
La comicidad de los frailes de Berwick en el marco de los Fabliaux europeos

The humor of the friars of Berwick within the context of European fabliaux

José Antonio Alonso Navarro
*Universidad Nacional de Asunción, Facultad de Filosofía
Instituto Superior de Lenguas, Paraguay*
<https://orcid.org/0000-0002-7041-8803>

e-mail: meildeja@yahoo.com

Recibido: 26/9/2022
Aprobado: 11/12/2022

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo identificar, describir, y analizar algunos elementos o categorías que contribuyen o tratan de contribuir a la creación y al desarrollo de la comicidad y del humor en el poema medieval del siglo XV que lleva por título Los frailes de Berwick. La metodología empleada es de tipo cualitativo puesto que no pretende medir o analizar datos numéricamente a través de la estadística, sino identificar, describir y analizar las variables de estudio establecidas con referencia al texto escogido a través del análisis textual. Las conclusiones apuntan a la función de la comicidad o el humor como medio vehicular para la corrección de los vicios en general y de toda conducta inmoral o socialmente inadmisibles en particular.

Palabras clave: comicidad; Berwick; Fabliaux; Europa.

ABSTRACT

This article intends to identify, describe, and analyze some elements or categories which contribute or attempt to contribute to the creation and development of the humorousness in the 15th Medieval poem titled The Friars of Berwick. The methodology which has been used is qualitative, as it does not intend to analyze, or measure data numerically through the statistics, but it intends to identify, describe, and analyze the study variables which have been established in reference to the chosen text through the textual analysis. The conclusions lead to function of humorousness as a vehicular means towards the correction of vices in general or of any immoral or socially unacceptable behavior in particular.

Keywords: humor; Berwick; Fabliaux; Europe.

EL HUMOR, LA RISA, LO CÓMICO, LO CARNAVALESCO Y EL CHISTE

El humor es, esencialmente, una característica propia del ser humano, característica que se ha hecho visible a través de los medios de expresión y comunicación que este ha tenido a su alcance a lo largo de su historia. El humor, entendido este en un contexto social, ha tratado de reflejar el lado cómico de una situación determinada, o ha servido en algunas ocasiones para expresar colectivamente el desacuerdo con un fenómeno social determinado, con la actitud individual de una persona destacada a nivel social, con una costumbre extranjera, con un hecho nacional o internacional, o con una medida impopular alejada de los gustos de la mayoría.

El objetivo del humor es provocar la risa, característica esta también inherente esencialmente a la naturaleza humana a partir de los cuatro meses de edad, sobre todo porque la risa contribuye a alejar el miedo entre los seres humanos, disminuye el enfado, parece ser beneficiosa para la salud, aplaca tensiones, etc. Sin embargo, a Platón no le gustaba reírse, pues para él la risa poseía una concepción negativa asociada a la maldad, a la ignorancia y al vicio y, por consiguiente, aconsejaba evitarla. En su obra *La república* (II, 388 e), por ejemplo, sostiene que la risa debe estar constreñida por la razón, y *en ella se muestra categórico al apuntar que el humor posee un matiz decadente al implicar envidia y malicia; y en Filebo comenta que el humor surge ante la visión de los hombres que son incapaces de observarse a sí mismos.*

Aristóteles, que no estaba lejos de Platón a este respecto en cuanto a su concepción de la risa, consideraba que esta era una manera de burlarse de los demás, así como un aspecto de la fealdad y la malicia. En su *Poética*, Aristóteles define lo cómico como “*un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño, del mismo modo que la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor.*” *Demócrito le confesó una vez a Hipócrates que “solo se reía de una cosa: del hombre lleno de despropósitos (...).”* Por otro lado, Cicerón aconseja cierta cautela en el uso del humor ridículo para evitar desviarse de los preceptos de la oratoria, y Quintiliano distinguió entre una risa real y una risa falsa.

Efrén de Siria en el siglo IV d. C. (Nísibis, 306-Edesa, 373) se manifestó contrario a la risa entre los monjes por considerar que tenía un carácter más humano que divino. La obra *Regula magistri*, que contiene una serie de preceptos monásticos escritos por un autor anónimo en el siglo VI, y que estaba contenida en el *Concordia regularum* de san Benito de Aniano (o Aniane), sostiene que la risa es la expresión humana más maligna. Las opiniones de estos dos religiosos parecen constituir el parecer general de la Iglesia medieval, que apoya la idea de este mundo como un “Valle de lágrimas”, un mundo donde se viene a sufrir, y no a ser felices si se tienen como fin último en la teleología humana la salvación del alma y el ascenso a los cielos. La risa no se toma como algo grave o circunspecto, sino como expresión de lo soez, lo vulgar, lo malicioso y lo ridículo asociada a los campesinos y al pueblo iletrado en general. Bajtín (1941) lo expresa de la siguiente manera:

“La risa en la Edad Media estaba excluida de las esferas oficiales de la ideología y de las manifestaciones oficiales, rigurosas, de la vida y las relaciones humanas. La risa había sido apartada del culto religioso, del ceremonial feudal y estatal, de la etiqueta social y de la ideología elevada. El tono de seriedad exclusiva caracteriza la cultura medieval oficial”.

La risa, como un elemento subversivo, constituye un factor desencadenante de las muertes en la novela de Umberto Eco publicada en 1980 *El nombre de la rosa*, muertes que van a ser el objeto de una investigación policiaca o detectivesca conducida por el fraile franciscano Guillermo de Baskerville y su pupilo, el novicio benedictino Adso de Melk, hijo de un noble austríaco, el barón de Melk. En *Les Passions de l'âme* (1649), obra dedicada a la reina Cristina de Suecia, Descartes se pronuncia sobre la risa afirmando que esta se trata de una

especie de error fisiológico resultado de una aceleración del flujo sanguíneo y activado por un sobresalto ante una circunstancia sorprendente, y *aborda la risa en el contexto del humor como un signo de alegría o gozo mezclado con odio*. Molière (1667) señala, en cambio, que la incongruencia es el corazón de lo cómico, y que todo lo que se muestra en el exterior distinto de la realidad es en esencia cómico, en especial si entran en juego elementos como la contradicción y el engaño. Giner de los Ríos (1876) encuentra también la base del humor en la contradicción o en la desproporción.

El uso del humor entre los seres humanos en general ha estado motivado por muchas causas, entre ellas (1) por el deseo de entretenerse y evadirse de los problemas diarios; (2) por el deseo de evitar conflictos; (3) por el deseo de aliviar tensiones, estrés y ansiedad en situaciones embarazosas; (4) como medio para enfrentarse a una situación determinada que implique dolor, sufrimiento o frustración; (5) como catarsis y liberación de energía negativa; (6) como instrumento de burla y desprecio de minorías o “individuos periféricos”, es decir, socialmente marginados a lo largo del tiempo; (7) como medio de expresar sátira e ironía con el propósito de ridiculizar y humillar; y (8) como un medio para la enseñanza moral y la corrección de los vicios o de las malas costumbres de una sociedad determinada. El humor, sin embargo, depende en gran medida de la sociedad de la que surge o emerge, pues no es universal ni puede considerarse como tal. Lo que es humorístico o cómico en un país no lo es en otro. La Bruyère (1688) afirma que “conviene reír antes de ser felices, por miedo a morir sin haber reído”.

Richter (Introducción a la estética: 1804) define el humor, sobre todo, como una negación de lo infinito en lo finito. Esto significa que el humor posee la capacidad o la posibilidad de derribar los cimientos de lo más transcendental o aniquilar lo más sublime que se ponga ante el hombre. El poeta francés Baudelaire (Mi corazón al desnudo, 1897) asocia el humor y la risa con la degradación física y moral, con lo satánico o demoníaco, o con esa dualidad que existe en el hombre cuando se encamina hacia Dios en su deseo por trascenderse, sublimarse o convertirse en un ser superior, o cuando se encamina hacia Satán en su deseo por degradarse, convirtiéndose así en un ser inferior. Schopenhauer, por el contrario, sostiene que el humor se erige como la combinación o síntesis entre la risa como categoría dentro de la comicidad y lo circunspecto.

Podría decirse que el humor se presenta, a grandes rasgos, como un mecanismo de defensa que se activa ante una situación adversa y dramática en la vida del ser humano; un mecanismo que, como un resorte preciso en su mecánica e ingeniería, se visibiliza para aliviar en el individuo los efectos negativos de un episodio emocional dramático. Y en apariencia, el humor se presenta irracional, desordenado, atentando contra toda forma de orden y equilibrio; ilógico, absurdo, contradictorio, irónico, satírico, burlesco, grotesco, carnavalesco, paródico y, en ocasiones, hasta irreverente contra el orden social impuesto, contra toda jerarquía regulada, y contra ese complejo microcosmos de entidades animadas y organizadas que constituye la sociedad. Sin embargo, el humor es el resultado de una consecuencia lógica y ordenada en el marco de la naturaleza humana, esto es, es consecuencia del deseo y de la necesidad del ser humano por liberar una fuerte tensión emocional producto del estrés, o por descargar, si se quiere, la ansiedad acumulada debido a un episodio trágico o traumático.

En su libro Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico de 1877, Bahnsen afirma que el humor surge de quien ya no espera nada de la vida, pues este, entonces, será capaz de juzgar su verdadero valor, que será nulo, y podrá reírse de ella. No menos interesante es el aporte de Nietzsche cuando considera la risa como una forma de compensar el dolor humano. En Así habló Zaratustra (1883 y 1885), Nietzsche distingue tres tipos de risas: (1) la “risa helada”, que se produce en el marco de una actitud nihilista de la vida; (2) la “risa del león”, que se desencadena contra la herencia de la historia occidental;

y (3) una risa sagrada. La premisa básica de Bergson en su ensayo *La risa* (1900) es que una de las funciones del humor es ayudar al ser humano a no perder su humanidad en la era de la mecanización. Otras premisas o “leyes generales” que pueden destacarse del ensayo de Bergson son:

- No hay comicidad fuera de lo propiamente humano
- *La risa suele estar acompañada de insensibilidad.*
- *El mayor enemigo de la risa es la emoción.*
- *La comicidad resalta más en grupo:* parece ser que la risa necesita un eco.
- La risa esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias.
- Para entender la risa, hay que volver a ponerla en su entorno natural, que es la sociedad.
- *La función útil de la risa es una función social.*
- *La risa debe tener un significado social.*
- La comicidad nacerá cuando todos los hombres reunidos en grupo dirijan su atención hacia uno de ellos, acallando sus sensibilidades y limitándose a usar la inteligencia.
- La comicidad es accidental.
- Cuando un cierto efecto cómico deriva de una cierta causa, el efecto nos parecerá más cómico cuanto más natural nos resulte la causa.
- La risa “castiga los vicios”, pues hace que enseguida procuremos aparentar lo que deberíamos ser, lo que sin duda algún día acabaremos siendo de verdad.
- La comicidad nace en el preciso instante en que la sociedad y la persona, liberadas de la preocupación por su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte.

