

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO XI

NÚM. 1

UNA TRADICIÓN LITERARIA: EL CUENTO DE LOS DOS AMIGOS



Pedro Alfonso en su *Disciplina clericalis* fue el que introdujo nuestro cuento en España. En alas de la popularidad de esta obra, se difundió por toda Europa y motivó numerosísimas versiones. Hago caso omiso de la mayoría, pues mi propósito ha sido ceñirme estrictamente a los ejemplos peninsulares, sin más incursiones en las demás literaturas que las necesarias para aclarar relaciones y dependencias en el campo hispánico¹.

Nuestra historia hace su primera aparición precedida por el cuento del medio amigo², y más tarde se le agrega también el de los tres amigos, tomado del *Barlaám y Josafat*³. Estos dos cuentos tuvieron cierta fortuna literaria, pero no influyeron en nada en la evolución de nuestro tema⁴. Con los primeros ejemplos renacentis-

¹ La familia a que pertenece el cuento que me interesa es fecundísima: de los numerosos parientes, que a su vez se pueden agrupar en diversas ramas, baste citar *Athis et Prophlias*, *Amis et Amile* y, como ejemplo español, *Oliveros de Castilla* y *Artús Dalgarbe*. El lector interesado en rastrear el estricto tema de estas páginas en las literaturas europeas debe consultar la monumental obra de VICTOR CHAUVIN, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, t. 9, Liège-Leipzig, 1905, pp. 16-17; además, *Gesta Romanorum*, ed. Hermann Oesterley, Berlin, 1872, p. 740, y LOUIS SORIERI, *Boccaccio's story of Tito e Gisippo in European literature*, New York, 1937. Este último libro está dedicado exclusivamente al tema de mi artículo, pero su crítica fácil y, sobre todo, su ignorancia de lo español, mal de tantos "comparatistas", le quita casi toda autoridad. Sin embargo, me tendré que referir a él a menudo. El cuento ha sido estudiado también por los folkloristas; véanse, por ejemplo, las indicaciones que trae STITH THOMPSON, *Motif-index of folk-literature*, Helsinki, 1932-1936, bajo las clasificaciones H 1558.2, M 253 y P 315.

² Un hijo se vanagloria ante su padre de la cantidad de amigos que tiene. Para darle una lección el padre le hace fingir un crimen y todos los amigos lo abandonan; el único que le presta ayuda es un medio amigo del padre.

³ Un hombre tiene tres amigos: quiere al primero más que a sí mismo, al segundo tanto como a sí mismo y al tercero menos. Cae en desgracia y el único que lo ayuda es el tercer amigo.

⁴ Conozco los siguientes ejemplos españoles del medio amigo: *Castigos e documentos del rey don Sancho*, cap. 36, en *BAAEE*, t. 51, pp. 156-159 (cf. además AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, t. 4, Madrid, 1863, pp. 575-578); don JUAN MANUEL, *Conde Lucanor*, ejemplo 48;

tas éste cobra individualidad propia y se desarrolla por sí solo; debido a tales razones lo estudio en forma aislada y especial.

Unas palabras sobre el método expositivo. Divido mi trabajo en tres secciones: la primera estudia los textos en que se halla el cuento de los dos amigos; trato de seguir, en la medida de lo posible, el orden cronológico. Doy un resumen de la versión en el caso de que ésta ofrezca variantes de importancia, y después agrego las notas y observaciones que creo necesarias. En la segunda sección agrupo las alusiones o reelaboraciones episódicas. Por último, en la tercera parte trato de recoger todos los cabos sueltos y estudiar el progreso de la tradición, señalando las diversas etapas de su desarrollo.

I. TEXTOS

1. PEDRO ALFONSO, *Disciplina clericalis* (comienzos del siglo XII)⁵. El segundo cuento de esta recopilación es el de los dos amigos: Dos mercaderes, uno de Baldach (Bagdad) y el otro de Egipto, se conocen sólo de oídas. El de Baldach va a Egipto, donde es recibido y tratado fastuosamente por el otro mercader, quien lo aloja en su casa. A los pocos días cae enfermo y se descubre que esto se debe al amor de una joven con quien el egipcio estaba por casarse y que vivía en su misma casa. Llevado por la amistad, el egipcio cede la mujer a su amigo, se celebran las bodas y el de Bagdad vuelve con

El caballero Cifar, ed. Ch. P. Wagner, Ann Arbor, 1929, pp. 17-23; CLEMENTE SÁNCHEZ DE VERCIAL, *Libro de exemplos*, ejemplo 18 (*Ro*, 7, 493); *El espéculo de los legos*, ed. J. M. Mohedano Hernández, Madrid, 1951, pp. 34-35; *La vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas*, Zaragoza, 1489, fol. cxi; MARTÍN DE REINA, *Dechado de la vida humana*, Valladolid, 1549, fol. xxxv; trae diversos ejemplos extranjeros HERMANN KNUST en las notas a su edición del *Conde Lucanor*, Leipzig, 1900, pp. 409-412. Véase, además, el artículo de GÉDÉON HUET, "La parabole des faux amis", *Ro*, 33 (1904), 87-91, 403-405, con ejemplos hindúes y malayos, y la bibliografía que trae STITH THOMPSON, *Motif-index*, H 1558.1.—Sobre la fortuna del cuento de los tres amigos cf. JACQUES DE VITRY, *Exempla*, ed. T. F. Crane, London, 1890, pp. 185-186, y G. MOLDENHAUER, *Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel*, Halle, 1929, pp. 101-120. A los ejemplos citados por estos autores agréguese: CRISTÓBAL LOZANO, *David perseguido*, Madrid, 1652, en la recopilación de sus *Historias y leyendas* que hizo J. de Entrambasaguas, *Clás. cast.*, t. 1, Madrid, 1943, pp. 11-14, y una versión portuguesa del siglo XIV que transcribe THEOPHILO BRAGA, *Contos tradicionaes do povo portuguez*, t. 2, Porto, s. a., pp. 37-38, quien, por otra parte, lo confunde con el del medio amigo. Además, me parece que hay íntima relación entre este cuento y comedias del tipo de la de LOPE DE VEGA, *La prueba de los amigos*, o de TIRSO DE MOLINA, *El amor y el amistad* (y en parte *Cautela contra cautela*).

⁵ Utilizo la edición de A. González Palencia, Madrid, 1948. El texto latino es el establecido por A. Hilka y W. Söderhjelm (*Petri Alfonsi Disciplina clericalis*, Helsinki, 1911); la traducción castellana es la que insertó Clemente Sánchez de Vercial en su *Libro de exemplos*.

su esposa a su tierra. Poco después el egipcio pierde toda su fortuna y, reducido a la pobreza, se dirige a Baldach en busca de su amigo. Llega de noche y decide pasarla en un templo. En las cercanías ocurre un asesinato y al ruido acude gente que lo interroga sobre el crimen. Para escapar a su pobreza el egipcio se confiesa como el autor, es llevado ante los jueces y condenado a muerte. Cuando ya se va a hacer justicia, lo reconoce el mercader de Baldach y, sin vacilar, se declara culpable del crimen. El verdadero asesino se enternece ante estos extremos y admite la culpa. Los jueces, maravillados, los llevan ante el rey, quien perdona a los tres una vez averiguada la verdad. El de Baldach reparte su fortuna con su amigo y éste se vuelve a Egipto.

Como el resto de la colección, este apólogo es de origen oriental y, al parecer, de transmisión oral⁶. Aunque me fuera posible, no sería de mayor importancia asignarle fuente. Basta, para mi propósito, establecer que Pedro Alfonso introduce el cuento en España y de aquí pasa al resto de Europa, como afirman cuantos han tratado del tema⁷.

La *Disciplina clericalis* es, ante todo, un manual de ética, y el propio autor la consideraba como tal⁸. Pero el moralista, en el caso de Pedro Alfonso, va de la mano con el hombre de letras consciente de su oficio, y los dos buscan, con propósito deliberado, cautivar al gran público⁹. Ambas personalidades se complementan y contrarrestan, pero, como sucede en los demás ejemplarios medievales, no se integran en el cuerpo de la obra sino que proceden por separado: primero expone el moralista, después narra el literato. El principio jerarquizador, tan caro a la mentalidad medieval, supedita el relato a la exposición moral; la fábula queda relegada a segundo plano y su desarrollo artístico sufre en consecuencia. De intento se despoja el relato de toda superfluidad, y la narración, así aligerada, se nos ofrece descarnada, reducida a sus líneas esenciales. Los personajes tienen sólo valor simbólico, y en este plano actúan. Por consiguiente, sus acciones interesan nada más que en la medida en que ayudan a la revelación y acentuación de ese valor. Quedan así casi anulados los excursos narrativos amplificatorios; si se detiene o desvía

⁶ "Relatum est mihi de duobus negotiatoribus..." dice Pedro Alfonso.

⁷ Cf., por ejemplo, las obras citadas en nota 1.

⁸ Escribe en el Prólogo: "Cum enim apud me saepius retractando humanae causas creationis omnimodo scire laborarem, humanum quidem ingenium inveni ex praecepto conditoris ad hoc esse deputatum, ut quamdiu est in saeculo in sanctae studeat exercitatione philosophiae, qua de creatore suo meliorem habeat notitiam, et moderata vivere studeat continentia et ab imminentibus sciat sibi precavere adversitatibus eoque tramite gradiatur in saeculo qui eum ducat ad regna caelorum... Propterea ergo libellum compegi..."

⁹ "Modum tamen consideravi, ne si plura necessariis scripserim, scripta oneri potius sint lectori quam subsidia, ut legentibus et audientibus sint desiderium et occasio ediscendi" (Prólogo).

la acción es sólo para dar las explicaciones mínimas necesarias que adelanten el progreso de la fábula. Las posibilidades novelísticas se sacrifican al propósito didáctico. Desde el punto de vista literario, éste se podría llamar el estado embrionario, y en él permanece el apólogo durante toda la Edad Media española.

2. *El libro del caballero Cifar* (hacia 1300)¹⁰. Dos jóvenes se crían juntos y con gran amistad en una ciudad, en "tierras del Corán". Uno de ellos (A) abandona la ciudad para buscar fortuna, y la hace en otra tierra. B permanece en su casa, pero a la muerte de sus padres pierde todos sus bienes, y sale a buscar a A. Lo encuentra y es tratado a cuerpo de rey. Se enamora de la prometida de A y sus deseos reprimidos lo ponen a punto de muerte. Se confiesa con un capellán, quien le cuenta a A lo ocurrido. Éste se presenta de inmediato ante su amigo y lo convence de que debe tomar a la joven por mujer, cosa nada difícil pues ella, a su vez, está enamorada de B. Celebrada la boda los novios parten, y A soporta la furia de los parientes de la joven, que se consideran deshonrados. Las luchas con ellos terminan por arruinarlo, y abandona su casa buscando la protección de B. En el camino le sucede un tropiezo pero llega, sin embargo, a la ciudad de su amigo. Como es de noche las puertas están cerradas y A se recoge a una ermita. Esa noche riñen en la ciudad dos hombres, y uno mata al otro. La justicia halla al muerto e inmediatamente va a comprobar si las puertas de la ciudad están cerradas. La que da a la ermita está abierta y por ella salen los guardias y apresan a A. Sin vacilar, él confiesa el crimen y es condenado a muerte. Llega B, y al reconocer a su amigo, se acusa del asesinato. El verdadero culpable siente remordimientos y declara lo sucedido. Se presenta el caso al emperador, quien perdona a todos. A, B y el asesino se hacen amigos y viven felices y ricos.

