



LACARRA, María Jesús. “Del que olvidó la muger te diré la fazaña”. La historia de don Pitas Pajas desde el *Libro de buen amor* (estr.474-484) hasta nuestros días”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 15pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lacarra.pdf>

ISSN: 1886-5623

Recibido: 20/11/07 Aceptado: 25/11/07

“DEL QUE OLVIDÓ LA MUGER TE DIRÉ LA FAZAÑA”.

LA HISTORIA DE DON PITAS PAJAS DESDE EL *LIBRO DE BUEN AMOR* (ESTR.474-484) HASTA NUESTROS DÍAS

MARÍA JESÚS LACARRA

Universidad de Zaragoza

Resumen

En el estudio se inserta el cuento de don Pitas Payas en la amplia tradición de cuentos medievales de adulterio y se subrayan sus rasgos cómicos. Pese a que no contemos con antecedentes escritos, la localización de una versión oral asturiana y la pervivencia del motivo central en una anécdota narrada por Picasso permite aventurar la hipótesis de que Juan Ruiz reelaborara algún cuento folclórico.

Palabras clave: Libro de buen amor, Pitas Payas, cuento medieval, humor, cuento folclórico, Picasso.

Abstract

This paper places the short story of don Pitas Payas in the broad tradition of adultery medieval stories and points out its comical characteristics. Although there are no written records, the finding of an Asturian oral version and the endurance of a central motif in an anecdote told by Picasso allows the proposal of the hypothesis that Juan Ruiz reelaborated a folktale in this story.

Keywords. *Libro de buen amor, Pitas Payas, medieval story, humor, folktale, Picasso.*

1. Introducción

El cuento de don Pitas Pajas es uno de los relatos más cómicos y mejor contruidos del *Libro de buen amor*, que, pese a su brevedad (once estrofas) y aparente sencillez, sigue planteando muchos enigmas. Se incluye dentro del debate entre Don Amor y el Arcipreste, en el que el primero, adoptando una actitud profesoral, decide transmitir a su discípulo una serie de consejos para que triunfe en el amor. Sus tres mandamientos, -no seas perezoso, no abandones a la mujer y no bebas-, se ejemplifican con dos cuentos cómicos, el “Ensiemplo de los dos perezosos” (457-467)

y el “Exemplum de lo que conteejó a don Pitas Payas, pintor de Bretaña”(474-484), y con el *exemplum* del ermitaño borracho (528-543). Los dos primeros han sido calificados con frecuencia por la crítica de *fabliaux*, pese a que en ninguno de los dos casos haya podido demostrarse la correspondencia con unos modelos franceses.

2. Argumento

El protagonista de curioso nombre, don Pitas Pajas, es un pintor de Bretaña que, recién casado, debe abandonar a su joven esposa para viajar a Flandes. Antes de marchar pinta en el vientre de su mujer un corderito para evitar así cualquier posible locura. Pero la esposa, aburrida por la larga ausencia del marido, -quien tardará dos años en regresar-, buscará un amante, con lo que la imagen acaba por borrarse. Al enterarse de su regreso, le pedirá al amigo que rehaga el dibujo, pero con las prisas el resultado será un carnero adulto, “conplido de cabeça, con todo su apero”. Cuando don Pitas Pajas busque la prueba de la fidelidad matrimonial se sorprenderá del cambio, explicado por la mujer como el resultado natural del paso del tiempo. A la comicidad de la trama hay que sumar la curiosa lengua utilizada por el matrimonio, alternando galicismos con formas occitanas o catalanas, que despertarían la hilaridad de los oyentes.