Bajtín (1941) desarrolló el concepto de “cuerpo grotesco” al abordar el tema de la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, y al enfocarse especialmente en Rabelais. Bajtín destacó la recurrencia a lo grotesco y a lo carnavalesco como fórmulas frecuentes para la creación de humor y comicidad en algunas obras del autor francés del siglo XVI, como aquellas que tienen como protagonistas a Gargantúa y Pantagruel, personajes al servicio de esta noción de lo carnavalesco vinculado a las mascaradas y otros espectáculos bufos de todo tipo, así como a un lenguaje soez y vulgar que se opone al establishment político y social dominante y que, además, trata de trastocarlo y hacerlo tambalear al menos temporalmente con la esperanza de crear un Mundus inversus en el que las élites sirvan a los más desheredados y desfavorecidos de la sociedad; todo esto, claro está, sin perder un ápice de buen humor entre expresiones groseras, improperios e invectivas, burlas y toda suerte de blasfemias.

En este sentido se buscaría la risa y el humor a través del carnaval con la puesta en escena del anhelo aparentemente utópico y absurdo del pueblo llano de subvertir el orden social establecido, lo que resultaría, por otro lado, en una manera algo ingeniosa de poner teatralmente en un plano de igualdad social tanto a ricos como a pobres, de buscarse la continuidad voluntaria del sistema imperante ante la ley de los hombres y de Dios, y de permitir a las clases sociales más bajas hacer catarsis antes de volver al sistema establecido, esto es, de otorgarlas la posibilidad de dar rienda suelta a su frustración, enfado y deseo de igualdad social; y de esta risa y humor se pasaría, podríamos decir, a una “hipercomicidad” o comicidad exagerada con la aplicación del “cuerpo grotesco” relacionado con la deformación grotesca del cuerpo humano y la descripción explícita de los órganos humanos, tales como los genitales, etc.

Freud, en su obra de 1905, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trata el chiste como un catalizador o medio en virtud del cual liberar tensiones generadas por una sociedad represora de las pulsiones humanas. En dicha obra Freud analiza las causas o motivaciones que hay detrás de los chistes que causan risa entre los seres humanos. Ramón María del Valle Inclán, en su obra *Luces de bohemia. Esperpento* (1924), recurre al humor con el objeto de ofrecer una visión deforme y trágica de la realidad: el esperpento. La idea del esperpento surge como una especie de metáfora conceptual procedente de dos espejos (uno cóncavo y otro convexo) que se encontraban en la calle Álvarez Gato de Madrid. Estos dos espejos distorsionaban o deformaban la imagen física de las personas que se situaban delante de él, de modo que esta idea metafórica de deformación fue aplicada humorística o cómicamente por Valle-Inclán como crítica a la sociedad de su época y de lo que uno de los personajes de *Luces de bohemia*, Max Estrella, llama “héroes clásicos”. Por lo tanto, el humor a través del esperpento de Valle-Inclán consiste en mostrar a una serie de personajes de una manera poco convencional, esto es, deformados o desde diferentes ángulos o posiciones. El resultado de todo ello sería crear una suerte de literatura grotesca tras la degradación o reificación de los personajes.

En *La caverna del humorismo* (1919), Pío Baroja explora la concepción del humor desde su punto de vista particular a través de una serie de personajes que escuchan conferencias que tienen la intención de aparecer como científicas, y *Wittgenstein, en Culture and Value* (1984), sostiene que “el humor no es una emoción, sino una filosofía de vida”.

EL MANUSCRITO DE LOS FRAILES DE BERWICK

Existen tres copias del poema *Los frailes de Berwick*: (1) en el Manuscrito Bannatyne (MS B, siglo XVI), en el Manuscrito Maitland (MS M, siglo XVI), y en un pliego de 1622 que se conserva en la Biblioteca Henry Huntington (H). Para la traducción del poema del escocés medio (*Middle Scots*) al español me he basado en la versión digital editada por la profesora Melissa M. Furrow, versión a la que puede accederse en: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/furrow-ten-bourdes-freris-of-berwick>. La versión impresa está recogida en el libro *Ten Bourdes*, editado también por Melissa M. Furrow, y publicado en 2013 en Medieval Institute Publications. Ambas versiones están basadas en el Manuscrito Bannatyne, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Escocia: 1.1.6, folios. 348 r-354 v., y que, como nos dice la profesora Furrow en la introducción a la versión digital, fue copiado en Forfarshire en los tres últimos meses de 1568 por un joven mercader de Edimburgo llamado George Bannatyne cuando se recluyó en su casa en tiempos de la peste.

Tradicionalmente el poema se ha atribuido a William Dunbar, aunque el verdadero poeta se desconoce. Lo que sí es muy probable es que el poema se escribiese en algún lugar de Escocia a mediados o a finales del siglo XV, entre 1461 y 1482, como sugiere la profesora Furrow, cuando Berwick estaba en manos de los escoceses. Después de 1482 estuvo bajo el dominio de Inglaterra, tal como ocurrió después de 1333. El poema, escrito en escocés medio (*Middle Scots*) en pareados o dísticos en pentámetro yámbico, puede encuadrarse en el género de los *fabliaux*, y su trama se sitúa en Berwick, la ciudad más septentrional de Inglaterra, en el condado de Northumberland, junto a la desembocadura del río Tweed.

El escocés medio (*Middle Scots*) apenas se distingue a finales del siglo XV del inglés medio temprano (*Early Middle English*) de Northumbria, en especial en su ortografía, fonología, sintaxis y léxico. El escocés medio fue una lengua ánglica de las tierras bajas escocesas en el período comprendido entre 1450 a 1700.

La profesora Furrow destaca algunas de las características lingüísticas más distintivas del poema del MS B. en escocés medio (*Middle Scots*) que han de tomarse en cuenta:

- (1) *Quh-* corresponde a “wh-” en inglés moderno
quha es “who”
quhair es “where”
quhairfoir corresponde a “wherefore”, “because of that”
quhairof corresponde a “whereof”, “of what”
quhatkin es “whatever”
quhen es “when”
quhilk es “which”
quhill corresponde a “while”, “till”
- (2) El pronombre *scho* es “she.”
- (3) *Thir* corresponde a “these.”
- (4) Las preposiciones *into* e *intill* significan “in.”
- (5) *Our* corresponde a “over” y *owttour* significa “over” o “across.”
- (6) *Woundir* significa “incredibly.”
- (7) Algunos participios de presente acaban en *-and* en lugar de en *-ing*: *bydand* is “biding.”
- (8) Los verbos de presente de indicativo en tercera persona singular suelen acabar en *-is* o *-ys*, y con menos frecuencia en *-es*. Los verbos débiles de tiempo pasado acaban en *-it* en lugar de en *-ed*. *Come* es el pasado de “to come.” El presente es *cum*. “Will be” y “shall be” se contraen normalmente como *wilbe* y *salbe*. “Shall” es siempre *sal*. *Hes* y *wes* se corresponden a “has” y “was.” *Haif* es “have.”
- (9) *That* suele omitirse con frecuencia, en especial cuando se trata de un pronombre de relativo.
- (10) Las palabras que poseen una vocal larga *a* suelen escribirse *ai*, y las palabras que en inglés antiguo tenían una *a* larga pero que en el dialecto del sur del inglés medio cambiaron a una *o* larga, mantendrán en general la *a* larga en el poema: e.g., *baith* por “both,” *mair* por “more,” *stane* por “stone,” *ga* por “go.” Sin embargo, en ocasiones se hace uso de *oi* para indicar la vocal larga: *moir* por “more.”
- (11) *Ane* es la forma común para “a” y “an,” incluso ante consonante.
- (12) *Mony* y *ony* son las formas comunes de “many” y “any.”
- (13) A mitad de palabra *-d-* o *-dd-* aparecen en lugar de *th-*: *bruder*, *bredir*, *hidder*, *togidder*.
- (14) Palabras que en inglés moderno se escribe con *-gh-* aparecen con *-ch-* en el poema: *licht*, *thocht* for “light,” “thought.”
- (15) La *w* aparece en el poema sustituyendo a *u* y *v*: *selwer* es “silver,” y *ws* es “us”.

LOS *FABLIAUX*

Los *fabliaux* constituyen poemas de origen francés de corta extensión que florecen en los siglos XII y XIII. Están destinados fundamentalmente a una audiencia popular, y versan sobre temas cómicos, satíricos, humorísticos, anticlericales y con ciertas dosis de erotismo o picardía. Los personajes comunes de los *fabliaux* son: (1) mujeres jóvenes, bellas y desvergonzadas que están casadas con hombres viejos (cornudos) y que suelen engañar a sus maridos; (2) religiosos (clérigos, frailes) astutos y malintencionados más abocados a los asuntos mundanos que a los asuntos espirituales, pues estos son proclives a la bebida, a la buena comida y a la lujuria; y (3) personajes sociales marginados que pretenden medrar socialmente a través del ingenio y del engaño.

Los *fabliaux* franceses representan todo lo opuesto a la literatura cortesana y religiosa, y no pretenden servir de ejemplo didáctico o moralizador, sino simplemente espejar los vicios

del ser humano y de la sociedad en la que vive, así como provocar la risa o suscitar la burla y el efecto cómico. Sin embargo, los *fabliaux* escritos en inglés medio (y en el caso de *Los frailes de Berwick*, en escocés medio: *Middle Scots*), sí pretenden dar en muchos casos toda una lección de moral para quien los lea o escuche, y servir para corregir los vicios de aquellos personajes que hayan incurrido en una falta grave de índole moral. En *Los frailes de Berwick* el humor se conseguiría a grandes rasgos a través de la burla y el escarnio a ciertos “personajes tipo” representados por frailes. Las posibles fuentes de los *fabliaux* podrían localizarse o bien en la literatura oriental o bien en la comedia elegíaca latina muy popular en Francia en el siglo XII.