Como se puede apreciar, las divergencias con Pedro Alfonso son numerosas¹¹. El conjunto de ellas, y en especial algunas, me inclinan a suponer que el anónimo autor conoció una versión distinta. Existe, desde luego, la posibilidad de la transmisión oral, pero escrita

¹⁰ Sobre la fecha de esta novela cf. CH. P. WAGNER, "The sources of *El cavallero Cifar*", *RHi*, 10 (1903), p. 10, y su edición del *Cifar*, ya citada, p. xv; E. BUCETA, "Algunas notas históricas al prólogo del *Cavallero Zifar*", *RFE*, 17 (1930), 18-36 y 419-422, y EZIO LEVI, "Il giubileo del MCCC nel più antico romanzo spagnuolo", *Archivio della Reale Società di Storia Patria*, 56-57 (1933-1934), 133-156. Como estudio de conjunto, aparte de las conocidas páginas que le dedica MENÉNDEZ PELAYO en sus *Orígenes de la novela*, cf. el trabajo de MARTÍN DE RIQUER al final del segundo volumen de su edición del *Caballero Cifar*, Barcelona, 1951. El apólogo ocupa las páginas 23-32 de la ed. de Wagner.

¹¹ Apresurada es la observación de WAGNER, art. cit., p. 82: "The *Cifar's* story of the «Two Friends» does not differ from that of Alfonsus, excepting in the richness of detail which is characteristic of all the stories incorporated in our text".

u oral, me parece que la fuente del *Cifar* no se remonta directamente a Pedro Alfonso, sino más bien a una versión parecida a la de los *Gesta Romanorum*¹². Los amigos no son ya mercaderes, en lo que coinciden el *Cifar* y los *Gesta*, si bien éstos los hacen caballeros. El caso de los tres reos, en ambas obras, no es juzgado por un rey, como en la *Disciplina*, sino por un emperador. Por último, tanto los *Gesta* como el *Cifar* omiten la partición final de la fortuna con el amigo empobrecido.

El carácter del autor anónimo de la novela está trazado con fuertes rasgos a lo largo de toda su obra. Como dice María Rosa Lida de Malkiel: "Evidentemente era quien lo escribió un clérigo muy devoto, muy predicador y a la vez muy amigo de golpes y batallas y muy lector de toda suerte de narraciones pero con clara preferencia por sus normas eclesiásticas"¹³. El autor, imbuido de un irrefrenable didacticismo, no se abandona del todo a su ficción caballeresca, y el conflicto creado por esta tensión hace que la obra se debata entre ambos extremos sin llegar a integrarlos. A esta vena didáctica se une un desmedido afán amplificatorio (típico, hasta cierto punto, de la prédica religiosa) que a veces diluye demasiado la materia artística. Ambas características quedan bien ejemplificadas en nuestro cuento.

En Pedro Alfonso el desarrollo del ejemplo no se interrumpe para demostrar la obvia moraleja del episodio; se espera a cerrar el paréntesis narrativo para acumular las interpretaciones moralizadoras. Al autor del *Cifar* esto no le resulta suficiente: su desvelo didáctico le hace incorporar la moraleja al cuerpo de la fábula, y en nuestro cuento llega a inventar todo un nuevo episodio para abrirse nuevas posibilidades de predicar. Cuando A, empobrecido, parte en busca de B, pernocta en casa de un avariento que le da mal y tarde de comer, a tal punto que provoca la compasión de los circunstantes. Y se apresura a agregar el autor: "E porende dize la escriptura que tres maneras son de ome de quien deue ome auer piedat, e son éstas: el pobre que ha a demandar al rico escaso, el sabio que se ha de guiar por el torpe, el cuerdo que ha de beuir en tierra syn justicia; ca éstos son tristes e cuytados porque se non cumple en aquéllos lo que deuíá, e segunt aquello que Dios puso

¹² Ed. Oesterley, ya citada, cap. 171, "De dilectione et fidelitate nimia et quod veritas a morte liberat". Comienza: "Refert Petrus Alphonsus..." Difícil es la cuestión de si el autor del *Cifar* conoció los *Gesta*, y con tan pocos fundamentos no me atrevo a decidir. Los *Gesta* se recopilaron hacia fines del siglo XIII (cf. Oesterley, pp. 254-266) y el *Cifar* se escribió muy a principios del XIV. Cabe dentro de lo posible que un escritor tan libresco como el autor del *Cifar* conociese los *Gesta*, pero en ese caso extraña que no los utilizara más a fondo. En el texto, por conveniencia y brevedad, me refiero constantemente a los *Gesta* como fuentes de la novela española, aunque esto diste de ser seguro.

¹³ *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, p. 259.

en ellos". Satisfecho ahora el impulso didáctico, se retoma el hilo de la narración.

Algunas de las ampliaciones del *Cifar* obedecen al simple deseo de dar mayor extensión al marco narrativo. Así, la primera prueba de la amistad en esta obra (salida de A, empobrecimiento de B, viaje de éste y dádivas de A) no es más que repetición, con los personajes trocados y menor detalle, de la segunda prueba. El autor agrega, además, un previo matrimonio de A, del que éste ha quedado viudo. En otras ocasiones la materia artística se amplía para dar cabida a la observación del detalle simple y concreto, con esa tendencia típicamente española a enlazar el mundo artísticamente creado con el cotidiano. La descripción del asesinato que provoca la final prueba de amistad ilustra bien este punto:

E en essa noche, alboroçando dos omes de esa cibdat, ouieron sus palabras e denostáronse e metiéronse otros en medio e despartieronlos. E el vno dellos pensó esa noche de yr matar el otro en la mañana, ca sabía que cada mañana yua a matines, e fuelo a esperar tras la su puerta, e en saliendo el otro de su casa metió mano a la su espada e diole un golpe en la cabeça e matólo, e fuese para su posada, ca non lo vio ninguno quando le mató¹⁴.

O las palabras con que el asesino declara su culpa:

Señores, estos omes que mandades matar non han culpa en la muerte de aquel ome bueno que le maté por la mi desauentura. E porque creades que es asý, preguntad a tales omes buenos, e ellos vos dirán de cómmo anoche tarde auíamos nuestras palabras muy feas yo e él, e ellos nos despartieron. Mas el diablo, que se trabaja sienpre de mal fazer, metióme en coraçón en esta noche que le fuese matar, e fizlo asý; e enbiat a mi casa e fallarán que del golpe que le dy quebró vn pedaço de la mi espada, e non sé sy fincó en la cabeça del muerto¹⁵.

El autor del *Cifar* vislumbró las posibilidades novelísticas del cuento y trató de darle mayor amplitud, pero su entusiasmo didáctico le impidió desarrollarlas plenamente. La narración no sólo no se libera de su marco ejemplarizador, sino que éste adquiere mayor relieve. Así y todo, se hacen tanteos en el aprovechamiento artístico

¹⁴ En Pedro Alfonso, el asesinato se describe en estos términos: "Sed cum ibi anxius multa secum diu volveret, occurrerunt sibi duo viri prope templum in civitate, quorum unus alium interfecit clamque aufugit".

¹⁵ En la *Disciplina clericalis*, todo lo que exclama el matador es: "Me me qui feci; istum dimittite innoxium". A esta misma intromisión de lo real concreto en el cuerpo de la fábula poética obedecen las aparentes contradicciones de que, en tierras del Corán, el enfermo llame a un capellán para confesarse, o de que el pobre vagabundo busque refugio en una ermita. La realidad observada pasa así, directamente, a formar parte del mundo artístico, sin las gradaciones, puntualizaciones y adaptaciones que serán menester más adelante.

de la fábula, pero este intento no tiene imitadores hasta mucho más tarde.

3. CLEMENTE SÁNCHEZ DE VERCIAL, *El libro de exemplos por A. B. C.* (1400-1421)¹⁶. El autor de esta recopilación traduce casi íntegra la *Disciplina clericalis*, y tan fielmente, que González Palencia pudo utilizar su texto como parcial versión castellana de Pedro Alfonso. En el caso de nuestro cuento hay una sola variante de cierta importancia: condenado el amigo a muerte, "ducitur ad crucem" (*Disciplina*), pero "leuáronlo a la forca" en el *Libro de exemplos*. Desde luego, el ajusticiamiento por crucifixión resultaba demasiado insólito para Clemente Sánchez (aparte de las imágenes piadosas que despierta), así es que lo traduce en términos de su propia experiencia. En todos los demás respectos su versión traslada a la letra el texto latino.

Existe el problema de si este libro es recopilación original o mera traducción de alguno de los innumerables *Alphabeta exemplorum* o *narrationum* de la época. Morel-Fatio y A. H. Krappe se inclinaron por la última teoría, aunque buscaron su modelo en vano. Mi opinión, mientras los especialistas no demuestren lo contrario, es que la obra es original, si se puede hablar de originalidad en este caso¹⁷. De todos modos, la decisión de la causa en favor de

¹⁶ Fecha fijada por A. MOREL-FATIO, "El libro de exemplos por A. B. C. de Clemente Sánchez, archidiacono de Valderas", *Ro*, 7 (1878), 483. Esta obra fue publicada por Pascual de Gayangos (*BAAEE*, t. 51, 443-543) según el manuscrito incompleto de la B. N. M.; completó el texto Morel-Fatio al editar el manuscrito de la B. N. P. en el artículo citado. En éste último, el cuento de los dos amigos se halla en las pp. 494-496.

¹⁷ No hallo que las razones aducidas sean suficientes para dudar de las modestas afirmaciones de Sánchez de Vercial en su breve prólogo: "Por quanto en el libro que yo compuse para tu enformación, que puse nonbre *Compendium censure*, en fin dél te escreví que proponía de copilar vn libro de exenplos por A. B. C. e después rreduzirle en romance" (*Ro*, 7, 484). La obra es, pues, una recopilación y a eso se redujo la labor original de Vercial; casi todo lo demás es copia de lecturas; cf. A. H. KRAPPE, "Les sources du *Libro de exemplos*", *BHi*, 39 (1937), 5-54. Krappe sustenta su opinión (Vercial copia un modelo anterior) en diversos razonamientos, pero los ejemplos que aduce, aparte de poder explicarse como errores de lectura o de grafía, no prueban nada en forma concluyente; él mismo reconoce que el ejemplo 389 (328) es original de Vercial. El artículo de E. DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, "Clemente Sánchez de Vercial", *RFE*, 7 (1920), 358-368, importante como documentación biográfica, es superficial en la crítica y a veces se parece indiscretamente a las páginas de MENÉNDEZ PELAYO sobre el mismo tema (*Orígenes de la novela*, t. 1, pp. cii-ciii), al punto de repetir el error de éste de que toda la *Disciplina* aparece en Vercial. Para completar las indicaciones bibliográficas quiero anotar otro artículo documental del mismo DÍAZ-JIMÉNEZ, "Documentos para la biografía de Clemente Sánchez de Vercial", *BBMP*, 10 (1928), 205-224, y las páginas que le dedicó el Conde de PUYMAIGRE, *Les vieux auteurs castillans*, 2ª ed., t. 2, Paris, 1890, pp. 107-113, que todavía se pueden leer con provecho.

una u otra teoría no cambiaría en absoluto lo que tengo que decir ahora sobre la obra.