3. El origen del cuento y su posterior popularidad

Los lectores dieciochescos del *Libro de buen amor* no pudieron disfrutar de este cuento, ya que su primer editor, Tomás Antonio Sánchez, lo suprimió de su edición, publicada en 1790, por razones morales. Más adelante, en los primeros años del siglo XX, Menéndez Pelayo lo calificó de “*fabliau* sumamente desvengonzadísimo”, estableciendo así unas pautas genéricas sobre las que iba a girar gran parte de la crítica, que ha venido repitiendo la adscripción del relato a la tradición de los cuentos franceses medievales (Lida 1973; Zahareas 1995; Geary 1996). Sin embargo en el *corpus* de los *fabliaux*, que comprende aproximadamente unos 130 textos, compuestos entre el siglo XIII y el primer tercio del XIV, no existe ninguna historia idéntica. Por lo tanto, una gran parte de los desvelos de los críticos ha girado precisamente en torno a las fuentes del cuento. Se trata de un tema sobre el que no quiero extenderme, ya que hasta ahora nadie ha logrado encontrar un texto anterior al nuestro en el que se recoja el mismo cuento. Es verdad que tanto los *fabliaux*, como los cuentos orientales (Céspedes 1956-1957), las comedias latinas y los cánticos goliárdicos (Corominas 1967; Morreale 1963; Morros 2004) así como las *novelle* italianas (Lecoy 1974) tratan historias de adulterio

con desarrollos muy similares, pero en ningún caso idénticos. Los medievalistas estamos acostumbrados a trabajar con textos donde la *inventio* no es lo fundamental; los autores, en especial los “clérigos”, parten de unos modelos, leídos u oídos, que reelaboran y adaptan a sus intereses. Es muy probable que también en este caso Juan Ruiz, cuya formación intelectual es indudable, retomara la historia de algún texto, quizá de algún manuscrito latino pseudo-ovidiano de ámbito escolar donde se glosaran las ideas del *Ars amandi*. En esta obra Ovidio advierte contra los peligros de una larga ausencia (“Pero una ausencia corta es la segura/ con el tiempo flaquean las inquietudes/ se va el amor ausente/ desvaneciendo, y uno nuevo entra”, II, 357-358, 1985: 460), aunque este principio podemos considerarlo un tópico de cualquier *ars* amorosa. Estaríamos, pues, ante un caso en el que el enunciado preexistente no deja de ser una hipótesis, aunque a su favor existan muchos argumentos.

El más convincente, a mi juicio, sería la sorprendente difusión que tiene el cuentecillo con posterioridad a Juan Ruiz, y que queda reflejada en el apéndice. Hasta ahora se han localizado trece versiones de la misma historia, incluyendo la de Juan Ruiz, cuyas variaciones estudió con detalle McGrady (1978, 1980). Aunque en algunos casos pueden establecerse claras interdependencias, la aparición en el siglo XIV de tres versiones, -el *Libro de buen amor*, el anónimo alemán y la *novella* de Sercambi (1, 2 y 3 del apéndice)-, no puede explicarse fácilmente salvo recurriendo a algún modelo perdido de amplia divulgación, como sería el caso de un texto escolar.

En ese conjunto de trece versiones, el cuento de don Pitas Pajas destaca no solo por ser el texto más antiguo sino por ser uno de los mejor contruidos y, sobre todo, uno de los que con mayor habilidad explora todas las posibilidades humorísticas de la historia.

4. Los cuentos de adulterio

La identificación entre el cuento de Pitas y el género de los *fabliaux* no sorprende inicialmente, si pensamos que entre ellos predominan las historias de adulterio, centrado en lo que ha venido a llamarse una situación triangular (mujer-marido-amante). A esto se suman otros factores, como el tono jocoso del relato, la falta de castigo para los infractores, la alusión a Bretaña¹ y a Flandes, o la extraña lengua que hablan los

¹ Vasvari (1992: 144) recuerda que Bretaña puede estar obligado por la rima con fazaña, mientras que Gybbon-Monnypenny (1990) apuntaba una posible confusión con Boltaña, zona de confluencia catalano-aragonesa.

protagonistas, aspectos sobre los que luego volveré. El esquema más común es bien conocido: el marido se ausenta, normalmente por razones laborales, y su marcha permite la entrada en la casa del amante; su regreso de forma inesperada obliga a hacer desaparecer con gran prisa al amante o a justificar ingeniosamente su presencia en el domicilio conyugal. La gracia del cuento reside en la habilidad de la mujer para “camuflar” al visitante y en la satisfacción del marido, ajeno, en muchas ocasiones, a lo ocurrido (Ménard 1983). Este modelo no es privativo de los *fabliaux*, aunque sea este *corpus* el que más y mejores ejemplos nos haya transmitido, pues parecidos argumentos encontramos en colecciones de origen oriental, de amplia difusión medieval, o en las novelas italianas.