El *fabliau* solía escribirse en versos octosilábicos y poseía entre 300 y 400 versos. En Inglaterra se hizo bastante popular en el siglo XIV. Es posible que a occidente llegase de oriente por los cruzados del siglo XII. Los textos más parecidos a este tipo de narraciones breves son las fábulas griegas, como las escritas por Esopo, que suelen ser didácticas al contener una moraleja final. El *fabliau* más antiguo que se conoce es el llamado *Richeut*, de autor anónimo. Este texto data de 1159. *Richeut* pone de relieve el tema del incesto, contiene 1019 versos, y curiosamente no recurre a octosílabos, sino a la denominada estrofa de rima de cola, algo popular en la poesía francesa e inglesa de la Edad Media. *Richeut* cuenta la historia de una prostituta llamada *Richeut*, que tiene un hijo llamado *Samson*. Este último está convencido de que puede seducir a cualquier mujer y llevarla a la cama. Sin embargo, su madre trata de advertirlo acerca de la perfidia de las mujeres y desengañarlo de su opinión.

Uno de los autores franceses de *fabliaux* más conocidos es *Rutebeuf* (antes de 1230-hacia 1285). *Rutebeuf* (conocido por su apodo más que por su nombre verdadero que no se conocía) fue un juglar francés del siglo XIII. Escribió entre los años 1250 y 1285, y es posible que fuera originario del condado de Champaña. Era un hombre de una sólida cultura, pues sabía latín y podría haber estudiado en la Universidad de París. Por la información extraída de sus obras se sabe, además, que fue protegido de Alfonso de Poitiers y de Carlos de Anjou, que se casó por segunda vez en 1261 con una mujer de unos 50 años pobre y poco agraciada, pero trabajadora y honesta, y que fue padre de un hijo.

Rutebeuf se describió a sí mismo como un hombre que había perdido el ojo derecho y al que le gustaba jugar, comer y beber. Él mismo señala también su cualidad de generoso cuando no le falta el dinero, y hace énfasis en su pobreza, que suele ser extrema la mayoría de las veces. A este juglar francés se le atribuyen unos 56 poemas, la mayoría de ellos circunscritos a la tradición de la literatura satírica relacionada con la poesía de los *sirventés*, poesía que es propia de los troveros y de los poemas de los goliardos. En ellos lleva a cabo una crítica contra los representantes de los estamentos sociales superiores, tales como la Iglesia y la nobleza, denunciando sus abusos y su hipocresía. En uno de sus poemas es abiertamente crítico contra algunas órdenes mendicantes, como la de los dominicos o franciscanos. Asimismo, la obra de *Rutebeuf* abarca hagiografías, algunas de ellas traducidas en su momento por el clérigo español del siglo XIII Gonzalo de Berceo (*El milagro de Teófilo*), elegías y poemas en los que despliega algunos datos biográficos suyos, como *Le mariage Rutebeuf* (circa 1262), en el que se lamenta de su matrimonio y *La pauvreté Rutebeuf* (circa 1276), en el que expone las adversidades a las que se enfrenta en su vida. Otras de las obras de *Rutebeuf* dignas de mención son: *Des règles* (1259), *Le Dit de sainte Église* (1259), *Des Jacobins* (1263), *La Voie de Paradis* (1265), *La Discorde de l'Université de Paris et des Jacobins* (1254), *Du pharisien* (1259), *La Chanson de Pouille* (1264), *La Voie de Tunes* (1267), *La Complainte du roi de Navarre* (1271), *La Complainte du comte de Poitiers* (1271), entre otras.

Los personajes de los *fabliaux* tradicionales son cornudos, campesinos, villanos o labriegos bobos, clérigos sagaces, ladrones, mendigos y prostitutas, y su intención es criticar a la Iglesia y a las mujeres. El erotismo es ciertamente un tema recurrente en los *fabliaux* y no de otros textos, podría decirse, más sublimes y de naturaleza más elevada. Ovidio, por ejemplo,

no es partidario de que la musa invada la privacidad de los amantes en el lecho (*Ars amatoria* II), pero en los *fabliaux* tanto franceses como ingleses el aspecto erótico o sexual está muy asociado con una esposa adúltera y un joven amante de mejor condición que el esposo cornudo. Además de Rutebeuf, otros escritores franceses de *fabliaux* son Jean Bodel, Douin de Lavesne, Garin, Gautier le Leu y Enguerran (Enguerrand) le Clerc d'Oisi. Jean Bodel (1165-1210) es autor como trovador y poeta de algunos *fabliaux*, de algunos cantares de gesta como la *Chanson des Saisnes* y de una pieza teatral sobre el milagro de san Nicolás titulada *Jeu de Saint Nicolas*. A Gautier le Leu (1210- ¿?) se le atribuyen los siguientes *fabliaux*: *Sot chevalier*, *Deus vilains*, *Fol vilain*, *Les sohai*, y *Connebert*. Douin de Lavesne (siglo XIII) es el autor de una obra erótica y truculenta conocida con el nombre de *Trubert*. La obra, que se conserva en un único manuscrito fechado hacia 1270, contiene unos 2978 versos octosilábicos. Por la extensión de la obra podría afirmarse que es más una novela satírica en verso que un *fabliau* propiamente dicho.

La obra cuenta la historia de un villano llamado Trubert que odia a los nobles y poderosos, por esa razón utiliza el disfraz para cometer toda clase de tropelías, como engañar al duque de Borgoña convirtiéndose en el amante de su esposa y dejar embarazada a su hija disfrazado de un joven con el nombre de *Coillebaude* (“vara de fuego”). Otros *fabliaux* franceses dignos de mención son: *Gombert et les deus clerics* (Gombert y los dos estudiantes), *L'enfant de neige* (El niño de la nieve), *Bérangier au lonc cul* (Bérangier del culo largo), *La vielle qui graissa la patte de chevalier* (La vieja que pagó al caballero por sus favores), *Le pauvre cleric* (El pobre estudiante), *Le couverture partagée* (La cubierta compartida), (El sacerdote que comía moras), *La crotte* (La mierda), *Le chevalier qui fit les cons parler* (El caballero que hacía hablar a los coños) y *Du prestre ki abevete* (El sacerdote que se asomó).

LA CIUDAD DE BERWICK-UPON-TWEED

Al principio del poema el poeta se encarga muy claramente de contar las bondades y excelencias de la ciudad de Berwick, a la que tilda en los primeros versos (verso 3) de ciudad noble (*nobill toun*: “noble town”). De ella destaca el bardo anónimo, además de su nobleza, sus señores de gran fama o renombre, sus hermosas damas, sus apuestos y refinados caballeros, sus murallas y fosas, su fortaleza (o castillo), sus torres y torretas, sus rastrillos, su iglesia, su hospicio, sus cuatro órdenes mendicantes y, por supuesto, su río, el río Tweed.

“Érase una vez un río llamado Tweed, en cuya desembocadura se erige Berwick, una ciudad de excelencia que ha dado señores de fama elevada y en la que viven hermosas damas y muchos caballeros tan elegantes como apuestos. No hay ninguna otra ciudad como ella sobre el mar, pues está bien fortificada con piedra y a base de fosas dobles que en ella han sido cavadas. Por lo tanto, su fortaleza (1) es resistente y está bien construida. Dispone de estrechas torres y torretas de considerable altura, así como de murallas que han sido edificadas con la misma destreza que aquellas; y si alguien tiene la intención de levantar los rastrillos que hay en dicha fortaleza, estos podrán ser bajados con gran precisión para que no se pueda de ninguna manera accederse a su interior por medio del engaño y de tretas ingeniosas; por esa razón, en mi tiempo Berwick es, a todas luces, el mejor lugar en el que he estado, el más hermoso, el más excelente y el más agradable a la vista por todo: por la ciudad, por la muralla, por la fortaleza y la tierra, por los elevados muros sobre la parte superior, por la gran Iglesia de la Cruz y también por el hospicio. En cuanto a las órdenes religiosas, ninguna es difícil de hallar allí. Están todas en esta ciudad: los frailes jacobinos de hábito blanco, los carmelitas, los agustinos y los franciscanos”.

En la actualidad Berwick-upon-Tweed sigue siendo una hermosa ciudad medieval que no ha perdido su encanto del pasado. Esta ciudad se encuentra en Northumbria (Inglaterra). Northumbria fue un reino anglo fundado por Ethelfrith (Etelfrido) en el año 593 tras la unión de Bernicia y Deira, y llegó a extenderse desde el estuario de Humber hasta el fiordo de Forth. Northumbria fue ocupada por los daneses en el siglo IX, pero se incorporó al reino de Inglaterra en el siglo X. La ciudad de Berwick-upon-Tweed está enclavada en la desembocadura del río Tweed en la costa este, y fue fundada como un asentamiento anglosajón en la época del reino de Northumbria. Durante 400 años esta ciudad ha estado de modo alternativo bajo el dominio de los reinos de Inglaterra y Escocia, respectivamente.

Durante los años 1461-1482 estuvo bajo dominio de los escoceses, y a partir de 1482 Ricardo de Gloucester hizo que volviera a manos de los ingleses. Esto ha hecho que algunos habitantes se sientan ingleses, otros escoceses, y, quizá, el resto se debata entre poseer una identidad inglesa o una identidad escocesa. Lo que podríamos decir claramente es que Berwick es una amalgama de ambas culturas: la inglesa y la escocesa, lo cual se refleja también en el tipo de inglés que se habla allí. La ciudad de Berwick se destaca, como leemos en el poema en escocés medio (*Middle Scots*) del siglo XV, por su arquitectura. A este respecto, lo más visitado hoy en día son sus murallas medievales, sus terraplenes isabelinos y su ayuntamiento de estilo georgiano. El topónimo Berwick procede del inglés antiguo o anglosajón *berewíc*. *Bere* es “barley” (cebada) y *wíc* “farm” (granja). Cuando esta ciudad estuvo en manos escocesas se llamó “South Berwick” hasta pasar a denominarse finalmente Berwick o Berwick-upon-Tweed. Como dijimos antes, Berwick fue pasando de un reino a otro durante unos 400 años desde que Guillermo I de Escocia invadiera el norte de Inglaterra en 1173 o 1174, y a partir de esa fecha estuvo bajo el dominio de ambos países en diferentes épocas y bajo reyes diferentes. En 1314, por ejemplo, Eduardo II de Inglaterra logró reclutar unos 25.000 hombres en Berwick que lucharon poco después en la batalla de Bannockburn.