El *Libro de exemplos* es ni más ni menos que un diccionario de ejemplos apropiados para la enseñanza y los sermones¹⁸. Pertenece, pues, a una frondosa rama de las letras medievales, representada en todas las literaturas europeas¹⁹. Pero esta misma característica formal lo aparta decididamente de la *Disciplina clericalis*: aquí, los cuentos se engarzan mal que bien en las pláticas entre dos personas (como en los *Castigos y documentos* o en el *Conde Lucanor*) y hay cierta unidad temática en la agrupación²⁰; en el *Libro de exemplos*, la alfabetización, si bien facilita los fines didácticos del autor, da al traste con toda posible unidad y la obra se convierte en simple repertorio de temas. La *Disciplina* queda totalmente atomizada, y su coherencia destrozada para satisfacer las conveniencias alfabéticas. No es ésta la obra para buscar una reelaboración del tema.

4. *La vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas* (Zaragoza, 1489)²¹. Esta narración también sigue muy de cerca el relato de Pedro Alfonso. En una sola ocasión se aparta un tanto de su modelo: el mercader egipcio se refugia en el templo, “donde reboviendo e pensando muchas cosas entre sí, se enojó de estar allí e salió dende por causa de quitar sus pensamientos andando fuera; e saliendo del templo él encontró con dos ombres en la calle, el vno de los quales mató al otro e fuyó ascondiéndose por esa cibdad” (fol. cxii v^o). A esto se reduce la originalidad del anónimo traductor.

La vida del Ysopet agrega hacia el final algunas fábulas que no son esópicas (como las de Aviano) y algunos cuentos —que no fábulas, como se puede apreciar— tomados de Pedro Alfonso, Poggio y otros. Pero esta curiosa recopilación no es obra del traductor anónimo, pues se basa casi íntegramente en el texto latino que estableció el alemán Heinrich Steinhöwel y que se publicó en Ulm hacia 1474²². Las únicas divergencias con Steinhöwel ocurren justa-

¹⁸ “Exempla enim ponimus, ectiam exemplis utimur in docendo et predicando ut facilius intelligatur quod dicitur”, dice Vercial en el prólogo.

¹⁹ Sobre los *exempla* en general, véase E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, pp. 65-68, o la trad. española de M. y A. Alatorre, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, t. 1, pp. 91-96 (con la bibliografía allí citada). Cf. también M. R. LIDA DE MALKIEL, “Tres notas sobre don Juan Manuel”, *RPh*, 4 (1950-51), 155-194, en especial la primera de dichas notas, donde se estudian los *exempla* referidos expresamente a la literatura hispánica, con copiosa información bibliográfica. Además, R. RICARD, “Pour une histoire de l'exemplum dans la littérature religieuse moderne”, *LR*, 8 (1954), 199-223, y W. PABST, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Hamburg, 1953, pp. 99-115.

²⁰ Véase la ed. cit. de González Palencia, p. xxiii.

²¹ Ed. facs. por la Real Academia Española, Madrid, 1929, con pról. de E. Cotarelo y Mori.

²² *Steinhöwels Äsop*, ed. Hermann Oesterley, Tübingen, 1873.

mente en la última parte, "Fábulas colletas", que es donde figura nuestro cuento. El número es de veintidós en la edición de Zaragoza, 1489, pero se aumentó a veintiséis en la de Burgos, 1496 (*Libro del Ysopo famoso fabulador historiado en romance*). Comenzando con la fábula 15 de esta parte, el orden respecto a Steinhöwel está levemente cambiado, y tres de ellas (17, 21 y 22) van añadidas por el traductor español²³. Poco puso éste de su cosecha, y el cuento de los dos amigos, como ya he indicado, no es ninguna excepción. El relato figura en Steinhöwel, pero sin las frases copiadas más arriba²⁴.

Nada nuevo agrega el *Ysopet* a la tradición, pero el hecho de incluirse aquí nuestro cuento es de capital importancia. En primer lugar las fábulas de Esopo eran bienes mostrencos de amplísima circulación entre letrados y analfabetos; así, el cuento de los dos amigos ganó en popularidad; las continuas reimpresiones del Esopo de 1489 mantuvieron viva la parábola. Ésta se reimprimió con el resto de las fábulas por lo menos hasta principios del siglo XIX, cuando criterios filológicos más ceñidos redujeron su número a las estrictamente esópicas²⁵.

5. MARTÍN DE REINA, *Dechado de la vida humana moralmente sacado del juego del axedrez* (Valladolid, 1549)²⁶. La narración es aún más apretada que en la *Disciplina clericalis*. Sólo al final discrepa: la causa es fallada por un juez, y el mercader egipcio recibe no sólo la mitad de los bienes de su amigo, sino también a la hermana de éste como esposa²⁷.

Nuevamente nos hallamos frente a la traducción de un modelo extranjero. El licenciado Reina no conoció el nombre del autor de su original y no nos da el título de éste²⁸, pero es indudable

²³ Para todo esto véase A. MOREL-FATIO, "L'Isopo castillan", *Ro*, 23 (1894), 561-575, artículo que no menciona Cotarelo en su prólogo, pero que sí traduce: cf. Cotarelo, p. xxib, y MOREL-FATIO, p. 565. Para la historia y descripción del *Ysopet*, véase LÉOPOLD HERVIEUX, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, 2ª ed., Paris, 1893, t. 1, p. 421.

²⁴ El texto del alemán dice (ed. cit., p. 296): "Sed cum ibi anxius animo multa secum volveret, occurrerunt ei duo viri prope templum in civitate, unusque alium interfecit et clam aufugit", reproducción casi literal del texto de Pedro Alfonso (cf. *supra*, nota 14).

²⁵ De acuerdo con la bibliografía que trae Cotarelo al final de su prólogo, el cuento aparece todavía en las ediciones de Barcelona, 1796; Madrid, 1802; Segovia, 1813.

²⁶ La licencia es del 9 de octubre de 1547; hay edición facsímil, Valencia, 1952. El cuento está en el fol. xxxi.

²⁷ De su cosecha agrega también Reina que el egipcio prefirió "morir ahorcado que no traer vida de muerto o viuir muriendo". Esta antítesis conceptuosa, heredada de la lírica galante cancioneril, poco después florecerá a lo divino, en la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Cf. D. ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, pp. 113-116.

²⁸ En la dedicatoria a don Fernando Niño, patriarca de las Indias, nos dice:

que el "anónimo" no es otro que Jacques de Cessoles (Jacopus de Cessolis) y la obra su *Libellus de ludo scacchorum* (fines del siglo XIII, comienzos del XIV). Este tratado doctrinal tuvo gran difusión y fue traducido además al inglés, francés, alemán, italiano y neerlandés²⁹. Allí se hallan las novedades ya indicadas del *Dechado*. Sin embargo, la tarea de Martín de Reina no fue la de un mero traductor. Todos los preliminares hasta el comienzo del primer capítulo son de su pluma, y hacia el final vuelve a adicionar la obra con autoridades y reflexiones originales³⁰. En esta última parte, sobre todo, Reina escribe por cuenta propia y lo hace, aunque sin originalidad conceptual, con la vehemencia propia del moralista escandalizado³¹. A través de estas páginas podemos vislumbrar algo de la personalidad del autor. Cita con elogio a Erasmo, en época en que se estaba haciendo peligroso el solo hecho de mencionarlo³². Pero cuando llega el momento de criticar a la Iglesia no lo hace dentro del espíritu erasmista de renovación espiritual, sino dentro de la tendencia medieval a la sátira social (fol. XLVIII r^o). Su no muy profundo barniz humanista también deja traslucir su formación tradicional, aunque, con algo de la nueva actitud, trata de hallar la concordancia entre las autoridades clásicas y las religiosas³³. Por último, escribiendo como escribió casi a mediados del siglo XVI, la única autoridad española reciente que cita es la de Santillana en

"No me curo quién fuesse el auctor porque en el libro no lo hallo escripto... Como no se halla este libro impreso, creo que pocos le tienen; vno oý dezir que está en la librería de Sant Francisco de León, y el que yo tengo. No he visto ni oýdo que otro alguno tenga otro".

²⁹ Véase don JUAN MANUEL, *El libro de los enxiemplos del conde Lucanor*, ed. H. Knust, Leipzig, 1900, p. 410.

³⁰ Pese a mis diligencias, no he podido consultar el original latino; mis observaciones, de carácter provisional por lo tanto, se basan en el cotejo con la traducción inglesa publicada por William Caxton en 1474, de la que se hizo facsímil en Londres, 1855. Debido a esta laguna en mis materiales prefero pecar por carta de menos y no ahondar demasiado la comparación.

³¹ Desde mediados del fol. XLVII r^o ("Y esto baste de la manera del andar y biuir de los hombres nobles en el tiempo de agora; y porque el mal biuir de aquéstos muchas vezes procede de ignorancia, cobdicia, luxuria y otros vicios, por tanto me pareció escreuir las fábulas y moralidades siguientes") hasta el final de la obra (fol. LVII v^o), todo parece ser original de Reina.

³² En la dedicatoria: "El doctíssimo varón Erasmo Roterodamo en la *Ynstrucción del principe christiano*".

³³ "Líbero padre, por otro nombre Bacho o Lyeo, según Ovidio, hijo de Júpiter, fue el primero que plantó vides; aunque esto no contiene verdad, porque el primero que las plantó... fue Noé luego que salió del arca, acabado el diluvio. Pero puede ser que en aquella tierra donde Bacho reynó, que fue la Yndia, debió él primeramente hallar el vso del vino" (fol. XLIX r^o). La fórmula concesiva ("pero puede ser") vuelve a colocar ambas tradiciones en el mismo plano, después del rotundo mentís ("esto no contiene verdad") dado a los clásicos.

sus *Refranes* (fol. liii r^o)³⁴. Estos rasgos nos muestran cómo Reina, dentro de su limitada esfera intelectual, reacciona en igual manera que sus contemporáneos de mayor renombre ante las nuevas fronteras ideológicas que establece el siglo xvi. Se conoce y se estudia lo nuevo, pero se contrapesa con el valor vivo de la tradición, en mayor o menor grado según la idiosincrasia individual.

La obra de Reina introduce en España un final modificado de nuestro cuento que resulta más satisfactorio porque completa el paralelismo de las acciones de los dos amigos. Pero su extrema concisión nos demuestra que el filón novelístico latente en él permanece ignorado por el autor³⁵.