Sin embargo, el cuento de Pitas Payas refleja una variante de este esquema, menos habitual, en la que marido y amante, o incluso amantes, no coinciden físicamente en el mismo espacio, aunque la infidelidad se “sospecha” por las “huellas” que han quedado en el hogar. Esta modalidad conoce también distintas posibilidades: en unos casos, las dudas surgen ante la presencia de objetos abandonados por el amante en su rápida huida, como ropa, calzado (*Sendebar*, 13), etc., o gracias a algunos animales adiestrados que actúan como testigos, como un papagayo (*Sendebar*, 2), pistas que pueden ser fácilmente anuladas por el ingenio de la esposa (e incluso pueden inducir a error, como ocurre en “La huella del león”, cuento con el que se abre el *Sendebar*); en otros casos, la infidelidad será una certeza, cuando el marido, a su regreso, descubra que la familia ha aumentado con el nacimiento de un hijo. Explicar estas “novedades” implica un alarde de ingenio por parte de la esposa y un alto grado de ingenuidad por parte del marido, quien debe asumir que el niño es el resultado de un copo de nieve (*l’Enfant qui fu remis au soleil*) o de la gracia de Dios (*Esopete* 16). En estos ejemplos, la ausencia del marido tiene que ser muy prolongada, para que haya podido llevarse a término el embarazo y el parto, lo que obliga a recurrir a ciertas profesiones, como el comercio o la navegación (*Esopete* 16).

5. La historia de Pitas Pajas frente a la tradición

El cuento de Pitas Pajas se acerca más a este último desarrollo, puesto que las huellas de la infidelidad no dejan lugar a duda, aunque mantiene interesantes paralelismos y divergencias frente a la tradición. De la presentación de ambos personajes podemos deducir que se alude a la tópica pareja del “viejo y la niña” (“casó con muger moça”), que siempre predispone a los oyentes para reírse del marido. A esto se añade su miedo a

un hipotético adulterio, aunque no haya habido todavía tiempo para ello, ya que se ausentó “antes del mes conplido”. Los celos son siempre cómicos, pero, cuando existe una diferencia de edad en el matrimonio, los esfuerzos del marido por frenar el lógico desarrollo de los acontecimientos, resultan inútiles y patéticos; la esposa, incluso encerrada, acabará siendo infiel, como ocurre en el cuento de “El pozo” (*Historia de los siete sabios*) y se recrea en *El celoso extremeño* cervantino. La comicidad de la presentación vendría acentuada por otros dos rasgos, que parecen debidos a la creatividad de Juan Ruiz: el nombre del protagonista y la jerga utilizada, que ninguna otra versión posterior conserva.

El nombre de Pitas Pajas es una suma de connotaciones eróticas y de alusiones a la necesidad del personaje, que prenuncia el contenido del relato. A los numerosos términos afines aducidos por la crítica para explicar el origen del nombre (pita, picha, paja, polla, etc.), me parece importante sumar otros factores que refuerzan la comicidad del antropónimo, como la aliteración del sonido (p-, p-) unida a la reminiscencia acústica con su profesión (pintor) y con la entrada del amante (“pobló la posada”), junto a las connotaciones humorísticas del “don”, al igual que don Melón, y del uso del plural, al igual que Trotaconventos. El hecho en sí de individualizar al protagonista implica un cuidado en el relato que solo comparte con la *novella* de Sercambi, donde el pintor se llama Bartolo y el amante Bonuccia, pero coincide con una práctica habitual de Juan Ruiz que suele recurrir a los antropónimos connotativos.

Los esfuerzos de algunos críticos, como Joan Corominas o G. B. Gybbon-Monnypenney por identificar los componentes lingüísticos de la jerga híbrida en la que se expresa el matrimonio, no me parecen muy relevantes. Se trata de un lenguaje macarrónico, en el que se recurre a palabras inventados con sufijos y étimos familiares, cuya función aquí, al igual que en otros textos medievales, es fundamentalmente cómica (Zumthor 1960). Mucho más significativo, a mi juicio, es la parodia del lenguaje cortesano, implícita en las expresiones que ambos intercambian, “dona de fermosura”(476a), “mon señor”(475c, 476d, 482c, 484b), “fazet vostra mesura” (476d), “madona” (482a, 483c), en claro contraste con lo “descortés” de la situación. De nuevo estamos ante un rasgo que caracteriza al conjunto del *Libro de buen amor* y acerca este cuento al precedente de “Los dos perezosos”, donde también se parodian las canciones cortesananas (Deyermond 1970; Vasvari 1992: 145).