Entre 1315 y 1318 el ejército escocés asedió la ciudad de Berwick, logrando finalmente tomar el control de ella en abril de 1318. Sin embargo, Inglaterra volvió a tomar posesión de Berwick tras la batalla de Halidon Hill en 1333. En 1461 Margarita de Anjou cedió de nuevo Berwick a Escocia en nombre de su esposo Enrique VI en pago de la ayuda recibida contra los partidarios de la Casa de York durante la Guerra de las Rosas, y en 1482 Ricardo, el duque de Gloucester, más tarde conocido como Ricardo III, recuperó para Inglaterra Berwick nuevamente. En 1551 Berwick se convirtió en un condado independiente, y en 1707 el denominado Acta de Unión puso fin a la disputa sobre a qué país pertenecía la ciudad de Berwick, si a Inglaterra o a Escocia. Desde entonces, la ciudad de Berwick está dentro del sistema legal de Inglaterra y Gales.

ARGUMENTO

La historia tiene lugar en la ciudad de Berwick (norte de Inglaterra), cerca del río Tweed, y comienza con la aparición de dos frailes dominicos, fray Allane y fray Roberto. Un día, tras visitar a algunos vecinos de la localidad, estos deciden hospedarse en la posada de Simón el hospedero cuando se les ha echado encima la noche y se han cerrado las puertas de su convento (en el poema “abadía”). Al llegar allí, no hallan a Simón, que ha salido de viaje en busca de provisiones, sino a su bella esposa Álisón (Alesone), quien, no de muy buena gana, los permite alojarse en el altillo de la casa, pues esta tiene pensado darse un buen festín y pasar la noche con su amante, un rico y afamado fraile franciscano de nombre Johine.

Esa misma noche Álisón recibe en su casa a fray Johine quien ha traído capones, conejos, vino de Gasuña y otras exquisiteces. Fray Roberto observa toda la escena desde un pequeño agujero que ha hecho en la madera del altillo, y se percata en seguida de la infidelidad de la esposa de Simón. Inesperadamente, llega el hospedero para sorpresa de Álisón y su amante fray Johine, cuyos planes de darse un buen banquete y de acostarse juntos se ven irremediabilmente frustrados.

Ante tal situación, la esposa esconde las viandas en una alacena y a fray Johine debajo de una artesa. Al llegar Simón a su casa, este pide algo de comer, y al enterarse de la presencia de los dos frailes dominicos en su casa pide a su esposa que los traiga para agasajarlos. Como la comida que Álisón ha servido encima de la mesa no es abundante, Simón se lamenta de ello ante los dos frailes, y expresa su deseo delante de ellos de que hubiese ricas viandas y buena bebida encima de su mesa para poder compartirlas con ellos. Fray Roberto se compromete ante Simón a traer esas mismas viandas ocultas en la alacena por arte de magia y brujería.

Ingenuo y crédulo, Simón el hospedero acepta. Después de fingir hacer magia, fray Roberto, que conoce de la existencia de los alimentos traídos por fray Johine y ocultos en la alacena por Álisón, pide a la esposa que se acerca a la alacena y los ponga encima de la mesa. Álisón, que teme ser descubierta por fray Roberto, accede al juego y hace exactamente lo que este le pide.

Simón se sorprende del prodigio realizado por fray Roberto, y le pregunta cómo lo ha hecho. Fray Roberto le responde que con la ayuda de un sirviente-demonio. Curioso, Simón le pide que se lo muestre. Fray Roberto accede hacerlo, pero no en su forma original horrible y espantosa, sino con el aspecto de un fraile de hábito negro. Entre tanto fray Roberto pide a Simón que se oculte encima de una tarima con un garrote, y que se prepare para golpear al demonio, que no es sino el oculto fray Johine, cuando aquel se lo pida. Tras fingir hacer magia y brujería nuevamente, fray Roberto pide a fray Johine que se muestre, y tras hacerle saber de la manera más clara posible que lo está ayudando a escapar, le pide, además, que salga de allí lo antes posible embozado en su capucha.

Cuando fray Johine trata de huir, fray Roberto exhorta entonces a Simón a que golpee fuertemente a fray Johine en su huida. Al hacerlo, el golpe que le da Simón a fray Johine es tan fuerte, que el hospedero se tropieza y se golpea la cabeza contra una piedra de mostaza. Fray Johine aprovecha esta circunstancia para subir unas escaleras, pero en su huida se cae a un terreno cubierto de lodo. Recuperado, pero sucio, logra escalar un muro que rodea la casa y escapa de allí finalmente con éxito.

ESTRUCTURA DE LA HISTORIA

1. Dos frailes dominicos de Berwick (Inglaterra), fray Allane y fray Roberto, se hospedan en la posada de Simón el hospedero cuando se les ha echado encima la noche.
2. La esposa de Simón el hospedero, que se halla de viaje en busca de provisiones, accede a hospedarlos en el altillo de la casa, pues esta tiene pensado darse un buen festín y pasar la noche con su amante, un fraile franciscano de nombre Johine.
3. Esa misma noche Álison recibe en su casa a fray Johine quien ha traído capones, conejos, vino de Gascuña y otras exquisiteces. Fray Roberto observa toda la escena desde un pequeño agujero que ha hecho en la madera del altillo, y se percata en seguida de la infidelidad de la esposa de Simón.
4. De súbito, esa misma noche llega Simón, el esposo de Álison, y los planes de esta y fray Johine de acostarse juntos se ven truncados. Ante tal situación, la esposa esconde las viandas en una alacena y a fray Johine debajo de una artesa.
5. Ya en su casa, Simón pide algo de comer, y al enterarse de la presencia de los dos frailes dominicos en su casa pide a su esposa que los traiga para invitarlos. Como la comida que Álison ha servido encima de la mesa no es abundante, Simón se lamenta de ello ante los dos frailes, y expresa su deseo delante de ellos de que hubiese ricas viandas encima de su mesa para poder compartirlas con ellos.
6. Fray Roberto se compromete ante Simón a traer esas mismas viandas ocultas en la alacena por arte de magia y brujería (o nigromancia). Ingenuo y crédulo, Simón el hospedero acepta. Después de fingir hacer magia, fray Roberto, que conoce de la existencia de los alimentos traídos por fray Johine y ocultos en la alacena por Álison, pide a la esposa que se acerca a la alacena y los ponga encima de la mesa. Álison, que teme ser descubierta por fray Roberto, accede al juego y hace exactamente lo que el robusto y astuto fraile le pide.
7. Simón se sorprende del prodigio realizado por fray Roberto, y le pregunta cómo lo ha hecho. Fray Roberto le responde que con la ayuda de un sirviente-demonio. Curioso, Simón le pide que se lo muestre. Fray Roberto accede hacerlo con el aspecto de un fraile de hábito negro.
8. Fray Roberto pide a Simón que se oculte encima de una tarima con un garrote, y que se prepare para golpear al demonio, que no es sino fray Johine, cuando aquel se lo pida. Tras fingir hacer magia y brujería nuevamente, fray Roberto pide a fray Johine que se muestre, y tras hacerle saber claramente que lo está ayudando a escapar, le pide que salga de allí lo antes posible embozado en su capucha. Cuando fray Johine trata de huir, en ese mismo momento fray Roberto insta a Simón a que golpee fuertemente a fray Johine en su huida. Al hacerlo, el golpe que le da Simón a fray Johine es tan fuerte, que el hospedero se tropieza y se golpea la cabeza contra una piedra de mostaza.
9. Fray Johine aprovecha entonces para subir unas escaleras, pero en su huida se cae a un terreno cubierto de lodo. Recuperado, el fraile franciscano logra escalar un muro que rodea la casa y huye finalmente sin ser visto o reconocido.

LOS PERSONAJES

Los personajes principales de *Los frailes de Berwick* son:

Fray Allane y Fray Roberto: de ellos se nos dice de manera general que son dos frailes virtuosos (dominicos) que saben adular muy bien a las mujeres.

Fray Allane: de él se dice especialmente que es viejo y sufre de piedras en el riñón.

Fray Roberto: en cambio de este fraile se nos dice que es joven, temperamental, fuerte y robusto.

Álison (Alesone): se trata de la esposa de Simón Lawyear, un hospedero. Es descrita como alegre, hermosa y elegante, aunque algo altiva.

Simón Lawrear: es el esposo de Álison, hospedero de profesión. Es descrito como un hombre muy bueno. Es ingenuo y crédulo, así como uno de los personajes centrales, pues encarna la figura del cornudo, tan popular en los *fabliaux* y en los textos cómicos y satíricos medievales.

Fray Johine: es el amante de Álison. Es franciscano y es descrito como un hombre rico y de gran fama.

ELEMENTOS DE COMICIDAD EN EL POEMA MEDIEVAL *LOS FRAILES DE BERWICK*

1. Anticlericalismo y los pecados capitales

Los *fabliaux*, ya lo hemos dicho, poseen un tono anticlerical bastante marcado, pues la imagen que se presenta de los religiosos es totalmente contraria a la que se esperaría de ellos acorde con la moral cristiana y la ortodoxia de la Iglesia católica, y este anticlericalismo suele construirse, de modo especial, a través de los pecados capitales y los vicios propio de la naturaleza humana. Los siete pecados capitales constituyen aquellas faltas que son contrarias a la ortodoxia cristiana. Estas se hacen constar en el catecismo de la Iglesia Católica a partir de 1750 y son la soberbia, la gula, la ira, la pereza, la lujuria, la envidia y la avaricia. Estos son los pecados a los que la naturaleza humana se inclina comúnmente. Parece ser que los siete pecados capitales tenían precedentes en la cultura antigua griega y romana, culturas estas que hacen referencia a las virtudes y a los vicios del ser humano. En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles, por ejemplo, opone a un valor escogido un vicio. Entre los valores que se abordan en la obra anterior están las del valor, la templanza, la generosidad, la amistad y el ingenio, y entre los vicios, la cobardía o el exceso de temeridad. Horacio en sus *Odas* hace énfasis en la moderación o equilibrio para no caer en los extremos.

Evagrio Póntico (345-399), también conocido como Evagrio el Monje, se refirió a un estado del ser sin pasiones denominado *apatheia*. Según él, si el hombre está sujeto a los pensamientos que se inclinan a las pasiones, este no puede mantenerse ni firme ni sosegado. Entre los vicios que aborda el monje de Ponto están los de la *gastrimargia* en relación con la gula, la *porneia* en relación con la inclinación a la carne, la *filarguria* o la inclinación al dinero, la orgé (o la cólera), la *lúpê* (o la tristeza del alma, el abatimiento), la *kenodoxia* (o la jactancia) y la *uperèphania* / *hiperèphania* (o la soberbia). En su obra *De institutis coenobiorum* el anacoreta Juan Casiano expuso los deberes y las obligaciones de los monjes y señaló los vicios a los que han de enfrentarse. La obra de Casiano ejerció una notable influencia en los manuales penitenciales de la Iglesia Católica. Casiano identifica así los siguientes vicios: (1) la gula; (2) la fornicación; (3) la tristeza; (4) la ira; (5) la acedia; (6) la cenodoxia; y (7) la soberbia.