5a. BOCCACCIO, *Decamerón*, X, 8. Al llegar a este punto se impone abrir un paréntesis y abandonar momentáneamente el hilo de la tradición hispánica y la exposición cronológica. El siglo xvi es el momento en que el *Decamerón* triunfa en España, y esto enriquece considerablemente la historia del cuento de los dos amigos. Si inserto a Boccaccio a esta altura del estudio es porque antes de ahora no tuvo influencia.

La historia del *Decamerón* es la siguiente: El padre de Tito Quinzio Fulvo, noble romano, lo envía a Atenas a estudiar y lo pone a cargo de su viejo amigo Cremete. Allí se hace íntimo amigo de Gisippo, hijo de Cremete. A la muerte de su padre, Gisippo, escuchando el consejo de amigos y parientes, decide casarse con Sofronia, pero antes de hacerlo se la presenta a Tito. Éste se enamora perdidamente y de resultas cae enfermo. Asediado por su amigo confiesa al cabo la verdad, y Gisippo lo consuela diciéndole que le cederá su novia: siempre podrá encontrar otra mujer, pero nunca otro amigo como Tito. Convienen en que la ceremonia proceda conforme a lo establecido, pero que en la noche Tito sustituya a su amigo en el lecho nupcial. Así se hace y el engaño continúa por cierto tiempo hasta que Tito recibe una carta en que se le pide que regrese a Roma porque su padre ha muerto. Esta circunstancia fuerza el descubrimiento de la verdad, pero Tito convence a los parientes de Sofronia de que ésta ha salido mejorada del engaño. El romano parte con su mujer; al poco tiempo Gisippo es desterrado

³⁴ Otra muestra de su apego a lo viejo es su diatriba contra las mujeres, que termina con estas palabras: "No quiero meter en ellas más a la pluma, por que no digan de mí que soy otro Torrellas, o otro Arcipreste de Talavera" (fol. xlix r^o). La sátira misógina tiene raíces medievales, si bien es cierto que misoginia y profeminismo llegan, por lo menos, hasta Sor Juana Inés de la Cruz y el P. Feijóo.

³⁵ Antes de terminar con el *Dechado* quiero recoger un curioso dato sobre Pedro Alfonso. En una de sus adiciones al original escribe Reina: "Refiere Petrus Alfonsus (que fue un philósopho d'Arauaia)..." (fol. xxx v^o). ¿Era ignorancia de Reina, u opinión común de su época sobre la patria del converso aragonés?

de Atenas por motivos políticos y abandona su patria en la más dura pobreza. Se encamina hacia Roma y a su llegada se detiene ante la casa de su amigo. Tito no lo reconoce, y Gisippo, desesperado, se refugia en una cueva donde se queda dormido. Dos ladrones entran a dividir su botín, y después de un altercado uno de ellos mata al otro. Gisippo es apresado y se acusa del crimen. Por casualidad Tito aparece en la corte, reconoce a su amigo e inmediatamente decide confesarse asesino. El pretor Varrón queda estupefacto, y más aún cuando el verdadero matador reconoce su fechoría. El caso llega a oídos del emperador Octaviano, quien da la libertad a los tres. Tito divide su fortuna con Gisippo y le da su hermana como esposa.

El problema que apasiona a los especialistas es el de las fuentes de esta historia. Tres son las soluciones propuestas: 1) Boccaccio utilizó la *Disciplina clericalis*; 2) su fuente es el poema francés del siglo XIII, *Athis et Prophilias*, atribuido a Alexandre de Bernay, ramificación del cuento de los dos amigos; 3) Boccaccio se inspiró en una novela bizantina perdida que también fue usada por el autor de *Athis et Prophilias*. Pero esta cuestión cae fuera de los límites que me he trazado.

Lo que me interesa es el nuevo sentido que da Boccaccio al cuento. Característica arraigada en la literatura medieval es su trascendentalismo, el hecho de que para captar el sentido último de estas obras hay que leerlas en relación con el orden universal dispuesto por la religión. Pero el *Decamerón* echa por un nuevo rumbo y hace caso omiso de esta dependencia entre lo artístico y lo religioso. Los alegres mozos y mozas que dan origen a la narración huyen de Florencia, de la peste, y se aíslan del mundo exterior recluyéndose en apartada finca para pasar los días en amable conversación, sin preocupaciones de ningún otro orden. En forma paralela al aislamiento físico de sus protagonistas, el *Decamerón* se cierra a las consideraciones espirituales; el ámbito de la obra son, en el sentido propio y figurado, los jardines de la finca, el *hic et nunc*. La novela se vuelca hacia adentro buscando todo su apoyo en consideraciones estéticas, ajena por completo a los propósitos morales. La explicación de la obra es ahora desde dentro, sin salirse de los límites trazados por un arte liberado audazmente de toda sujeción espiritual.

De acuerdo con estas características, el cuento de los dos amigos también cambia de sentido. La lección ejemplarizadora es lo que menos interesa al autor; se acentúa en cambio la peripecia y, en general, la materia novelística pasa a primer plano. Al mismo tiempo esta materia no es demostración de un postulado doctrinal; se basta a sí misma, sin sostenerse en moralidades anejas; la moral didáctica se reemplaza por un exaltado himno a la amistad. Todos estos

puntos eran, justamente, los que daban cierta unidad a los testimonios medievales aducidos hasta aquí. Mientras el fin didáctico fue lo primordial no se veía la necesidad de reelaborar la materia; pero ahora se persigue el fin artístico, y para llegar a él cada autor moldeará el cuento de acuerdo con sus intenciones. En esta forma se inicia en España la segunda etapa del recorrido literario de la historia de los dos amigos.

6. ALONSO PÉREZ, *Ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (Valencia, 1564)³⁶. Partenio y Delicio, mozos idénticos como dos gotas de agua, se crían bajo la tutela de dos pastores en distintos lugares de Trinacria (=Sicilia). Una casualidad los reúne —lo que da lugar a diversas equivocaciones—, y los muchachos terminan haciéndose íntimos amigos. La fama de su parecido llega a la corte de Eolia, y son llamados por el rey. Allí viven un tiempo hasta que les entra el deseo de saber quiénes son sus verdaderos padres. Parten juntos a buscarlos, y llegan a Lusitania, a las orillas del Duero. Oyen un dulcísimo canto entonado por Stela y bruscamente interrumpido por la aparición del enamorado gigante Gorforosto, quien la persigue hasta las propias márgenes del río. Las ninfas del Duero esconden a Stela en el fondo del agua. Pero la visión de la doncella ha bastado para cautivar a los dos mozos. Delicio es el primero en confesar su pasión, y Partenio decide sacrificar la suya en aras de su amistad (libro 3º, fols. 64 rº-85 vº). A los pocos días reaparece Stela, acompañada de Crimene, una de las ninfas, y se siguen largas pláticas con los dos jóvenes. En el curso de éstas Crimene se enamora de los dos y luego se decide por Partenio, quien encubre su pasión por Stela. Al mismo tiempo Partenio, con gran disimulo, ha trabado amistad con Gorforosto (libro 4º, fols. 93 rº-122 vº). El gigante se entera del amor de Delicio por Stela y decide castigarlo, pero lo detiene el temor de equivocarse por su parecido con su amigo Partenio. Para resolver todos los problemas éste último decide partir solo y dejar a Delicio que ocupe su lugar. Pero Delicio descubre la pasión de su amigo y, a su vez, decide sacrificarse por la amistad. Furtivamente sale del lugar y deja a Partenio que goce del amor de Stela, pero Gorforosto, al ver a ambos juntos, cree que Partenio es Delicio, lo atrapa y lo encierra en una cueva. Desconsoladas, Crimene y Stela parten en busca de Delicio (libro 5º, fols. 125 rº-157 rº). La historia queda trunca, pues la obra termina sin dar solución al embrollo.

Nuestro cuento resulta casi irreconocible en esta versión y, a la verdad, muy poco de él utiliza Pérez. El médico salmantino estaba

³⁶ Los bibliógrafos conocen dos ediciones del año 1564, una de Valencia (la príncipe) y otra de Salamanca; yo poseo ejemplar de una tercera, desconocida al parecer, hecha en Burgos por Felipe de Junta: a ella se refieren mis citas.



muy ufano de sus conocimientos humanísticos y en ellos, según él, estriban los méritos de su obra³⁷. Imita dentro de la medida de sus fuerzas la égloga clásica y la moderna, pero, al mismo tiempo, siendo su obra continuación de la *Diana* de Montemayor, la influencia de la novela pastoril española se une a la de la literatura grecolatina. A todo esto hay que sumar la evidente afición de Pérez a los libros de caballerías. El total de estas partes merece, con toda justicia, la hoguera a que fue condenado por el cura cervantino, si bien su carácter experimental le confiere gran interés dentro de la evolución de la novela española. El salmantino carecía de todo poder de síntesis y estas dispares influencias no llegan a armonizarse nunca, sino que chocan entre sí continuamente. La recreación del mundo pastoril es incompleta y se deslizan así elementos sorprendentes por su incongruencia con el vivir paradisiaco de los pastores³⁸. Esta *Diana* queda como una abortada tentativa de amplificación de la materia bucólica.

La historia de Delicio y Partenio se plasma, principalmente, sobre las literaturas clásicas. Tres situaciones distintas rigen el curso de las tres partes del cuento. En la primera se sigue el modelo de los *Menecmos* de Plauto, sin que se pueda hablar de imitación, pues la versión de Pérez es muy libre. La comedia plautina circulaba en España desde hacía, por lo menos, diez años, en el *rifacimento*, que no traducción, de Timoneda (1554)³⁹; en el texto original era conocida desde hacía mucho tiempo. Los puntos de contacto entre Plauto y Alonso Pérez son los siguientes: 1) los hermanos son idén-

³⁷ En la "Epístola al lector" hace esta paladina declaración: "Casi en toda esta obra no ay narración ni plática, no sólo en verso, mas aun en prosa, que a pedaços de la flor de latinos e italianos hurtado e imitado no sea". No nos sorprendan estas palabras pues tal proceso creativo producía el deleite de los humanistas y, sin ir más lejos, a él responde la *Arcadia* de Sannazaro. Además, estas palabras tienen mayor alcance, pues son censura indirecta de la obra de Montemayor, a quien Pérez y otros contemporáneos acusaban de ser "ingenio lego".

³⁸ La ira (fol. 21 r°), la envidia (59 r°), odios mortales (63 r°), atentados criminales (41 v°, 138 r°), tempestades (157 v°), referencias a las necesidades fisiológicas (170 r°) y un adulterio (226 r°), si bien éste en una historia caballerisca. Todo esto no obedece a un preestablecido fin artístico de fusión del mundo poético con el real, como sucede más tarde en Cervantes, sino a incompreensión, por parte de Alonso Pérez, del ideal encarnado en el género pastoril.