Don Pitas no encierra a su joven esposa, ni la confía a su suegra (*Disciplina*, 10 y 11) o a la Virgen (*Cantiga* 64) sino que elige otra opción, más acorde con su profesión,

como es pintarle bajo el ombligo un corderito. Esta alternativa favorece que en todo el cuento se establezca una continua sucesión de imágenes de la esposa vestida y desnuda (o parcialmente desnuda) que posibilitan la comicidad y el erotismo. Recordemos que en muchos cuentos medievales, la desnudez funciona como un motivo cómico en la medida en que las reglas sociales exigen que los humanos estén vestidos. La mujer, cuyo cuerpo sirve de lienzo, volverá a estar desvestida en más ocasiones con las visitas del entendedor y, sobre todo, tendrá que desnudarse con gran rapidez ante la noticia de la vuelta del esposo para tratar de rehacer el animal. La repetición en estas dos estrofas (479b, 480a) del término “priessa” dan buen indicio de la velocidad con la que tiene que desarrollarse la escena. Por último, a su regreso don Pitas Payas comprobará el cambio del animal sobre el cuerpo de su esposa (483), lo cual propicia las ingeniosas palabras de la mujer.

Las imágenes escogidas resumen emblemáticamente la situación. El cordero se asocia a la pureza, la mansedumbre y la inocencia, sin olvidar el simbolismo religioso del *Agnus Dei* que estaría bien presente en los lectores medievales². Los cuernos que le han crecido delatan la imagen del marido deshonorado (todos los fueros incluyen penas para quien llamare a su vecino “malas palabras”, como cornudo, leproso, sodomita o hereje). La comicidad surge cuando la mujer en su respuesta no se refiere al dibujo sino a lo que éste representa, es decir un animal, que con el tiempo ha crecido. ¿Cabría pensar en una velada alusión al embarazo de la mujer? Podríamos suponer que el vientre ha aumentado de tamaño, y por consiguiente el animal, de tal manera que tampoco ella ha podido observar las modificaciones introducidas por el amante. Sin embargo, de ser esto así, ni en ésta ni en las doce versiones siguientes se expresa con total claridad, aunque la mímica bien podría suplir las palabras³. La semejanza fónica entre *corder/carner*, a la que podría sumarse la implícita voz “cuerno”, nos recuerda los juegos ya advertidos entre “Pitas Payas”, “pintor”, “pobló la posada” y subrayan, como ya señaló Gerli (1989: 207-214)⁴, la gran importancia que tiene dentro del *Libro de buen*

² Giuseppe Di Stefano (1999) piensa en una posible profanación del símbolo cristiano que ahora representa la inocencia perdida. La alusión implícita en *Amar sin saber a quien* de Lope de Vega también juega con los elementos sacro-profanos de la imagen: Simón: “Di tu nombre; Inés: El de la santa/con el cordero en los brazos;/ Simón: Como no crezca el cordero, /de tus brazos soy, Inés;/mas si ha de crecer después,/huir de tus brazos quiero” (Fradejas 1985: 36-37).

³ Aunque se insinúa, como en la *Novela del cordero*: “No es mucho que se haya hecho carnero, /que creciendo mi cuerpo, iba creciendo/ como crece en el árbol el letrado”(Fradejas 1985: 299).

⁴ La aliteración se mantiene en la *Novela del cordero*: “el pintor prosiguió en su pintura,/pintando en prado vivo animal muerto” (Fradejas 1985: 295).

amor el plano fónico. Un episodio como el comentado, con sus juegos de palabras, sus gestos y su jerga, resultaría todavía más cómico en una lectura dramatizada.

Por otra parte, el cambio de cordero en carnero pertenecería al enunciado preexistente, ya que de las trece versiones conservadas, sólo hay cinco que no lo recogen⁵. Se trata precisamente de los textos franceses escritos entre 1584 (Bouchet) y 1671 (La Fontaine) (los números 8 al 12 del apéndice), en los que se recurre a otra imagen. El marido pinta un asno en el vientre de la esposa, al que el amante, que no recuerda bien el modelo, añade una albarda. La interpretación resulta aun más evidente, ya que el asno, animal siempre en celo, se asocia a la libido y la adición de la albarda es una clara alusión a la cabalgada que el esposo colérico comprende de inmediato (“Diantre soit fait, dit l’époux en colére,/ et du témoin, et de qui l’a bâti”, La Fontaine, 1954:527). Sin embargo, quizá por ser tan evidente, resulta menos sutil y más burda, que la transformación del inocente corderito en un “eguido carnero”.