Gregorio I (c. 540-604), basándose en las obras de Evagrio y Casiano elaboró la siguiente lista de pecados capitales: (1) lujuria, (2) ira, (3) soberbia, (4) envidia, (5) avaricia, (6) pereza y (7) gula. Santo Tomás de Aquino (1225-1274) mencionó los siguientes pecados capitales: (1) vanagloria (soberbia), (2) avaricia, (3) gula, (4) lujuria, (5) pereza, (6) envidia e (7) ira. La soberbia es el pecado que conduce prácticamente al resto de los pecados capitales o del que se deriva el resto de los pecados capitales. La soberbia consiste en un exceso de egoísmo que lleva al individuo a satisfacer sus propios anhelos sacrificando, si es necesario, el bienestar del prójimo sin importar las consecuencias de ello. Con relación a la soberbia, caben destacarse la vanagloria y la vanidad. La ira puede definirse como una reacción emotiva descontrolada en la que se alternan el odio y la cólera o el enfado. Es un pecado capital que puede causar la negación de la verdad, así como una férrea oposición a la justicia que derive en crímenes atroces. La avaricia consiste en la acumulación continuada de bienes y riquezas por parte de un individuo con vistas a lograr su satisfacción personal. Con frecuencia observamos que este pecado conduce al robo, al engaño y a la corrupción. La envidia consiste en desear poseer también lo que poseen o consiguen los demás, o bien posesiones materiales o bien atributos personales. Surge ante el deseo de insatisfacción o frustración y trae como resultado desear el mal a aquellos que son percibidos como más bendecidos por la suerte o la buena fortuna. La lujuria es un deseo sexual compulsivo y desordenado que puede conducir a cometer actos como la violación, el asesinato o el adulterio. La gula (o la glotonería) puede interpretarse como el consumo desmesurado de comida y bebida hasta derivar en una conducta dañina en el individuo. La pereza podría asociarse con una suerte de abulia o desidia que causa que el creyente o devoto descuide sus deberes religiosos para con Dios.

Nótese, sin embargo, que la Iglesia Católica ha tratado de contrarrestar esta inclinación de la naturaleza humana hacia los siete pecados capitales con una virtud específica. Para la soberbia propone la humildad; para la avaricia, la generosidad; para la lujuria, la castidad; para la ira, la paciencia; para la gula, templanza; para la envidia, la caridad; y para la pereza, la diligencia. El teólogo y obispo alemán Peter Binsfeld (1540-1598 o 1603) publicó en 1589 una lista autorizada por parte de la Iglesia Católica de los demonios que están vinculados con los siete pecados capitales: la avaricia (Mammon), la lujuria (Asmodeo), la gula (Belcebú), la envidia (Leviatán), la pereza (Belfegor), la ira (Satanás/Amon o Aamon) y la soberbia o el orgullo (Lucifer). Es contradictorio (y hasta anticlerical e irreverente) que algunos de los representantes de la Iglesia que aparecen en *Los frailes de Berwick* incurran en algunos pecados capitales cuando deberían ser estos, precisamente, los paladines o campeones de la moral católica y dar ellos mismos ejemplo de ello. Esto, además, de provocar cierto desequilibrio o cierta subversión moral está destinado a crear algo de comicidad o parodia en el relato que cuenta dicha obra. Quizá el principal representante eclesiástico de este poema al que debería censurarse o reprobarse más su conducta por ser contraria a la moral cristiana y católica sea el franciscano fray Johine. Fray Johine comete faltas muy graves en el marco de la ortodoxia católica en cuanto a moral se refiere. En primer lugar, comete pecado de lujuria (Asmodeo) con Alison, la bella esposa del ingenuo y tontorrón hospedero Simón Lawyear. En ningún momento, durante la lectura de esta obra notamos ningún signo de arrepentimiento por parte suya. Muy por el contrario, el fraile trata de materializar un encuentro carnal que satisfaga (y dé rienda suelta a) su deseo erótico, consciente como es, según creemos, del acto que va a llevar a cabo.

Esta actitud o inclinación al deseo carnal de Fray Johine fomenta el adulterio de una esposa que debería ser fiel a un hombre trabajador y, por lo tanto, el engaño y la deshonor de un hombre al que se define en el poema como “bastante bondadoso”. ¿Esto qué significa? Significa que, aunque el hospedero aparezca en el relato como crédulo e ingenio, como cornudo y engañado, es un hombre bueno, no es malo. En el relato no se muestra descortés ni contrario a la hospitalidad, ni tampoco avaro con sus dos huéspedes: fray Allane y fray Roberto, sino

hospitalario, generoso y respetuoso con el hábito que visten los dos dominicos, a quienes el hospedero recibe en su casa con gozo, y les da de beber y de comer de la mejor manera posible. Fray Johine, podemos pensar, es, además, algo codicioso al estar inclinado a las riquezas y a los bienes materiales, y al ocupar una posición de relevancia en su orden y, por consiguiente, en el seno de la Iglesia Católica, (no se olvide que él administra la hacienda o los bienes del abad), este manifestaría, creemos, cierto grado de vanidad o soberbia. En el poema puede leerse que este goza de “enorme fama” y posee “oro y plata en abundancia”. Sin embargo, esto no es todo, es probable también que, además de cometer lujuria, soberbia y avaricia, el fraile franciscano cometa el pecado de gula tal como lo entiende la Iglesia, dado que en el poema se hace en varias ocasiones énfasis en la comida y en la bebida. Cuando Fray Johine llega a la casa de la esposa del hospedero este se encarga de traer unas buenas perdices y pan hecho con harina de trigo blanco acompañado de un excelente vino de Gascuña con el objeto de que pueda satisfacerse no solo el apetito carnal de ambos, sino también el deseo de buen comer o de gula. Y mucho antes, ya se nos habla en el poema de la preparación de Álisson de “caponos bien cebados” y de “conejos bien gorditos” que van a bañarse en un delicioso jugo.

Por otro lado, llama la atención que fray Johine sea franciscano, es decir, miembro de una orden muy humilde, sino la más humilde de todas. Esto resulta tremendamente cómico y, repito, contradictorio o paradójico y algo anticlerical si consideramos los tres (3) votos de los frailes franciscanos simbolizado en los tres nudos de su cinturón que está atado a su sayal: pobreza, obediencia y castidad. El voto de obediencia supone ofrecer el alma y esclavizarla o someterla; el voto de castidad, supone someter al cuerpo y evitar que este sea tentado por los pecados de la carne; y el voto de pobreza supone no dejarse doblegar por los bienes temporales. Está bastante claro que fray Johine no cumple ninguno de los tres votos de su orden, puesto que este (1) se aleja de Dios al no destinar su alma a su servicio ocupándose de asuntos más terrenales que espirituales, como la administración de los bienes o la hacienda del abad; (2) no se mantiene casto; y (3) lejos de ser pobre, es poseedor de una gran fortuna.

Álisson no es menos pecadora que fray Johine. Para empezar, no guarda el debido respeto a su esposo dentro del sacramento del matrimonio, pues lo engaña con un fraile franciscano con el mayor de los placeres cometiendo lujuria o teniendo la intención de cometer lujuria. Después, es descrita como una mujer poco hospitalaria. Recuérdese que en el poema la mujer no es partidaria en un primer momento de alojar a los frailes dominicos fray Allane y fray Roberto a pesar de que ya es de noche, y estos están fatigados después de un viaje no exento de dificultades. Además de esto es una mujer a la que en varias ocasiones se la tilda de “hermosa”, “alegre” y “altiva”. Esta noción de altivez estaría asociada con la gran percepción y alta estima que ella se tiene de sí misma. El narrador nos recuerda en ocasiones su coquetería en el vestir y esta alta estima que posee de su persona:

Scho cleithis hir in a kirtill of fyne reid;
Ane fair quhyt curch scho puttis upoun hir heid;
Hir kirtill wes of silk and silwer fyne,
Hir uther garmentis as the reid gold did schyne.
On every finger scho werrit ringis two:
Scho was als prouwd as ony papingo.

(Versos 143-48)

(Acto seguido se puso un vestido de fino paño de color rojo, y encima de la cabeza se colocó un hermoso pañuelo blanco. Su vestido estaba hecho de seda e hilo de plata fina,

y sus otras prendas relucían como el oro rojo. En cada dedo de la mano tenía puestos dos anillos. Ved cómo se pavonea como un pavo real henchida de orgullo).

Álison es (1) una mujer más preocupada por su belleza que por atender los asuntos de su hogar como correspondería en la mentalidad de la época a una “mujer de su casa” y a una buena esposa; (2) es una mujer casquivana, de poco juicio, que no piensa en guardar la fidelidad a su esposo como corresponde; y (3) es una mujer infiel que tiene puestas sus miras en satisfacer su apetito o deleite carnal sin importarle la deshonra de su esposo. Fray Allane y fray Roberto tampoco están exentos de culpa, de manera especial, fray Roberto que conoce el engaño de fray Johine y de Álison, y lejos de denunciarlo y hacerlo saber al esposo cornudo, lo oculta y ayuda a escapar a fray Johine ideando la treta de que este es un demonio que utiliza a su servicio cuando quiere hacer magia. Todos estos factores unidos están destinados a provocar la risa y el humor entre sus lectores u oyentes, además de tratar de “humanizar”, esto es, de llevar al plano de los seres de carne y hueso que se dejan vencer por el deseo como cualquier hijo de vecino, a unos religiosos divinizados o sublimados comúnmente por la Iglesia, y a una mujer que desempeña el sagrado papel de esposa que la sociedad le ha otorgado con todos sus valores y atributos en términos de prestigio social. Ninguno de estos personajes aparece al final del poema ni como personajes “transcendidos” ni divinizados ni dignos de imitación, porque son precisamente eso, simples mortales dominados por las pasiones y por la naturaleza de la que han sido revestidos: la humana.