³⁹ Véase CH. H. STEPHENS, *Lope de Vega's "El palacio confuso" together with a study of the Menaechmi theme in Spanish literature*, New York, 1939, pp. xi-xxxii, y R. L. GRISMER, *The influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, 1944. En ninguna de las dos obras se cita la adaptación de Pérez. Por mi parte no me atrevo a fallar ni en favor de la imitación directa de Plauto ni en favor de la indirecta, a través de *Los Menecmos* de Timoneda. Estaría más de acuerdo con las preferencias de Pérez la imitación directa, pero al mismo tiempo existe la posibilidad de que el novelista haya conocido por lo menos el *Amphitrión* de Timoneda (cf. *infra*, nota 41).

ticos; 2) son naturales de Sicilia; 3) han vivido separados por cierto tiempo; 4) ambos hermanos emprenden un viaje para buscar a sus padres (en Plauto uno de los Menecmos viaja extensamente buscando al otro). Al llegar a este punto el salmantino deja de lado la comedia latina y adapta otro tema también clásico: los amores de Acis, Galatea y Polifemo. Acis es ahora Delicio-Partenio; Galatea es Stela, y Polifemo, Gorforosto. La imitación se ciñe aquí más al modelo, Ovidio, al punto de versificarse en no despreciables octavas las quejas de Polifemo (fols. 139 r^o-142 v^o)⁴⁰. (Por otra parte, este pasaje de las *Metamorfosis* es uno de los más socorridos en la lírica del siglo XVI). El final es distinto del de la fábula clásica pues el novelista, por asociación de ideas y temas, pasa del Polifemo ovidiano al Polifemo homérico y Partenio termina encerrado en su cueva en la misma forma que Ulises y sus compañeros.

Pero todos estos materiales de procedencia clásica nada tienen que ver con nuestro cuento. Las aficiones humanistas del autor agobian la historia de los amigos bajo el peso de los temas grecolatinos. De ella sólo se salvan el hecho de que ambos estén enamorados de la misma persona y las mutuas pruebas de abnegación al tratar cada uno de ellos de acallar su pasión. Estos detalles no son suficientes para decidir si Pérez se inspiró en la versión tradicional del cuento o en la de Boccaccio, o en ambas a la vez, lo que no tendría nada de extraño vistas la popularidad y difusión de las dos⁴¹.

⁴⁰ JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, p. 207: "Alonso Pérez traduce al sulmonense puntualmente en el elogio, aquí de Stela, y en la ponderación de su esquivéz... La condenación que pesa sobre esta novela desde que Cervantes la arrojó al corral de los condenados por mano del ama, ha oscurecido este trozo, que es de las mejores imitaciones que poseemos del fragmento ovidiano."

⁴¹ Un último punto antes de abandonar esta *Diana*: en la versión aquí contenida aparece una "cuestión de amor". Stela, para poder diferenciar a Delicio de Partenio, da a uno un cordoncico y al otro le corta un trozo de una banda que éste lleva, y ella se lo cose a su vestido: ¿cuál es el más agradecido de los dos? La cuestión, en forma un poco distinta, se remonta al *Filocolo* de Boccaccio, libro IV, quest. 1, y tuvo enorme popularidad. Pérez pudo haberla leído en el original italiano o en cualquiera de las dos versiones castellanas: la impresión clandestina de la traducción de Diego López de Ayala titulada *Laberinto de amor* (Sevilla, 1546), o la autorizada y publicada por Blasco de Garay con el título de *Trece cuestiones* (Toledo, 1546). También se halla en el introito al *Amphitrión* de Timoneda (1559). Conozco los siguientes estudios sobre el tema, aunque ninguno menciona la versión de Alonso Pérez: PIO RAJNA, "Una questione d'amore", *Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro d'Ancona*, Firenze, 1901, pp. 553-568; del mismo, "L'episodio delle questioni d'amore nel *Filocolo* del Boccaccio", *Ro*, 31 (1902), 28-81; R. SCHEVILL, "Some forms of the riddle question and the exercise of the wits in popular fiction and formal literature", *UCPMPH*, 2 (1911), 183-237; J. F. MONTESINOS, "Una cuestión de amor en comedias antiguas españolas", *RFE*, 13 (1926), 280-283; J. CASALDUERO, "Parodia de una cuestión de amor y queja de las fregonas",

7. JUAN DE TIMONEDA, *El Patrañuelo* (Valencia, 1567)⁴². La versión de Timoneda es, en lo esencial, copia del *Decamerón*, aunque algunas de sus variantes no carecen de interés. Por ejemplo, los dos amigos (Federico y Urbino), aunque sin relación sanguínea, son idénticos en apariencia. Esto no arguye en absoluto imitación de Alonso Pérez ya que, si vamos al caso, Timoneda fue el popularizador de los *Meneemos* en España y, por otra parte, el tema de los mellizos es fecundísimo en todas las literaturas. La identidad da mayor verosimilitud al "casamiento engañoso" y, por ende, no alarma tanto a la moral. Otra diferencia: la ruina de Federico es maquinada por los deudos de su prometida esposa, en lo cual se parece al *Caballero Cifar*, aunque no interviene la violencia. Las demás variantes son, principalmente, cambios en el orden de los episodios.

El genio de Timoneda era de cuentista, no de novelista, y así sus versiones de historias ajenas se hacen notar por el descarte de lo no narrativo. Por esta razón desaparece el hermoso discurso de Tito, y el diálogo entre los dos amigos, en que Gisippo inquiere las causas de la enfermedad del otro, se reduce a lo esencial. En general, la "patraña" es más breve y más dramática que su modelo, pero cala menos hondo en el análisis de la materia. De todas maneras, la inserción de nuestro cuento en el *Patrañuelo* contribuye a asegurarle nueva vida.

La obra total de Timoneda nos enfrenta a un caso curioso: si la eliminamos, la literatura española no pierde casi nada desde el punto de vista de la realización estética⁴³, pero al mismo tiempo sería difícil de explicar la concepción de buena parte de las obras anecdótico-narrativas y dramáticas posteriores. En otras palabras, Timoneda es un gran medianero literario. Tanto en sus ediciones de obras ajenas⁴⁴ como en sus libros originales (si es válido el término aplicado a este autor), su labor consiste en recoger la materia artística ya elaborada y darle la mayor difusión posible gracias a su doble actividad de adaptador y librero. En este sentido no es el menor de sus galardones su tratamiento de la literatura folklórica. Timoneda colecciona temas populares y los desbasta un poco, dán-

RFE, 19 (1932), 181-187; J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, "Again the *cuestión de amor* in the early Spanish drama", *HR*, 1 (1933), 319-322.

⁴² Utilizo la edición de F. Ruiz Morcuende, *Clás. cast.*, Madrid, 1930. Es la patraña 22.

⁴³ Exageradas y vagas me parecen las siguientes palabras de Ruiz Morcuende, ed. cit., p. xxvii: "Es preciso admitir que los balbucesos de Timoneda señalaron el verdadero camino y las normas novelísticas para la transición entre el estilo llano y familiar de *El Patrañuelo* y la prosa correcta y esencialmente artística de las *Novelas ejemplares*".

⁴⁴ Recordemos el elogio de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, cap. 8: "Fue desto ejemplo Juan de Timoneda, / que con sólo imprimir, se hizo eterno, / las comedias del gran Lope de Rueda".

doles una forma semiartística, trabajada a medias, pero suficiente para conferirles nueva jerarquía que les permite circular en el mundo de las letras, prontos a ser aprovechados más ventajosamente⁴⁵.

8. GONÇALO FERNANDES TRANCOSO, *Histórias de proveito e exemplo* (Lisboa, 1575?)⁴⁶. Durante toda la primera mitad de la historia Trancoso imita muy de cerca a Timoneda, al punto de traducirlo a veces, como se puede ver por estos ejemplos:

Y como la noche es encubridora de muchas faltas de naturaleza, todo hombre se pensaba que fuese Federico el desposado (p. 232).

Como a noite é encobridora de moitas faltas, e êles eram tão semelhantes, todos os que se acharam presentes cuidaram que o noivo era o próprio Cornélio, filho daquele rico mercador de Coimbra (p. 155).

Venida la mañana y levantado Urbino del costado de su querida Antonia, vista la presente, se fue a dar gracias a Federico de su contentamiento, al cual halló en la cama; y allí los dos determinaron de llamar a Guillermo para descubrirle lo que entre los dos había pasado... "Pues para eso —dijo Federico—, señor padre, le habemos llamado y dado parte desto, que en satisfacción de nosotros sea relator de lo dicho y desculpe nuestro yerro, si yerro le ha parecido (pp. 232-233).

Vinda a manhã, levantou-se Fabrício de par de sua querida esposa, e foi dar parte de seus contentamentos a seu amigo Cornélio, o qual achou deitado na cama. Ali os dois determinaram de buscar seu pai, e de lhe descobrir o que entre ambos havia passado... "Pois para isso, senhor pai —disseram êles—, o mandamos chamar: para que dando-lhe parte deste caso, seja nosso relator diante esses senhores, para que não tomem a mal o que já está feito, pois o senhor Fabrício é quem êles sabem, e fique desculpado noso erro, se erro se pode chamar (pp. 156-157).

Estas muestras ponen en claro las relaciones entre Timoneda y Trancoso, no bien puntualizadas hasta ahora. Pero no toda la historia es imitación tan servil. En la segunda parte el portugués se aparta algo de su modelo, o mejor dicho, amplifica lo ya expresado por Timoneda e inventa discursos que éste apenas insinúa.

⁴⁵ Desde luego, no es el único dedicado a estas tareas, pero sí uno de los más activos y, posiblemente, el de mayor fortuna. Como ilustración de lo que digo, véase la larga lista de temas folklóricos por él utilizados, en J. WESLEY CHILDERS, *Motif-index of the "Cuentos" of Juan Timoneda*, Indiana University Publications, Folklore Series No. 5, Bloomington, 1948.

⁴⁶ Ed. de Agostinho de Campos, en la *Antologia portuguesa*, Paris-Lisboa, 1921, pp. 149-176. La obra fue escrita, al parecer, para acallar el dolor ante las desgracias causadas por la "peste grande" de Lisboa en 1569 (cf. ed. cit., pp. ix-xi).

Tal es el caso de la larga acusación del verdadero criminal, seguida de su propia historia, ésta última creación de Trancoso⁴⁷.

En contraste con su modelo español, ajeno por completo a propósitos didácticos, a Trancoso le preocupan las cuestiones de ética, y sus fines son siempre moralizadores. Pero ya no es el continuo machacar del didacticismo medieval, que aplasta la materia artística. Trancoso da a ésta expresión completa y se entrega libremente a la creación novelística. Cumplido su cometido, recupera la gravedad y se encarga de puntualizar la moral allí contenida, aunque por lo general en forma concisa y elegante.