6. El origen folclórico de “Don Pitas Payas”

Ante la ausencia de un modelo escrito se ha pensado también que Juan Ruiz pudo haber reelaborado a su manera algún relato folclórico, como quizá hizo en otras ocasiones. Uno de los primeros críticos en plantear esta hipótesis fue Julio Cejador en su edición (1913: 177) y con posterioridad fue apuntada, sin mucho convencimiento, por otros estudiosos, como Moffat (1953: 36) o Ian Michael (1970: 203). En fechas más recientes ha sido José Fradejas quien ha expuesto su convicción de que “la enumeración de estas versiones es más que suficiente para determinar que el cuento originario era una narración folclórica conocida en España, Italia, Alemania y sin duda Francia” (1985: 35). Sin embargo, al hablar del cuento folclórico en la Edad Media nos movemos en un terreno impreciso, ya que, en un sentido estricto, estamos totalmente incapacitados para conocer la cultura oral de cualquier periodo que no sea el moderno. Tal escollo puede salvarse atendiendo a su carácter recurrente que le asegura su pervivencia en el tiempo. El procedimiento, utilizado con singular acierto por Maxime Chevalier (1975; 1983; 1999) para los Siglos de Oro, consiste en apoyarse en la tradición moderna para deducir que cuentos, con una extensa difusión actual en el área de la lengua española y

⁵ En el poema de Martin le Franc el marido sella con cera “la chose sa femme” y graba allí una cabeza de corderito (“petit agnel”), pero cuando el amante repite la acción marca con su sello una cabeza de carnero (“mouton”) (Paris 1887: 406).

portuguesa, podrían ser folclóricos en la Edad Media. La teoría halla su confirmación si, además, los encontramos ya recogidos por escrito en ese periodo ⁶.

¿Circularía oralmente en la España del XIV, y a su vez por Francia, Italia o Alemania, una relato oral similar al de don Pitas Payas? El enigma es de difícil solución. La historia era lo bastante popular a comienzos del XV como para que todos los miembros de la corte, no solo los poetas envueltos en el debate, entendieran las punzantes alusiones que Ferrán Manuel de Lando lanzaba contra Juan Alfonso de Baena (*Cancionero de Baena*, 1993, núm. 362), aunque podamos atribuirlo solo a la difusión del *Libro de buen amor*. Por su parte, Ian Michael (1970: 203-204), en su clásico estudio sobre el cuento popular en el *Libro de buen amor*, no dudó en catalogarlo, siguiendo la clasificación de Aarne-Thompson como el tipo 1419 (“*The Returning Husband Hoodwinked*”)⁷, pero la descripción de este tipo y sus variantes permite ver que las coincidencias son escasas, ya que siempre se trata del amante sorprendido por el regreso inesperado del marido (Beltrán 2005). Tampoco en la nueva y más completa versión del *Catálogo* de Aarne-Thompson (Uther 2004) se recoge el cuento de don Pitas Payas ni ninguna de sus versiones, lo que muestra que a sus autores no les consta la existencia su difusión oral. Según McGrady (1978: 359), Miletich lo había escuchado en 1950, sustituyendo el cordero o el asno por un pato, que, tras el encuentro con el amante, había cruzado a la otra orilla, aunque no proporciona el texto⁸. Gracias a la amabilidad y generosidad de Jesús Suárez, ha llegado a mis manos esta versión recogida en Asturias que, al menos de momento, podemos considerar única:

Eran dos albañiles ya pintores —porque antes el albañil tenía que hacer de todo—, ya uno tenía una gran moza, ya'l outro taba loco por corteja-y-la, ya tanto la porfióu ya la porfióu ya qué se you quéi, ya dijo-y ella:

—Nun puede ser, querido, porque [mi marido] píntame un caballo y un jinete a caballo nel rato.