2. Erotismo o picardía

Los *fabliaux* se han caracterizado siempre por contener en ellos una buena dosis de erotismo o picardía, en especial, en los de origen francés. Los *fabliaux* escritos en inglés medio (*Middle English*) o en escocés medio (*Middle Scots*) no se han mantenido al margen de esta tendencia, pero han sido, por decirlo de alguna manera, más moderados y menos soeces. El erotismo hace uso de imágenes para hacer referencia a algún aspecto de la sexualidad entre los seres humanos sin tener que ser abiertamente explícito. En la Antigua Grecia pueden hallarse ya obras eróticas, como los poemas de Sótades (s. III a. C.). En esta obra Sótades atacó ácidamente el casamiento de Ptolomeo II con su hermana Arsinoe. En el siglo II a. C. el escritor sirio en lengua griega Luciano de Samósata escribió una obra erótica llamada *Los diálogos de las cortesanas*. Asimismo, en la Antigua Roma es posible hallar textos de estas características como *El arte de amar*, de Ovidio, *El asno de oro*, de Apuleyo, y *el Satiricón*, de Petronio. En la Edad Media las obras más destacadas dentro de la literatura erótica son el *Decameron* (1353), de Giovanni Boccaccio, *Los Cuentos de Canterbury* (1387 y 1400), de Geoffrey Chaucer, *Hermaphroditus* (1425), de Antonio Beccadelli y *Facetiae*, de Poggio Bracciolini (1470), entre otras.

En *Los frailes de Berwick* dos son los componentes eróticos (podríamos tildarlos de “moderados” o “menores”) que pueden identificarse, y que no dejan de añadir algo de humor a la historia. El primer componente erótico lo encontramos en el momento en que Álison, después de dejar en preparación los capones y los conejos, se dirige a su alcoba a toda prisa para arreglarse y embellecerse antes de la llegada de su amante fray Johine. Este proceso de embellecimiento que consiste en (1) darse dos cachetes en las mejillas; (2) ponerse un vestido de fino paño de color rojo; (3) adornar la cabeza con un hermoso pañuelo blanco y otras prendas que relucen como el oro rojo; y (4) colocarse anillos en los dedos, incluye “depilarse el chocho” (Lit. “el coño”: *Scho pullit hir cunt*. Verso 139). Las alusiones directas a los genitales forman parte de la imaginería escatológica de los *fabliaux*. El segundo componente erótico se manifiesta en términos religiosos y musicales cuando ambos (Álison y fray Johine) comienzan a dar rienda suelta a su pasión carnal tras su tan ansiado encuentro.

*Quhen scho wes prowde, richt woundir fresche and gay,
 Scho callit him baith hert, lemmane, and luve.
 Lord God, gif than his curage wes aboif!
 So prelatlyk sat he into the chyre,
 Scho rownis than ane pistill in his eir,
 Thuss sportand thame and makand melody.*

(Versos 180-85)

(Aunque la mujer estaba espléndida, vestida con suma elegancia y despampanante, no le importó rebajarse y llamar a fray Johine “mi corazón”, “mi amante” y “mi amorcito”. ¡Dios bendito! ¡cuánta desvergüenza la del fraile! Vedlo sentado en la silla como un prelado, mientras la mujer le susurra al oído una epístola sagrada. ¡Qué bien se lo estaban pasando los dos haciendo música divina!)

3. La figura del cornudo bobalicón

La figura del cornudo en la literatura medieval ha sido bastante recurrente como un motivo agregado de elemento de comicidad. Quizá, dos ejemplos destacados y conocidos de la literatura medieval en los que aparece el personaje del cornudo podrían ser *El cuento del molinero*, correspondiente a los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, y *El cornudo consolado* incluido en el *Decamerón*, de Giovanni Boccaccio. En *El cuento del molinero*, el cornudo es un viejo carpintero llamado John que vive en Oxford y está casado con Álison (Alisoun), una mujer de dieciocho años mucho más joven que él. La juventud y belleza de ella atrae a dos jóvenes deseosos de tener un encuentro amoroso con ella. Estos dos jóvenes son Nicolás (Nicholas) y Absalón (Absolon).

Con el fin de ganarse algún dinero extra, el carpintero le alquila una habitación de su casa a uno de ellos, a Nicolás, estudiante de la Universidad de Oxford. Un día, cuando el carpintero se ausenta de su casa, Nicolás tiene un breve encuentro amoroso con Álison, pero no contento con ello, este desea pasar una noche entera con la joven. Entre tanto, Absalón, que arde igualmente en deseos de estar con Álison a cualquier precio, le canta canciones de amor y le envía regalos, pero la joven no accede porque ya está involucrada sentimentalmente con Nicolás, el cual urde un plan con ella para que finalmente materialicen su intención de pasar una noche entera juntos. Como Nicolás posee conocimientos de astrología, este le dice al carpintero que el siguiente lunes por la noche va a ocurrir una desgracia horrible, que va a producirse un diluvio universal peor que el ocurrido en tiempos de Noé, y que Dios le ha dicho que la única forma de salvarse será colgar tres grandes barricas llenas con provisiones y un hacha del techo del granero. Asimismo, le dice que cuando las aguas de la inundación hayan subido, estos cortarán las cuerdas, se abrirán paso a través del techo haciendo uso del hacha, y flotarán dentro de las barricas hasta que bajen las aguas.

El ingenuo carpintero le cree, y cuando llega la noche del lunes los tres se meten en cada una de las tres barricas colgantes por medio de escaleras de mano. Cuando el carpintero se queda dormido, Nicolás y Álison descienden de las barricas, se dirigen a la casa a toda prisa, y se acuestan en la cama del carpintero. Esa misma noche, Absalón llega a la casa del carpintero y le pide a Álison que lo bese. En un principio la joven se niega, pero al insistir Absalón, ella accede a darle un beso rápido por la ventana, pero en lugar de ofrecerle sus labios, le ofrece sus posaderas. Muy enfadado por la burla, Absalón consigue una cuchilla de arado al rojo vivo

de un herrero con el propósito de vengarse de Álisón, de modo que este regresa a la ventana y promete a Álisón que le dará un anillo de oro a cambio de un beso. Sin embargo, en esta ocasión será el propio Nicolás quien sacará sus posaderas por la ventana para tirarse un sonoro “gas” en el rostro de Absalón quien, lejos de quedarse quieto, quemará las posaderas de Nicolás con la cuchilla al rojo vivo.

Desesperado, Nicolás pedirá “agua” entre gritos para mitigar el dolor. Los gritos hacen despertar al carpintero que, al escuchar la palabra “agua”, cortará la cuerda que ata la tinaja al techo y caerá al suelo estrepitosamente rompiéndose el brazo. Los vecinos acuden entonces a la casa del carpintero después de escuchar ruido en ella, y cuando se enteran de lo sucedido de boca de Nicolás y de Álisón se burlarán del ingenio carpintero llamándolo loco. Como puede apreciarse, hay elementos comunes entre *Los frailes de Berwick* y *El cuento del molinero*. Destacamos los siguientes:

- (1) John y Simón desempeñan profesiones comunes en la Edad Media (uno es carpintero y el otro hospedero).
- (2) Nótese los nombres bíblicos (del Nuevo Testamento) que los caracteriza: John (Juan) y Simón.
- (3) John y Simón son iletrados.
- (4) John y Simón son ingenuos y crédulos y creen lo que le dicen el estudiante de Oxford, Nicolás, y fray
- (5) Tanto Nicolás, el estudiante de Oxford como fray Johine son jóvenes y astutos.
- (6) Nicolás y fray Roberto recurren a la astrología o a la “ciencia” (magia-brujería-nigromancia) como medio de respaldar sus argumentos y de llevar a cabo sus respectivos propósitos con éxito.
- (7) Álisón (Alesone) y Álisón (Alisoun) son mujeres jóvenes casadas con dos viejos: Simón y John.
- (8) Nótese la similitud de los nombres propios originales de las dos esposas adúlteras: *Alesone* y *Alisoun* (en español: Álisón y Álisón).
- (9) Ambos relatos contienen elementos eróticos propios de los *fabliaux*, que incluyen referencias directas a las genitales de la mujer: *cunt* en *Los frailes de Berwick* y *queynte* en *El cuento del molinero*.

Todo lo dicho arriba no ha de sorprender, pues tanto Chaucer como el poeta anónimo de *Los frailes de Berwick* beben de fuentes comunes propias de la literatura europea continental de los siglos XIV y XV. En *El cornudo consolado*, de Boccaccio se relata la historia de un hombre rico de Perusa llamado Pedro Vinciolo que para disimular su condición de homosexual contrae matrimonio con una joven descrita como “joven, alta, robusta, ojos vivos, de pasiones ardientes (...)”. Una vez casada la joven no ve cumplido el débito conyugal propio del matrimonio, y al conocer la “depravación” de su marido, esta decide serle infiel.

Ya que este desgraciado -dijo para sí- no se porta conmigo como está obligado, y me abandona de esta suerte a la flor de mi edad para satisfacer una mala inclinación, justo es que me provea de algún galán, a fin de resarcirme de los goces que él me escatima. Si le he llevado una buena dote y lo he aceptado por marido, es porque creí que era hombre, y que gustaba de lo que a los otros agrada y debe agradar. Sabía que yo era mujer; si no estimaba mi sexo no debía tomarme por esposa. ¡Oh, infame! Nunca le perdonaré el haberme engañado de esta suerte. Si hubiese querido renunciar a los placeres mundanos me habría encerrado en un convento; mas supuesto que no los he renunciado, ¿por qué me privaría de ellos? ¿Acaso debo dejar pasar mi juventud sin disfrutar de su mejor goce? Cuando sea vieja nadie me querrá. Por lo tanto, aprovechemos los floridos años para que más tarde no tengamos que arrepentimos del

pasado, cuando se hayan borrado nuestros encantos. Él mismo me da ejemplo. Mi infidelidad no será tan criminal como la suya: yo sólo faltaré a las leyes de la conveniencia, mientras que mi marido falta a éstas y a las de la naturaleza.

El marido, al enterarse de la infidelidad de su esposa y descubrir a su amante por quien también siente deseos el marido, lejos de enfadarse pacta con ella un acuerdo tácito que traiga consigo una relación de tres personas:

La buena señora, viendo apaciguado a su marido, mandó en el acto cubrir la mesa, cenando con toda calma ella, el infeliz cornudo y el joven galán.

Informar de lo que pasó entre estos tres personajes terminada la comida es cosa que se resiste a mi pluma. Bastará decir que, al día siguiente, los noveleros de la plaza de Perusa estaban confundidos y tenían dificultad en saber cuál de los tres, el marido, la mujer o el galán, había pasado una noche más agradable.