9. CERVANTES, *La Galatea* (Alcalá de Henares, 1585)⁴⁸. Timbrio y Silerio, caballeros jerezanos, viven en la más estrecha amistad. Por un lance de honor Timbrio parte para Italia, donde espera batirse con su contrincante. Silerio decide acompañarlo, pero en esos días está enfermo, y sale en pos de su amigo un poco después. Al llegar su nave a las playas catalanas, desembarca y por un accidente se ve abandonado, pues zarpan dejándole en el puerto. Mientras hace sus preparativos para ir a Barcelona y tomar otro barco oye un tumulto en la calle. Sale a investigar y ve el cortejo de un condenado a muerte; el reo no es otro que su amigo Timbrio. Sin pararse a medir las consecuencias, embiste a los guardias espada en mano: Timbrio escapa pero Silerio es preso. A su vez condenado a muerte, esa noche logra huir al abrigo de la horrible confusión creada por un desembarco de moros. Sin perder tiempo se encamina a Nápoles, donde encuentra a su amigo penando por amores de Nísida. Silerio, decidido a ayudarlo, se disfraza de truhán y entretiene a la dama. En el curso de estas actividades él también se enamora de Nísida y, por una indiscreción suya, Timbrio se entera de su pasión. El buen Timbrio quiere huir para no estorbar estos amores, pero Silerio alcanza a convencerlo de que su verdadera amada es la hermana de Nísida. En este momento llega el jerezano agraviado y se concierta el desafío. Nísida, aterrada ante el duelo inminente, confiesa a Silerio su pasión por Timbrio. Silerio le promete correr a avisarle el resultado del desafío: si su amigo vence se atará una toca blanca al brazo. Timbrio vence, pero Silerio, en su exaltación, olvida la señal convenida. Nísida cae en un "parasismo" y la creen muerta; corre este rumor por la

⁴⁷ El motivo de la confesión del asesino sirve para iluminar un sector de los conceptos de la fama y la honra poco estudiado hasta ahora: "E como sempre os meus furtos fosse de grande habilidade, e por eles, além de ganhar dinheiro, quis sempre cobrar boa fama, não me pude sofrer ver quererem estes homens roubarem-me a honra que eu tinha ganhado com tanta habilidade".

⁴⁸ Ed. de R. Schevill y A. Bonilla, 2 ts., Madrid, 1914. La historia de Silerio ocupa las pp. 118-151, 159-172, 177-182 del primer tomo. La historia complementaria de Timbrio se halla en el t. 2, pp. 113-132.

ciudad y al llegar a oídos de Timbrio, éste huye desesperado. Con el corazón angustiado Silerio vuelve a España y se refugia en una ermita. Así termina la historia de Silerio, puesta en sus labios. La continuación, con su feliz desenlace, es relatada por el propio Timbrio, pero no hace al propósito de estas páginas⁴⁹.

La historia de Timbrio y Silerio se identifica con nuestro cuento por dos rasgos esenciales: un amigo se sacrifica para liberar al otro de una muerte segura, y los dos amigos se enamoran de la misma mujer, con las consiguientes pruebas de amistad; lo demás es contribución cervantina al tema. Por otra parte, los dos episodios identificables están invertidos en su orden respecto a las versiones anteriores.

Todos los críticos citados en nota están contestes en ver en esta historia una imitación de Boccaccio. Desde la perspectiva que nos permiten las páginas precedentes, creo que las cosas cambian un poco de aspecto, y que Cervantes no acudió necesariamente al *Decamerón*. De las versiones estudiadas conocía, casi con seguridad, las del *Ysopet*, Alonso Pérez y Timoneda; además, no creo que sea arriesgado suponer que circulasen versiones orales, como las hubo más tarde. Pero dejando de lado lo hipotético, hay dos puntos en que la historia de Timbrio y Silerio repite circunstancias que se hallan en los ejemplos hispánicos y no en Boccaccio. Silerio, acongojado por la presunta muerte de Nísida y la desaparición de su amigo, busca refugio en una ermita y es allí donde lo encuentran los pastores. En el *Caballero Cifar* también es una ermita el puerto de refugio del amigo desesperado. Además, Timbrio enferma de amores pero, poco después, nos enteramos de que su pasión por Nísida es correspondida. Nuevamente este detalle aparece en el *Cifar*. Aunque no es nada seguro, parece probable, dada la curiosidad de Cervantes por el género caballeresco, que hubiera leído esta novela (recordemos los curiosos paralelos entre el Ribaldo y Sancho), pero no quisiera caer en el error de quienes necesitan buscar una fuente libresca para cada página cervantina. Sea directamente del *Cifar* o de alguna versión popular parecida, Cervantes tomó estos dos detalles en que se aparta de Boccaccio y se acerca a la tradición hispánica.

El desarrollo de la historia de Timbrio y Silerio, tan distinto del de casi todos los ejemplos recogidos, se asemeja en varios pormenores, sin embargo, a la versión de Alonso Pérez. El parecido

⁴⁹ Los estudios principales sobre la historia son los siguientes: D. P. ROTUNDA, "A Boccaccian theme in the *Galatea*", *RR*, 20 (1929), 245, con extraños errores al resumir el cuento; SORIERI, *Boccaccio's story of Tito e Gisippo*, *op. cit.*, p. 249, quien repite los errores de Rotunda; F. LÓPEZ ESTRADA, *La "Galatea" de Cervantes*, La Laguna de Tenerife, 1948, pp. 102-105; E. ALARCOS GARCÍA, "Cervantes y Boccaccio", *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez-Castañer, Valencia, 1950, t. 2, pp. 195-235; este último es el estudio más detenido.

más general y evidente es que, en ambos casos, se trata de un cuento interpolado en una novela pastoril⁵⁰. En ambas ocasiones es uno de los dos amigos quien empieza a contar la historia pero su relato es terminado por otros narradores (Timbrio en la *Galatea*, Crimene y Stela en la *Diana* segunda). Por lo tanto, la historia no se cuenta de un tirón, sino que se parcela debido a que el mundo que rodea al narrador irrumpe continuamente en el de su relato, cortando el hilo. Por último, en el momento en que se narra la historia ambos amigos están separados y sólo mucho después se reúnen⁵¹.

Estas observaciones sirven de demostración adicional de un hecho evidente: durante su noviciado literario, Cervantes se confía a los géneros ya consagrados y, formalmente, se mantiene muy cerca de ellos, como acabamos de ver en el párrafo anterior. La novedad de la *Galatea*, que no es poca, no hay que buscarla por este camino, sino más bien en la cantidad de materia extrapastoril que se infiltra tenazmente en el vivir edénico de sus personajes.

Antes de pasar a otro tipo de comparaciones, quiero estudiar de cerca dos episodios de la historia de Silerio. Cuando éste decide disfrazarse de truhán para acercarse a Nísida se detiene a ponderar su ardid con las siguientes palabras: "Vsé de vn artificio el más estraño que hasta oy se aurá oydo ni leydo" (I, p. 130). La afirmación hiperbólica seguida por el contraste brusco con la categoría real del hecho es una de las formas favoritas de la ironía cervantina —recordemos, para no ir más lejos, algún epígrafe del *Quijote*: "De la jamás vista ni oída aventura que con más poco peligro fue acabada de famoso caballero en el mundo, como la que acabó el valeroso don Quijote de la Mancha" (I, 20). En nuestro caso, Cervantes hereda la fórmula de la literatura caballeresca, pero en vez de mantener el término introductor y el introducido en el mismo nivel elevado (como ocurre en la caballeresca), se complace en marcar una profunda diferencia en el tono de ambos, al punto de que se vacía de sentido lo dicho en la introducción. Entre definidor y definido hay como un escamoteo de la materia artística. Aquí, como en tantos otros casos, la fórmula aceptada no es más que un tram-

⁵⁰ Mucho hay que decir sobre la intención y el significado de estas historias intercaladas en la novela pastoril, pero no es éste el lugar apropiado. Me limito a señalar la diferencia más general que va de Montemayor a Cervantes: en la *Diana* los cuentos ajenos al argumento sirven al propósito de crear un mundo en el cual se integran diversas esferas de vida no pastoriles (lo cortesano, lo pueblerino, lo portugués). En la *Galatea* este propósito se cumple en parte en el cuerpo mismo de la novela; los cuentos intercalados agregan una nueva dimensión a la "forma" narrativa (por ejemplo, el bizantinismo de la historia de Timbrio). Todo esto lo estudio con más espacio en mi libro en preparación sobre *La novela pastoril en España*.

⁵¹ En realidad, Alonso Pérez deja la reunión para la segunda parte, que nunca escribió.

polín para pasar a otras esferas artísticas. Pero volvamos a Silerio: las razones de su hipérbole, una vez expuestas, le roban a ésta todo fundamento, como sucede continuamente en la obra cervantina. Una afirmación como la de Silerio es siempre un toque de atención del autor: lo que sigue negará el antecedente. Y así sucede aquí: la estratagema "inaudita" consistirá en disfrazarse de truhán, artificio que se encuentra en la literatura, por lo menos, desde las *Folies Tristan* (ambos poemas de la segunda mitad del siglo XII) y ha circulado incesantemente en el folklore europeo⁵². El otro punto que quiero señalar es también un viejo motivo literario: Silerio se olvida de atarse la blanca toca al brazo, señal de la victoria de Timbrio, y esto casi provoca una tragedia. Pero el mismo olvido (no izar las velas blancas, indicadores de la llegada de Iseo) acarrea la muerte de Tristán, y mucho antes ya había tenido funestas consecuencias en la leyenda de Teseo⁵³.

Una de las características de Cervantes es su continua vuelta a los mismos temas para ir encarándolos desde diversos puntos de vista. Considerada en esta forma, la *Galatea* cobra nueva importancia. El interés por lo pastoril nunca decayó en Cervantes, y en sus últimas palabras escritas todavía promete la Segunda parte de su *Galatea*⁵⁴. En este sentido es interesante la comparación entre la historia de Timbrio y Silerio y *El curioso impertinente*⁵⁵. El autor establece en ambos casos el mismo ambiente temático. En la *Galatea* el relato se inicia con la siguiente declaración: "Casi olvidándose a los que nos conocían el nombre de Timbrio y el de Silerio

⁵² Es el tipo número 900 según la clasificación de A. AARNE y STITH THOMPSON, *The types of the folktale*, Helsinki, 1928. Véase además la bibliografía que trae THOMPSON en el núm. K 1817.3 de su ya citado *Motif-index of folk-literature*.

⁵³ Por el gusto de especular me hago la siguiente pregunta: tanto el disfraz de truhán como el olvido final aparecen en algunos de los *Tristanes* franceses, en especial los impresos, pero no encuentro estos episodios en ninguno de los dos *Tristanes* españoles (versión manuscrita *El cuento de Tristán de Leonis*, ed. G. T. Northrup, Chicago, 1928; versión impresa desde 1501, *Tristán de Leonis*, ed. A. Bonilla, Madrid, 1912). ¿Existió una versión española que combinara ambos episodios y que pudo conocer Cervantes? Posiblemente la solución sea menos rebuscada: los dos episodios, de gran divulgación como ya he indicado, podrían proceder de dos fuentes populares distintas.

⁵⁴ Hay otros ejemplos de la relación entre la *Galatea* y los demás libros cervantinos, que contribuyen a remachar la cuestión de la íntima unidad de su obra, en el artículo de F. YNDURÁIN, "Relección de la *Galatea*", *Homenaje a Cervantes*, Cuadernos de Ínsula, Madrid, 1947, pp. 105-116.