Ya diz él:

—No, home, no, si sé you pintar, soy you mejor pintor qu'él. Desde que acabemos píntotelo outra vez.

Ya bueno, por fin fixénonlo ya fuei y pintó-y el caballo. Ya luego decía-y él:

—Bueno, you nun sei... ¿tenía espuelas o nun tenía espuelas?

Ya diz ella:

⁶ El planteamiento coincide con el llamado “método regresivo”, tal y como lo explica P. Burke (1996) y lo aplica Chevalier (1975; 1983; 1999).

⁷ Tanto Ian Michael (1970: 203-204) como Rafael Beltrán (2005: 385-401) consideran que pertenece al grupo de cuentos de casados, que ocupan, dentro del *Catálogo* de Aarne-Thompson, los tipos 1350-1437, aunque también podría encuadrarse entre las historias de matrimonios que abarcan los tipos 1350-1439, donde encontramos relatos más próximos, como “El cuento del papagayo” (1352A) o “El niño de nieve” (1362).

⁸ También Louise Vasvari (1992: 155) alude a una versión oral sin trasmitirla.

—You tampouco lo sei.

Y él, por si acaso, pintó-y el jinete con las espuelas, ya cuando vieno el home pues cuando fue a mirar soupo que-y anduvieran n'él, que nun tenía espuelas (recogida en Vega de Muñalén, TINEO; 2-III-1999; informante: Antonio García González, 77 años)

¿Circularía en la Edad Media un cuento similar, que dio origen a las reelaboraciones escritas? El hallazgo de un solo testimonio parece un débil argumento para probar la tradicionalidad de esta historia en el pasado. Sin embargo, el grado de folclorización de esta versión, que precisamente se acerca más a los modelos franceses, hace difícil considerarla como una mera adaptación de un texto literario. Cabe también pensar que haya sido mucho más popular de lo que las colecciones reflejan, ya que los informantes se resisten a contar los cuentos más obscenos o anticlericales y tampoco los recolectores hasta fechas muy recientes les han prestado ningún interés (Rodríguez Pastor 2001).

7. Del cordero de don Pitas Pajas al león de Pablo Picasso

La más moderna reescritura de este famoso cuento se encuentra en unos apuntes manuscritos de Pablo Picasso escritos en 1935, pero inéditos hasta su publicación en 1989. Los autores de la edición de los textos picassianos la transcriben en apéndice, sin añadir puntuación ni anotación alguna que nos permita saber algo acerca de su origen:

Un peintre avait une femme très jolie il était jaloux elle devait sortir ce jour pour aller voir sa mère. Le peintre dit à sa femme qu'il allait lui peindre sur le petit chat un lion furieux qu'elle devait ramener en rentrant le soir dans le même état. Elle aimait un autre peintre qui l'aimait à la folie. Elle alla le trouver et l'après-midi se passa en caresses et baisers et le lion fut effacé et alors le peintre amant de la femme si jolie fit un autre lion d'un dessin si pur d'une couleur si vraie qu'il était digne d'être au Louvre. Quand elle rentra le mari peintre voulut regarder sa femme et trouva le dessin qu'il croyait avoir fait lui si beau si vrai qu'il devint insupportable pour tous les amis. Depuis se jour il se crut le plus grand peintre de son époque (1989: 375).

El corderito y el asno dejan paso a un león furioso, símbolo de una virilidad exaltada, que se perfecciona cuando es pintado de nuevo por el amante. Sin embargo, el marido engañado, al contemplarlo, no solo no atisba la infidelidad sino que ve en él un reflejo de su genialidad. La satisfacción del esposo, que a partir de entonces se creyó el mejor pintor de su época, remite y supera a la de tantos otros maridos contentos con las explicaciones de sus infieles esposas. El engaño, sin embargo, ya no es el eje del relato, sino la imagen y la admiración que el arte puede suscitar en su creador.