La figura del cornudo en *Los frailes de Berwick* está representada en el hospedero Simón Lawyear. Su credulidad e ingenuidad es motivo de hilaridad y comicidad a lo largo del relato. Las partes más cómicas de este que resultan de la ingenuidad del hospedero son las siguientes:

- (1) Cuando nos enteramos de que el propio Simón (hospedero) está de viaje y deja sola en su casa en compañía de una sirvienta a su esposa joven y hermosa (Álison). Llama la atención el hecho de que en seguida el narrador describa a Álison como “la esposa más alegre y hermosa que cualquier otra” como si se quisiera destacar ya desde un principio el carácter frívolo y casquivano de la mujer. Simón, en cambio, es descrito como “un hospedero bastante bondadoso”. Parece que esto podría leerse entre líneas, y pensarse en él como una persona excesivamente crédula o bobalicona, despertándose así en el lector alguna sospecha de infidelidad o engaño inminente a la persona del hospedero. Ahí tenemos la puesta en escena del humor materializado maliciosamente a través del engaño a una persona.
- (2) Cuando Álison finge no reconocer a su esposo Simón el hospedero en el momento en el que este regresa a casa de su viaje con el fin de hacerle creer que ella es una mujer fiel, y que no desea albergar a nadie en su casa ante la ausencia de este.
- (3) Cuando Simón pide beber con dos frailes extraños que desconoce sin inquirir antes quienes son, a qué se dedican y qué hacen en su casa; solamente por el hecho de ser frailes. Esto suena como una advertencia en clave de humor de que no hay que fiarse de nadie, aunque sean frailes. Se rompe la idea preconcebida en relación con la imagen de bondad y santidad de los religiosos que mucha gente tenía en la Edad Media.
- (4) Cuando incauto y sin sospechar nada Simón el hospedero se deja sorprender en seguida al escuchar de boca de fray Roberto que este puede poner ante sus ojos “la mejor comida que haya en esta tierra acompañado de vino de Gascuña”.
- (5) Cuando cree sin vacilar y a pies juntillas el acto de magia o brujería que fray Roberto ha ejecutado para poner sobre la mesa del hospedero todo aquello que Álison había metido en la alacena: el vino de Gascuña junto con los conejos, los capones, las perdices, los frailecillos y el pan blanco.
- (6) Cuando fray Roberto accede a que Simón vea al criado de aquel (que es supuestamente el diablo) físicamente vestido con un hábito negro. En ese momento el hospedero tampoco duda de las palabras de fray Roberto.
- (7) Cuando Simón sigue las instrucciones de fray Roberto de coger un garrote con el objeto de golpear al “demoníaco” criado, que no es sino el propio fray Johine. Simón, sin vacilar, hace que lo fray Roberto le dice. Simón golpea a fray Johine violentamente

en el cuello, y al hacerlo, aquel se tropieza con el saco de grano y se abre la cabeza. De nuevo el humor gestado sobre la base del dolor ajeno.

- (8) Cuando Simón el hospedero recupera la conciencia y confiesa que el “demonio” lo ha asustado terriblemente.

4. El uso del diálogo

Creemos que la función primordial de los diálogos en *Los frailes de Berwick* es generar un clima de humor y comicidad, sobre todo, erigiéndose como un reflejo abierto, vivo, directo y dinámico de los personajes. Esto quiere decir que los diálogos van definiendo exponencialmente en el poema a los propios personajes, revelando cómo son en esencia ellos mismos y cómo son en relación con el resto de los personajes con los que están conectados voluntaria o involuntariamente al tiempo que tratan de provocar la risa entre los lectores u oyentes. Los diálogos sirven, además:

- (1) Para hacer fluir mejor la historia que se relata en el poema causando que esta sea más amena y ágil.
- (2) Para crear momentos de tensión y suspense.
- (3) Para crear expectación y misterio.
- (4) Para definir a los personajes de manera individual.
- (5) Para que los personajes aporten información con relación a los demás personajes.
- (6) Para exponer los vicios y defectos de los personajes.
- (7) Para contribuir al desarrollo de momentos cómicos.

5. La figura del diablo y de la magia

La figura del diablo ha sido siempre una figura de interés en la literatura. En el Antiguo Testamento aparece esta criatura del mal. En el Apocalipsis, por ejemplo, el diablo es descrito como una bestia de diez cuernos y de siete cabezas semejante a una pantera con patas de oso y boca de león; en Job se le representa como Leviatán, un monstruo marino; en el Génesis como una serpiente; en Isaías como un ángel caído y en Tobías como Asmodeo. En el Nuevo Testamento el diablo se aparece a Jesús en el desierto para tentarlo. Asimismo, en el Nuevo Testamento se le denomina de varias formas: el maligno, Belcebú, el príncipe de este mundo, el enemigo, el mentiroso, el ángel de luz o el león rugiente. En el plano literario muchos son los autores que se han centrado en él en sus obras: Dante Alighieri en la *Divina Comedia*, Christopher Marlowe en *La trágica historia del Dr. Fausto*, John Milton en *Paraíso Perdido*, Charles Baudelaire en *Las letanías de Satán*, el Conde de Lautréamont en *Los cantos de Maldoror*, Joris-Karl Huysmans en *Allá abajo*, Giovanni Papini en *Lo que el diablo me dijo*, Gabriel García Márquez en *Un señor muy viejo con unas alas enormes* y Salman Rushdie en *Los versos satánicos*, entre otros.

La trágica historia del doctor Fausto (título original en el inglés de la época: *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*) es una de las obras más representativas que tiene como protagonista a un demonio: Mefistófeles. Esta no es una obra medieval, sino isabelina que fue escrita por Christopher Marlowe y publicada en 1604 después de su muerte, aunque se cree que podría haber sido escrita en 1592. La obra está basada en la leyenda de Fausto, un doctor en teología que vende su alma al diablo a cambio de conocimiento. La obra, compuesta en verso blanco, consta de un prólogo, trece escenas y un epílogo. La principal fuente de Marlowe podría haber sido una obra alemana titulada *Historia von D. Iohan Fausten* publicada en 1587 por el librero alemán Johann Spies. Resulta interesante el hecho de que, en esta obra, que es posterior a *Los frailes de Berwick* (que es un texto medieval), el demonio Mefistófeles, después de que Fausto haya firmado un pacto con el diablo, se presente ante él como fámulo o criado vestido de franciscano, ya que, según sostiene aquel, “esa es la

forma sagrada que mejor sienta al diablo”. En *Los frailes de Berwick* fray Johine es un fraile franciscano, aunque el color de su hábito (que es negro y debería ser gris en la época en la que vive: en la actualidad es marrón), por desconocimiento del poeta de *Los frailes de Berwick*, no corresponda realmente al hábito de los franciscanos, pero es un franciscano, no es dominico como fray Allane y fray Roberto.

En *Los frailes de Berwick*, además, fray Johine es quien representa la figura del demonio, papel que le ha asignado fray Roberto, que es quien se ha atribuido a sí mismo, por otro lado, el papel de nigromante y, por lo tanto, se ha arrogado la potestad de hacer magia y, a través de ella, colmar la mesa del hospedero de buen vino de Gasuña y de toda clase de suculentas y deliciosas viandas. Curiosamente, fray Johine encarna el demonio en la forma suya original como fraile franciscano como si con ello existiera una intención muy clara por parte del autor del poema de asociar a la Iglesia (y sobre todo a una de las órdenes más humildes) con el infierno y no con el cielo. Llama la atención a este respecto que el hábito del franciscano fray Johine sea, como ya hemos dicho, negro y no gris como era, en realidad, en la Edad Media a partir del siglo XIII. Con relación a esto, nos preguntamos si se trata de un error anacrónico o cultural del poeta o una intención del autor del poema desde el principio por identificar el color negro con todo lo referente a lo maligno y demoníaco. Fray Johine, así pues, personifica al demonio y criado/sirviente/fámulo de fray Roberto, que es, lo hacemos recordar de nuevo, dominico. En dicho papel y considerando su mala conducta a la hora de pretender mantener relaciones carnales con una mujer casada, no es de extrañar que se alguna manera se justifique el golpe que recibe del propio Simón el hospedero, esposo de Álisón. La intención didáctica y moralizadora a través de un castigo y escarmiento (otro recurso que, por cierto, podría considerarse algo cómico) es evidente en los textos escritos en inglés medio (*Middle English*) o en escocés medio (*Middle Scots*).

Ha sido siempre tradicional en la literatura medieval e isabelina que el nigromante haga uso de un libro de magia. Este rasgo está presente también en *Los frailes de Berwick*. No se trata, pues, de un libro común, de un libro cualquiera, sino de un libro de magia que contiene el poder de hacer realidad los deseos del mago o nigromante convocante y de llamar al diablo o a cualquiera de sus demonios. Fray Roberto simula ser poseedor de un libro “especial”. El poeta se encarga de hacerlo notar claramente en el poema junto con la manera de leer tan singular “libro” y los efectos que acarrea su lectura en términos de magia y hechicería (versos 321-337):

Entonces el fraile (fray Roberto) se levantó, cogió su libro y se dirigió a la chimenea; allí le dio la vuelta, comenzó a leerlo un breve lapso de tiempo, y a continuación dirigió el rostro hacia el este. Después, dirigió el rostro hacia el oeste, miró hacia abajo, y leyó una oración. Por cierto, en ningún momento apartó este la vista ni de la alacena ni de la artesa donde estaba escondido fray Johine. Entonces se sentó y arrojó hacia atrás su capucha; comenzó a gemir y a echar chispas por los ojos como si estuviera loco, y algo más calmado, primero se puso a estudiar un rato en silencio, y acto seguido se puso a leer su libro de nuevo. A ratos se puso a palmotear, y otras veces a echar chispas por los ojos una vez más y a mirar boquiabierto quién sabe qué. Luego se puso en dirección al sur dando hasta tres vueltas completas o más, y entonces se inclinó hacia abajo cuando estuvo cerca de la alacena.

Es bien patente que el libro del que es poseedor fray Roberto ante los ojos crédulos de Simón el hospedero sea un grimorio. El grimorio es una clase de libro que posee conocimiento mágico. En Europa son conocidos a partir del siglo XIII hasta el siglo XVIII, aunque es probable que su origen se remonte a libros de magia hebreos y árabes anteriores. Los grimorios suelen contener de modo específico hechizos, conjuros y encantamiento, lista de ángeles y demonios, instrucciones para rituales, conjuro de demonios, elaboración de amuletos y

talismanes, etc. Entre los grimorios más destacados se hallan *El libro de la vaca*; *Albanum maleficarum*; *El picatrix*; *El heptamerón* de Pietro d'Abano (1290); *El manual de Múnich*; *El libro de la magia sagrada de Abra-Melin el Mago* (1458); *Clavicula Salomonis*; *El Lemegeton Clavicula Salomonis* (*La llave menor de Salomón*) (siglo XVII); *El grimorio secreto de Turiel* (1518); *El gran grimorio* (1522), de Antonio Venitiana del Rabina; el *Antipalus maleficorum comprehensus* (1555); *De praestigiis daemonum* (1577), de Johann Weyer; *El libro de Soyga*; *El libro del Papa Honorio III* (1629); *El libro del Papa León III* (1660); *La llave mayor de Salomón* (1641); *El Gran Alberto* y *El Pequeño Alberto*; *La gallina negra*; y *El libro de san Cipriano*.