⁵⁵ Agradezco la amabilidad de mi amigo Bruce W. Wardropper quien me facilitó el manuscrito de su estudio sobre "The pertinence of *El curioso impertinente*", de próxima publicación en *PMLA*. Diversos fines perseguimos: él, la recta interpretación de la forma y el sentido del cuento como integrante del *Quijote*; yo, desde la perspectiva de los ejemplos acumulados aquí, lo estudio como remate de una tradición literaria.

—que es el mío—, solamente *los dos amigos* nos llamauan” (I, p. 119). En el *Quijote* la situación es idéntica pero se presta mayor atención a la exactitud verbal: “En la provincia que llaman Toscana, vivían Anselmo y Lotario, dos caballeros ricos y principales, y tan amigos que, por excelencia y antonomasia, de todos los que los conocían *los dos amigos* eran llamados” (I, 33)⁵⁶. El eco verbal refuerza la intención del autor: crear la ilusión de que el lector se halla ante otra elaboración del cuento de los dos amigos. Pero aquí entra en juego el torcedor de la verdad; la afirmación se tergiversa y anula finalmente, en forma semejante a la ya explicada, con otros fines, más arriba. El resultado es la tremenda ironía de aplicar a Anselmo y Lotario el calificativo de “los dos amigos por antonomasia”. La ilusión inicial se desvanece rápidamente, pues Cervantes quiere ahora explorar otra posibilidad del tema⁵⁷. Los dos amigos, paradigmas de fidelidad y lealtad, ya han sido tratados exhaustivamente en la *Galatea*, pero la historia puede dar más de sí si se alteran los valores. Aceptado el cambio de enfoque, una de las preguntas que surgen es ésta: ¿qué pasaría si uno de los amigos no fuera ni fiel ni leal? En el plano de la creación artística, la respuesta se formula en la *novella* del *Quijote*. Así, *El curioso impertinente* es lógico desarrollo, y superación, del cuento de Timbrio y Silerio⁵⁸. Más aún: las acciones de Lotario, paralelas en sentido inverso a las de Silerio, se justifican con su triunfo, y esta victoria inmoral provoca el derrumbamiento del mito. Considerado en esa forma, *El curioso impertinente* es etapa última en el desenvolvimiento de la historia de los dos amigos, y al mismo tiempo su destrucción⁵⁹.

⁵⁶ Sigo el texto de la edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1944. La situación inicial del *Curioso* fue utilizada por doña María de Zayas y Sotomayor al comienzo de su novela “El verdugo de su esposa” (*Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, Barcelona, 1649).

⁵⁷ Esta idea de que Cervantes conscientemente vuelve al mismo asunto pero con distinta intención, se refuerza al considerar la forma deliberada en que el novelista recrea la misma atmósfera, y algún otro paralelo que se verá más adelante.

⁵⁸ Esto, desde luego, no explica, ni pretende hacerlo, la compleja estructura del *Curioso*. Su clara interpretación se verá en el artículo ya citado de Ward-ropper.

⁵⁹ He aquí otras dos semejanzas textuales entre la *Galatea* y el *Curioso*: la caída de la mujer de Anselmo después del largo sitio que le puso Lotario se resume en esta repetición enfática: “Rindióse Camila, Camila se rindió”. El efecto que en Silerio produce su primera entrevista con Nísida, después de los largos preparativos que ha hecho para ella, se expresa así: “Vi a Nísida, a Nísida vi”. Es interesante observar que estas expresiones pleonásticas, que contienen exactamente los mismos elementos, marcan el momento culminante de la acción en ambos casos. Es cierto que Cervantes era afecto a las repeticiones (véanse los copiosos ejemplos que aduce H. HATZFELD, *El “Quijote” como obra de arte del lenguaje*, Madrid, 1949, pp. 294-301), pero no hallo

10. LOPE DE VEGA, *La boda entre dos maridos* (1595-1601)⁶⁰. Las líneas generales repiten la historia del *Decamerón*, pero hay ciertas divergencias y amplificaciones de importancia. El cambio de maridos, sobre todo, se ajusta a la moral vigente: Lauro, que está por casarse con Fabia, se retira al campo y deja como representante para la boda a su amigo Febo. Pero el poder está hecho en tal forma, que resulta ser Febo y no Lauro quien realmente se casa con Fabia. Esto salvaguarda la moral, y ahora sí puede Febo sustituir a su amigo en el lecho nupcial (acto II). Cuando se conoce la verdad, los parientes de Fabia se enfurecen; tratan de matar a Lauro y por último lo arruinan. Éste huye con su criado a París, patria de su amigo. En el camino son saqueados por unos bandoleros, pero Lauro consigue llegar a París. Ve a Febo hablando con su tío el preboste y le pide una limosna; Febo no lo reconoce y se la niega. Mientras tanto, otro de los personajes ha tenido un duelo y ha matado a su contrincante, cuyo cadáver esconde en una cueva. A ésta llega el apesadumbrado Lauro, y cuando aparece la guardia, que anda persiguiendo a los bandoleros, se acusa del crimen. Es llevado ante el preboste y esta vez Febo sí lo reconoce. Se sigue la competencia de generosidad y la comedia termina con el matrimonio entre Lauro y una hermana de Fabia.

La mayoría de los cambios introducidos por Lope obedecen a las necesidades de la comedia. Las acciones necesitan explicación dramática, lo cual exige un aumento del número de personajes; uno de ellos es el gracioso Pinabel, criado de Lauro. El dinamismo esencial de la comedia de Lope requiere una sucesión más rápida de los acontecimientos, problema que el autor resuelve introduciendo una intriga secundaria que se entrecruza con la acción principal para apresurar el argumento y no dejarlo decaer. Si se entienden estas necesidades del género, tal como lo concebía Lope,

ninguna tan aproximada. El más cercano parece ser un ejemplo del *Celoso extremeño*: "Leonora se rindió, Leonora se engañó, Leonora se perdió". Pero el distinto esquema debilita el dinamismo. Por último: el título y el tema del cuento del *Quijote* se hallan ya encerrados algunas páginas después del final de la historia de Silerio: "No son los celos señales de mucho amor, sino de mucha curiosidad impertinente" (I, p. 228). Los celos de la perfección de su mujer empujan a Anselmo a su malhadado experimento.—Don AMÉRICO CASTRO ya había indicado cierto tipo de relación (identidad de posturas vitales) entre Silerio y Lotario; cf. "Los prólogos al *Quijote*", *RFH*, 3 (1941), 331, nota, trabajo recogido ahora en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956.

⁶⁰ *Acad*, t. 14, 567-611. S. G. MORLEY y C. BRUERTON, *The chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, 1940, p. 177, la fechan "1595-1608 (probably 1595-1603)". Recientemente S. G. MORLEY, "The pseudonyms and literary disguises of Lope de Vega", *UCPMPH*, 33 (1951), p. 455, nota, puntualiza un poco más la fecha con base en una referencia histórica: 1595-1601.

quedan sin fundamento las principales críticas dirigidas a esta comedia⁶¹.

La fuente parece ser Boccaccio, pero hay pasajes que no se hallan en la historia de Tito y Gisippo y sí en algunos de los ejemplos españoles. La violenta reacción de la familia engañada nos recuerda la versión del *Caballero Cifar*, aunque bien podría explicarse por la convención literaria del código del honor. Cuando Febo parte a su patria, lo hace no sólo con su esposa, sino también con Celia, hermana de ésta. En la misma forma Timbrio, en la *Galatea*, llega a España acompañado de Nísida y su hermana Blanca⁶². El viaje de Lauro interrumpido por su captura recuerda la detención de Timbrio en Cataluña, también por unos bandoleros, episodio que se halla igualmente en Timoneda. El mismo Lauro durante toda la comedia no tiene ojos más que para Fabia, pero al final, sin preparación alguna, termina casándose con Celia, de quien nunca se nos dijo que estuviese enamorado; recuérdese que, en Boccaccio, Gisippo se casa con la hermana de su amigo. El casamiento final es convención de la comedia, pero sucede que también Silerio suspira sólo por Nísida y se casa inesperadamente con su hermana Blanca. Por último, cuando Lauro llega a París pide personalmente limosna a Febo, quien no lo reconoce. En el *Decamerón* Gisippo se detiene frente a la casa de Tito, hasta que éste pasa sin dar señales de reconocerlo. Pero el episodio de la limosna se halla ya en Timoneda⁶³.

11. MATÍAS DE LOS REYES, *El curial del Parnaso* (Madrid, 1624)⁶⁴. Esta versión no se inspira en Timoneda, como ha venido

⁶¹ CAROLINE B. BOURLAND, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature", *RHi*, 12 (1905), 157-158: "The secondary motifs introduced by him [Lope]. . . entirely conventional and commonplace in themselves, serve only to retard the action of the play and to confuse the mind, so that the most careful attention is necessary to follow the thread of the original plot". Esto último es una exageración, y lo que antecede no es del todo exacto. La crítica de lo convencional es un criterio erróneo que, aplicado rigurosamente, dejaría muy mal parada a la dramaturgia española. Lo convencional está impuesto por la necesidad de facilitar la comunicación con el público; por otra parte, la comedia, en la mayoría de los casos, se vuelve de espaldas a la vida, lo que facilita y hasta hace necesario el desarrollo de un código convencional de acciones y reacciones.

⁶² Como ya indiqué, la historia de Timbrio ocupa las pp. 113-132 del segundo tomo.

⁶³ No he podido hallar los paralelos a que alude SORIERI, *op. cit.*, p. 245: "There are situations, especially in the first act, in which we can see the influence of Timoneda".

⁶⁴ Reeditada por E. Cotarelo en su *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, t. 12, Madrid, 1909 (Aviso II, pp. 30-64). No he podido ver la tesis doctoral de HEINZ MATTHES, *Matias de los Reyes und seine Prosaschriften*, Universidad de Berlín, 1952.

afirmándose⁶⁵, sino que imita el cuento de Fernandes Trancoso, y tan de cerca que llega a la traducción casi literal. Baste la comparación del siguiente trozo, tomado del discurso del verdadero asesino, y que no se halla más que en estas dos versiones (TRANCOSO, *ed. cit.*, p. 170; REYES, pp. 40-41):

V. A. saberá que eu e aquele homem morto éramos dois grandes companheiros e amigos, os quais há muitos anos que vivemos de grandes roubos, que nesta cidade temos feito, pelos quais vivíamos com muito aparato de nossas pessoas, tratando-nos muito bem, por onde éramos cabidos e tínhamos entrada com tôdas as pessoas nobres que aqui entraram, a ver as perguntas deste homem.

Yo y aquel hombre difunto éramos dos grandes amigos, como muchos de los circunstantes saben, los cuales ha muchos años vivimos en esta corte de robos y latrocinios, con los cuales pasábamos con gran ostentación de nuestras personas, tratándonos honrosa y lucidamente. De aquí resultaba el crédito con que teníamos libre entrada en todas las casas desta corte, desde vuestro Real Palacio a la casa del escudero más humilde.