Jean-Honoré Fragonard realizó entre 1765 y 1777 cincuenta y siete ilustraciones para una edición de los cuentos más eróticos de La Fontaine. El trabajo no se concluyó pero los dibujos fueron adquiridos por el Petit Palais en 1934, aunque no estuvieron disponibles al público hasta 1992, fecha en la que se realizó una exposición (19 de noviembre).⁹ Pese a que existían otras ediciones ilustradas anteriores, las recreaciones de Fragonard son especialmente delicadas. Obsérvese en esta imagen



⁹ José Luis de los Llanos, *Fragonard et le dessin français au XVIII siècle dans les collections du Petit Palais*, pp. 262-263.

la interesante recreación de un taller de pintura del XVIII y la proyección de la figura femenina sobre un fondo de lienzos, de modo que tela y modelo se confunden. ¿Pudo ver Picasso en el momento de su adquisición esta obra secreta? El enigma no tiene respuesta, aunque me gustaría pensar que esa imagen del pintor pintando, tan del gusto de quien recreó las Meninas, pudo inspirar su breve texto.

Apéndice con las principales versiones agrupadas por países y numeradas según su cronología

España:

c.1500 Alusión. Ferrán Manuel de Lando en respuesta a Juan Alfonso de Baena (*Cancionero de Baena*, 362) llama a su contrincante: “Pintor de taurique, qual fue Pitas Payas, el de la fablilla”.

7. 1568: ¿Fray Melchor de la Serna?, *Novela del cordero* (Foulché-Delbosc, *RHi*, 1925: 367-370; Fradejas, *Novela corta*, 1985: 293-299).

1620-1622: Alusión. Lope de Vega, *Amar sin saber a quien*, acto I (Fradejas 1985: 36-37).

Italia:

3. XIV (finales:) Giovanni Sercambi (1348-1424), *Novelliere*.

6. c. 1554: Pietro Fortini, *Lo agnellino dipinto* (XL, 2ª jornada).

13. 1752-1763: Giuseppe Parini, “Agnoletta”.

Alemania:

2. XIV (finales): “Hie beginnet der Maler von Wirteburge” (Ms. Anónimo; fragmento).

Francia:

4. c. 1442: Martin Le Franc, *Champion des dames* (Gaston Paris, *Romania*, 16, 1887: 383-437, esp. 406; Céspedes 1956-1957: 64-65).

8. 1584: Guillaume Bouchet, *Les Serés* (reed. “D’un drole et de la femme d’un pientre”, en *Le Courrier facétieux ou recueil des meilleurs rencontres de ce temps*, Lyon, 1650).

9. 1588: Benoist de Troncy, “Compromis et sentence arbitraire” en *Formulaire fort recreatif de tous contracts (...), fait par Bredin le Cocu* (Lyon, 1594).
10. c. 1610: François Béroalde de Verville, *Le Moyen de Parvenir*.
11. 1644: Antoine Le Metel, Sire d’Ouville, “D’un jeune peintre et de sa femme”, *Les Contes aux heures perdues* (Paris, 1644).
12. 1671: La Fontaine, “Le Bât”, en *Contes et nouvelles, VIII (Oeuvres complètes, I)*, Paris, Gallimard, 1954).

Inglaterra:

5. 1525-1526: “Of The Man that Painted the Lamb upon his Wifes’ Belly”, *A Hundred Merry Tales*.

Referencias bibliográficas

- Beltrán, Rafael, “Cuentos populares del *Libro de buen amor* en la tradición oral moderna, II: religiosos, novelescos, de matrimonios y de mentirosos”, en *Actes del X Congrès Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, IIFV: Symposia Philologica, I, pp. 385-401.
- Blecua, Alberto (ed.), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 70), 1992.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna (1978)*, Madrid, Alianza, 1990.
- Cancionero de Baena*, ed. B. Dutton y J. González-Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- Cejador, Julio (ed.), Juan Ruiz. *Libro de buen amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1913.
- Céspedes, Irma, “Los *fabliaux* y dos cuentos de Juan Ruiz”, *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, IX (1956-57), 35-65.
- Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- _____, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- _____, *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad, 1999.
- Cohen, Gustave (ed.), *La 'comédie' latine en France au XIIIe siècle*. 2 vols., Paris, Les Belles Lettres, 1931.
- Corominas, Joan (ed.), *Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos, 1967