Resulta también bastante cómico la manera en la que fray Roberto convoca al sirviente criado por el protocolo algo estrafalario que conlleva todo el ritual mágico, y el carácter paternalista que asume aquel durante el mismo (lo cual le permite sublimar, al mismo tiempo, su propia persona en términos de autoridad). El ritual trae consigo:

- (1) Unas instrucciones previas destinadas al hospedero Simón.
- (2) La reafirmación de la autoridad del convocante, en este caso fray Roberto.
- (3) La presencia una vez más del libro de magia o grimorio.
- (4) La preparación del “acto performativo” o actuación previa a la invocación.
- (5) La invocación directa al demonio.
- (6) Unas instrucciones al demonio después de la invocación.

Fray Roberto dijo que, debido a una serie de razones que Simón bien podría suponer, no sería posible que “él se presentase con nuestro hábito blanco, pues para nuestra orden sería un gran ultraje que se viera a una criatura tan indigna como aquella llevando un hábito de tal color, mas dado que tanto deseáis ver a mi criado, lo veréis, para que no haga daño a nadie, vestido con la forma de un fraile de hábito negro, tal como suele ser habitual en él según su naturaleza; y ahora, no importa lo que veáis o escuchéis, no digáis nada ni hagáis un solo movimiento, solamente escondéos hasta que haya hecho mi conjuro”.

Y después agregó Fray Roberto:

-Simón, debéis permanecer encima de aquella tarima al alcance de la mano con una vara en la mano. Nada habréis de temer, pues yo os protegeré.

A lo que respondió Simón:

-¡De acuerdo!

Y de un brinco se hizo con un garrote en la mano antes de saltar encima de la tarima con valentía, aunque sentía algo de miedo.

Acto seguido le dijo al fraile:

-Y ahora, maese, decidme qué queréis que haga.

-Nada –respondió– solo escondéos y permaneced en silencio; también, prestad atención a todo lo que yo haga, y quedaos escondido cerca de la puerta sin que se os vea. Y cuando yo os ordene golpear (con el garrote), hacedlo sin temor asegurándoos de golpear al desgraciado de turno directamente en el cuello.

-Os aseguró que pondré todo mi empeño en ello –afirmó Simón.

De esta manera dejo entonces a Simón en silencio encima de la tarima esperando su turno para ocuparme de fray Roberto, y contar cómo este se fue a coger de nuevo su libro a toda prisa. Entonces comenzó a pasar las páginas muy concentrado un buen rato, y cuando terminó, sin mediar palabra se fue rápidamente hacia la artesa para proferir las siguientes palabras:

-Escuchad, Satanás, yo os invoco aquí y ahora, y os ordeno que os levantéis de donde estéis, y os presentéis de inmediato ante mí con el aspecto de un fraile de hábito negro. Despertaos ya, y salid de esta artesa en la que os ocultáis sin hacer estruendo y sin gritar. Dad la vuelta a la artesa para que podamos veros y podáis mostraros ante nosotros abiertamente, y cuidadito con hacerle daño a alguien en este lugar. Meted las manos en la manga y cubriros el rostro por entero con la capucha, y ya podéis dar gracias a Dios por el favor que estáis recibiendo. Así pues, regresad a vuestra morada sin oponer resistencia, y al marcharos, aseguraos de no causar ningún altercado que dañe a nadie. Idos por vuestro camino libremente, y no regreséis más a este lugar a menos que os lo ordene. Procurad, asimismo, idos rápidamente por las escaleras. Si no hacéis lo que os digo, ateneros a las consecuencias.

En la versión original del poema (verso 500) la palabra que designa directamente al demonio o al diablo es *Hurlybass*.

*“Ha, how, Hurlybass, now I conjure thee
That thou upryss and sone to me appeir,
In habeit blak, in liknis of a freir.
Owt of this troch quhair that thou dois ly
Thow rax thee sone and mak no dyn nor cry.
Thow tumbill our the troch that we may se,
And unto ws thow schaw thee oppinlie,
And in this place se that thow no man greif,
Bot draw thy handis boith into thy sleif,
And pull thy cowll doun owttour thy face.*

Para la traducción al español se ha optado por la palabra *Satanás*. Del término original la profesora Furrow sostiene lo siguiente en una nota a pie de página de la versión digital de *The Friars of Berwick*: “*Hurlybass* (MS M *Hurlbasie*, H *Hurls-baigs*) is the demon’s name. The only other citation of *Hurlbasie* in *DOST* is from William Dunbar, as “a fanciful term of endearment” (“My belly huddrun, my swete hurle bawsy; Dunb. lxxv. 38”). *Hurl-* is probably from the verb, with the meaning “hurtle”; *-basie* probably represents *bausy*, adjective, likely meaning “large and clumsy”; the compound *Bausy Broun* was used, also by Dunbar, as a fiend’s name. See *DOST* *bausy* adj: “Than all the feyndis lewche, . . . Blak Belly and Bawsy . . . Brown; Dunb. xxvi.30”). *DOST* cites from *The Poems of William Dunbar*, ed. John Small, Scottish Text Society, first series, 5 vols. (Edinburgh: Blackwood for STS, 1893), but the contemporary reader can more easily find the poems in John Conlee’s edition, *William Dunbar: The Complete Works* (Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2004). “My swete hurle bawsy” is in 72, *In a Secret Place* [*Ye brek my hart, my bony ane*], and *Bausy Brown* in 77, *The Dance of the Seven Deadly Sins*”.

Finalmente, el demonio, en la imagen de Fray Johine, sale huyendo de su escondrijo, pero no se irá tan fácilmente. Antes, recibirá su castigo y escarmiento, en especial en la guisa de un buen susto, lo que hará que rectifique su conducta de ahí en adelante, y no se le ocurra volver más a la casa de Simón el hospedero para yacer en pecado con su esposa Álisson. Simón el hospedero, a pesar de que queda maltrecho tras su caída, se recuperará. Su caída podría considerarse un castigo también por su boba y torpe ingenuidad, y quizá, ese mismo “castigo” le sirva de lección para ser menos necio y bobo a partir de entonces.

Para concluir, identificados y analizados algunos elementos que consideramos contribuyen a la creación y al desarrollo de la comicidad y del humor en el poema escrito en escoces medio (Middle Scots) *Los frailes de Berwick*, podríamos sostener que dicha comicidad brota (1) de la imagen del marido cornudo como *cliché* literario recurrente en la literatura medieval; (2) de la burla o del engaño al otro debido al exceso de credulidad o ingenuidad; (3) del castigo al otro como escarmiento ejemplar; (4) de la parodia y de la sátira en términos de anticlericalismo; (5) de cierta picardía o erotismo, poso esencial de los *fabliaux*; y (6) de la bufonada cómica de algún personaje principal perteneciente a un estamento social o religioso. Asimismo, dicha comicidad estaría destinada a censurar o criticar los vicios en general, y una conducta social o moralmente inadmisibles en particular asociada al adulterio o a la infidelidad conyugal.

REFERENCIAS

- Apuleyo. (2013). El asno de oro. (Traductor Lisardo Rubio Fernández). Madrid: Gredos.
- Aristóteles. (1974). Poética. (Edición de Valentín García Yebra). Madrid: Gredos.
- _____ (2004). Ética a Nicómaco. (Traductor Julio Pallí Bonet). Madrid: Gredos.
- Bahnsen, J. (2015). Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico (Editor Manuel Pérez Cornejo). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Bajtín, M. (2005). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais (1941). Madrid: Alianza.
- Baroja, P. (1919). La caverna del humorismo. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Baudelaire, C. (2009). Mi corazón al desnudo. (Traductor Jorge Segovia). España: Maldoror Ediciones.
- Bergson, H. (2008). La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Clédat, L. (1891). Rutebeuf. Hachette: París.
- De La Bruyère, J. (1688). Les Caracteres ou les Moeurs de ce siècle. Paris.
- De Samosata, L. (1972). Diálogos de las cortesanas. (Traductor Francisco García Yagüe). Madrid: Ediciones Aguilar.
- Descartes, R. (1649). Les Passions de l'âme. Paris: Henry Le Gras, 1649. Fac-similé de l'édition originale : Les Passions de l'âme.
- Eco, U. (1980). Il nome della rosa. Romanzo Bompiani: Milano.
- Freud, S. (2001). El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid: Alianza.
- Furrow, M. M. (2013). Ten Bourdes. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications.
- Geier, M. (2006). Wortüber kluge Menschen lachen. Hamburg: Rowohlt, Reinbek.
- Giner de los Ríos, F. (1876). “¿Qué es lo cómico?»”. Estudios de literatura y arte. Madrid: Victoriano Suárez. Página web.
- _____ (1933). Obras completas. Madrid: Espasa-Calpe.
- Nietzsche, F. (2003). Así habló Zaratustra. Edición de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Ovidio Nasón, P. (2004). Arte de amar. Madrid: Cátedra.
- Petronio. (1988). El Satiricón. (Traductor Lisardo Rubio Fernández). Madrid: Gredos.
- Platón. (2014). República. Madrid: Gredos.

- _____ (1992). Diálogos VI (Filebo, Timeo, Critias). Madrid: Gredos.
- Plutarch. (2014). On the Education of Children, 11a; Athenaeus, xiv. 621a. Translation from Graham Shipley, *The Greek World After Alexander, 323-30 B.C.*, page 185. Routledge.
- Richter, J. P. (1991). *Introducción a la estética*. (Ed. Pedro Aullón de Haro). Madrid: Verbum.
- San Benito de Aniano. (1999). *Concordia regularum*. (Ed. Pierre Bonnerue, *Corpus Christianorum Continuatio Medaevalis*, vol. 168/168A). Turnhout: Brepols.
- Valle Inclán, R. (1924). *Luces de Bohemia*. Esperanto. Madrid: Renacimiento, Imp. Cervantina.
- Wittgenstein, L. (1984) *Culture and Value* (Translated by Peter Winch). Chicago: The University Chicago Press.