a lo menos que lo fagamos por el bien que rescibiremos nos mesmos» (Libro III, fols. 71 v.-72 r.).

A las múltiples versiones que menciona Thompson ora de orden culto o popular: judío, indonesio o africano, debemos añadir los que indica Benfuy en su edición del *Panchatantra* (p. 580).

Parece indudable que su existencia es popular y se produce —al parecer— simultáneamente en Grecia y en Oriente. Unas veces toma el nombre de fábula (Esopo, *Ysopet*), otras la de apólogo (Floro), otras la de «enxemplo» (Beauvais, Vitry). Si mencionamos estas versiones, es porque eran fácilmente asequibles en España hasta el siglo xv.

Podríamos considerarlo como un cuento característicamente militar ya que las formas más viejas —de Esopo y Floro— lo aplican al ejército o en momentos típicamente militares. Cuando Beauvais e *Ysopet* lo utilizan; es para —en un sentido más general— dirigirse hacia la *solidaridad*, con lo cual se introduce no un principio de disciplina sino de confraternización y ayuda que desembocará en el mero ataque contra la *pereza* (Vitry), con lo cual estamos en el auténtico «exemplo» moralizante.

Algo semejante ocurre con las consecuencias de la disputa entre el estómago y el resto de los miembros: mientras en Esopo y Floro se rompe la huelga en pro de una disciplina, en Beauvais, J. de Vitry y el *Ysopet* el cuerpo muere, por pereza o por falta de solidaridad.

No hay, pues, una fuente indiscutible sino que parece que cada autor, sobre un cañamazo conocido, borda una narración con peculiaridades personales que rozan las de otros. Quizás sólo en el caso Esopo-Floro haya una dependencia directa pero que ya no era sentida como tal en la época del historiador; por otro lado, casi seguro, la versión de Esopo, transmitida oralmente daría lugar a esas variaciones que apreciamos en las otras versiones.