- Dagenais, John, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: glossing the Libro de buen amor*, Princeton, N. J, Princeton University Press, 1994.
- Deyermond, Alan D., "Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*", en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Londres, Tamesis, 1970, pp. 53-78.
- Di Stefano, Giuseppe (ed., trad.), *Juan Ruiz, Arciprete di Hita, Libro del buon amore*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Foulché-Delbosc, Raymond, "Romancero de la Biblioteca Brancacciana", *Revue Hispanique*, 65 (1925), 345-396 (367-370).
- Fradejas Lebrero, José, *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona, Plaza Janés (Biblioteca crítica de autores españoles, 33 y 34), 1985.
- Geary, John S., "The 'Pitas Payas' Episode of the *Libro de buen amor*. Its Structure and Comic Climax", *Romance Philology*, 49 (1996), 245-261.
- Gerli, Michael E., "El silencio en el *Libro de buen amor*, ¿lagunas textuales o lectura dramatizada?", en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21 a 26 de agosto de 1989)*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 207-214.
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor": Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles... Alcalá la Real del 9 al 11 de mayo del año MMII*, ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- Gybbon-Monypenny, G. B.(ed.), *Juan Ruiz, Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1988.
- Joset, Jacques (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de buen amor*, Madrid, Clásicos Taurus, 1990.
- La Fontaine, Jean de la, *Oeuvres complètes I, Fables, contes et nouvelles*, introduction par Edmon Pilon et René Groos; texte établi et annoté par René Groos et Jacques Schiffrin, Paris, Gallimard, 1975.
- Lecoy, Félix, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938; with supplementary material by A. D. Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974.
- Leira, Gonzalo C., "Nótulas sobre el *Libro de buen amor*", *Papeles de Son Armadans*, 243 (1976), 301-8.

- Lida, María Rosa, *Juan Ruiz, Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
- Los Llanos, José Luis de, *Fragonard et le dessin français au XVIIIe siècle dans les collections du Petit Palais. Musée du Petit Palais, 16 octobre 1992 - 14 février 1993*, préface de Thérèse Burollet, Paris: Ed. Paris-Musées, 1992.
- McGrady, Donald, "The Story of the Painter and his little Lamb", *Thesaurus*, 33 (1978), 357-406.
- _____, "Were Sercambi's Nouvelle Known from the Middle Ages on? (Notes on Chaucer, Sacchetti, Cent Nouvelles nouvelles, Pauli, Timoneda, Zayas)", *Italica*, 57, 1 (1980), 3-18.
- Michalski, André, "Dos fableles en la literatura medieval castellana", en J. M. Lucía. *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá, Universidad, 1997, II, 1049-1055.
- Michael, Ian, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*", en *Libro de Buen Amor Studie's*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Londres, Tamesis Books, 1970, pp. 177-218.
- Moffat, Lucius G., "Pitas Payas", *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, ed. Thomas B. Stroup y Sterling A. Stoudemire, Washington, South Atlantic Modern Language Association, 1953, pp. 29-38.
- Morreale, Margherita, "Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*", *Boletín de la Real Academia Española*, XLIII (1963), 249-371.
- Morros, Bienvenido, "Las fuentes del *Libro de buen amor*", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor": Congreso Internacional del Centro (...)*, pp. 69-104.
- Ovidio, *Amores. Ars amandi*, ed. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1985.
- Paris, Gaston, "Un poème inédit de Martin Le Franc", *Romania*, 16 (1887), 383-437.
- Picasso, *Écrits*, préface de Michel Leiris; textes établis, présentés et annotés par Marie-Laure Bernadac et Christine Piot; textes en espagnol traduits par Albert Bensoussan, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- Polloni, Domenico, "Una apostilla al episodio de Pitas Pajas en el *Libro de buen amor*", en *Epica, romanzo, altra letteratura, storia della civiltà. Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 1994, 10, pp.117-120.

- Rodríguez Pastor, Juan, *Cuentos extremeños obscenos y anticlericales*, Badajoz, Diputación de Badajoz (Colección raíces), 2001.
- Urrutia, Jorge, “Estructura de lo cómico en el ejemplo de don Pitas Payas”, *Poesía Española*, 242 (1973), 23-25.
- Uther, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 2004.
- Vasvari, Louise O., “Pitas Pajas: Popular Phonosymbolism”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 26 (1992), 135-162.
- Webber, Edwin, “The Parable of Pitas Payas”, en *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, pp. 453-463.
- Zahareas, Anthony N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, pp. 85-91.
- Zumthor, Paul, “Un problème d’esthétique médiévale. L’utilisation poétique du bilinguisme”, *Le Moyen Âge*, LXIV (1960), 301-336 y 561-594.