Sigue paso a paso la adaptación de Trancoso⁶⁶, y en algunos lugares la suplementa con detalles tomados de la comedia de Lope⁶⁷. Es, por lo tanto, producto netamente peninsular⁶⁸.

En lo que sí es original Reyes es en la forma de narrar la historia: al comenzar la acción una tropa de ministros de la justicia apresa a un pobre hombre (Lisardo) en una cueva. Se le acusa de asesinato y cuando es condenado a muerte en juicio público, aparece otro individuo (Ricardo) que se confiesa autor del crimen. Al aclararse el enredo el juez les pide que cuenten su historia. Ricardo primero cuenta la suya y después Lisardo relata sus malandanzas. Este comienzo *in medias res* es novedoso dentro de la tradición que estudio, como puede apreciar el lector, pero nada de la técnica narrativa es invención de Reyes. El iniciar la narración con un suceso inexplicado, para después remontarse a las fuentes de ese suceso, era ya procedimiento usual no sólo en las novelas escritas a imitación de las bizantinas (donde se origina tal artificio), sino tam-

⁶⁵ C. B. BOURLAND, *art. cit.*, p. 158; SORIERI, *op. cit.*, p. 246.

⁶⁶ La sed de fama que lleva al asesino a confesarse como tal en Trancoso (cf. nota 48) se reproduce aquí en términos equivalentes (pp. 42-43).

⁶⁷ Andronio es el nombre del verdadero criminal; el juez que falla la causa ruega a los amigos que lo incluyan en su amistad.

⁶⁸ No es válida la conclusión de C. B. BOURLAND, *art. cit.*, p. 158, de que "were it not that Boccaccio's *novella* and Reyes' *aviso* have in common one trait not to be found in the other Spanish versions, internal evidence that Reyes was directly acquainted with this story of the *Decameron* would be wanting. Both Boccaccio and Reyes tell us that the exchange in husbands has been for the girl a distinct gain rather than a loss". Pero este detalle se halla ya en el *Caballero Cifar* y está insinuado muy claramente en Timoneda y Trancoso, este último fuente de Reyes.

bién en la pastoril⁶⁹. La forma de relato alternado también proviene de la novela pastoril, y ya hemos visto dos ejemplos de ello (núms. 6 y 9). Pero esto no quita originalidad a Reyes, pues la nueva combinación de viejos artificios técnicos produce la versión más dramática del cuento de los dos amigos, aunque la amanerada prosa descriptiva, propia por otra parte de su tiempo, nos impida gustar debidamente el relato⁷⁰.

Lo que llama poderosamente la atención del lector es la obsesión de Reyes por las referencias temporales⁷¹. Tal insistencia no es casual y tiene su explicación histórica. El hombre del siglo XVII corre desalado en pos del presente que continuamente se le escapa de entre las manos, dejándole nada más que “el polvo, la sombra y la nada” de algo que ya pasó. La conciencia de esta temporalidad se hace carne en el individuo y produce una angustia más íntima aún que en otras épocas de sentir semejante. El fijar el tiempo crea la ilusión de la posesión⁷².

12. CRISTÓBAL LOZANO, *David perseguido y alivio de lastimados*, Primera parte (Madrid, 1652)⁷³. Un mancebo cristiano dedi-

⁶⁹ En realidad ésta es la forma en que comienzan las versiones de Alonso Pérez y Cervantes, aunque sin el dramatismo de Reyes.

⁷⁰ Conviene rectificar un error de Sorieri: THOMAS ROSCOE, *The Spanish novelists*, t. 3, London, 1832, pp. 17-39, incluyó el *Aviso* de Reyes, aunque dándole un final totalmente nuevo. En la versión original el cuento termina con el perdón de los dos amigos por el juez (Apolo), quien les pide que lo incluyan a él en su amistad. La traducción inglesa es muy distinta: la noticia de su libertad es demasiado para el espíritu debilitado de Lisardo, quien muere exclamando: “Yes, forgive! for I have never ceased to love Laura, your wife, —fondly, passionately loved her, as when I first, last, saw her”. Sorieri, que no se preocupó en leer la versión original del cuento, sigue la traducción inglesa, lo que hace falsas todas sus conclusiones basadas en este final. El espíritu romántico, que inspiró en primer término la recopilación de Roscoe, se introduce en el cuerpo de la historia y convierte a uno de sus protagonistas en otro Macías.

⁷¹ En las cortas páginas que ocupa el *Aviso* hallo las siguientes: “sucedió en esta corte el jueves pasado” (p. 33); “ha muchos años” (p. 40); “dentro de dos días” (p. 41); “cuatro años se pasaron” (p. 44); “estuvieron un mes” (p. 57); “habrá dos años” (p. 58); “dentro de dos meses” (p. 59); “cuatro días había que...” (p. 60); “en veinte y dos meses” (p. 61); “al cabo de dos días” (p. 62).

⁷² El mismo don Quijote, al salir de la cueva de Montesinos, símbolo de lo intemporal, se empeña, sin embargo, en fijar la duración de su permanencia en ella, aunque la cuenta de su experiencia poética (tiempo psicológico) difiera de la cuenta de la experiencia vivida de sus interlocutores (tiempo cronológico).

⁷³ Utilizo la recopilación de J. de Entrambasaguas, CRISTÓBAL LOZANO, *Historias y leyendas*, t. 1, Madrid, 1943 (*Clás. cast.*), pp. 3-10. Sobre Lozano, cf. el libro del mismo ENTRAMBASAGUAS, *El doctor don Cristóbal Lozano*, Madrid, 1927, publicado, además, en *RABM*, ts. 48 (1927) y 49 (1928). Sobre un aspecto de su labor tradicional, véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, t. 3, Madrid, 1927 (*Clás. cast.*), pp. 6-10.

cado al comercio enviaba sus barcos a diversos puertos. En uno de esos viajes un barco suyo llegó a cierta ciudad de Oriente donde un mercader gentil agasajó extremosamente a la tripulación, dándole, además, grandes regalos para el mancebo. El cristiano los recibió con alegría y retribuyó el presente con otros más ricos aún; el gentil devolvió los dones doblados. Con esto se pica la curiosidad del mancebo, quien parte para conocer a tan generoso amigo. El gentil lo recibe con grandes honores. Pasado un tiempo el cristiano quiere volver a su tierra pero su amigo se niega a dejarlo partir sin que se lleve parte de sus riquezas. No acepta el mancebo, y el mercader gentil insiste, le muestra su harén y lo insta a que elija una mujer como esposa. Vencido, el cristiano escoge una que resulta ser la más amada por el gentil. Parte el mancebo con su mujer y, después de bautizada, se casa con ella. Mientras tanto el gentil cae en una negra tristeza y, a la larga, pierde toda su fortuna. Sale en busca de su amigo y llega, por fin, a la ciudad donde éste vive. Se presenta en su casa pero el portero no lo admite y le da con la puerta en las narices. Se recoge el gentil al portal de una iglesia y allí se duerme. Esa misma noche un ladrón mata a su víctima y la echa al mismo portal. Con la mañana se descubre el crimen y es acusado el mercader de Oriente. Reconoce éste su supuesta culpa y es llevado a ajusticiar en la plaza. Aquí lo ve el mancebo quien se proclama culpable a gritos. La conciencia del verdadero asesino le obliga a confesarse como tal; se averigua la verdad y los tres son perdonados. El gentil se bautiza y el cristiano le da una prima suya como esposa, junto con la mitad de sus bienes.

Como en la mayoría de los casos, Lozano declara su fuente, y ésta es el *Bonum universale* (ejemplo 2, cap. 19) del monje belga Tomás Cantipratanus (de Cantimpré). Su versión sigue al original tan de cerca, que no hay variantes de importancia.

Lozano es un escritor de poca imaginación, y pertenece a una época en que se estaban agotando rapidísimamente las facultades creadoras de todo el pueblo español. A esto se une el deseo general de evasión de la realidad, que se resuelve, en él, en un refugio en lo tradicional, en el pasado. Así, pues, su obra toda, no sólo los tres *Davidés*, es un verdadero tejido de leyendas, contadas, por lo general, con discreto talento. Esta labor reviste en la historia literaria una gran importancia porque Lozano es, en muchísimos casos, el puente que une al Siglo de Oro con el romanticismo. En vida

— La obra en que Lozano inserta el cuento tiene como propósito narrar la vida del rey David, según la Biblia y otras fuentes. Es una trilogía (*David perseguido*, *El rey penitente David arrepentido* y *El gran hijo de David más perseguido*) dividida en siete partes, la última de las cuales fue escrita por su sobrino Gaspar Lozano Montesinos. La vida de David le sirve como excusa para acumular un crecidísimo número de tradiciones que suelen ahogar el argumento principal.

de Lozano se dan las últimas reelaboraciones artísticas de los temas tradicionales que, con escasas excepciones, no volverán a ser utilizados hasta el siglo XIX. Y sus obras, verdaderos arsenales legendarios, serán las fuentes favoritas en que se inspirarán escritores románticos como Espronceda y Zorrilla. En este papel de transmisor de temas radica su verdadera importancia literaria.

La enorme popularidad de que gozaron las obras de Lozano dio, en muchos casos, forma casi definitiva a las leyendas por él recogidas. El cuento de los dos amigos no es excepción. Lozano, hombre de indudable erudición, se remonta a una primitiva versión de la historia que se halla muy cerca de la *Disciplina clericalis*, omitidas las circunstancias de que uno de los mercaderes es cristiano y la boda final. Esta forma, que ignora los diversos tratamientos de los siglos XVI y XVII, es la que se consagra en los siglos posteriores.

13. *El cristiano y el gentil* (Valencia, 1814)⁷⁴. Hilka encontró este romance vulgar plebeyo —que no popular, como él supuso— en la Staatsbibliothek de Berlín: es un pliego suelto impreso en Valencia en 1814. En los dos últimos versos el coplero declara su nombre (“Y Juan Méndez pide a todos / el perdón de sus defectos”). Al comienzo hace lo mismo respecto a sus fuentes: “Podrá mi inconstante pluma / escribir sin embarazo / la historia que nos refiere / Tomás, y yo mencionado / lo hallo en *David perseguido*, / en su primero tratado”. Por Tomás se entiende el de Cantimpré, pero con toda seguridad Juan Méndez no conoció esta obra ni por las tapas y tomó la referencia de la declaración de fuentes de Lozano, su verdadero modelo⁷⁵.

En tres puntos, solamente, se aparta de la versión del *David perseguido*⁷⁶: algunos de los personajes quedan identificados (don Félix es el cristiano, Flora la mujer que le cede el oriental, y éste al convertirse recibe el nombre de Pablo); don Félix es originario de Mesina, “puerto de las costas de Levante” (que en Lozano se menciona como uno de los destinos de sus navios); Pablo se casa con una hermana de don Félix (en el *David*, es una prima).

Esta versión pertenece al desdichado romancero del siglo XVIII, si es que las coplas de ciego merecen tal nombre. El Romancero

⁷⁴ Publicado por ALFONS HILKA, “Eine spanische Volksromance”, *MPh*, 37 (1929-1930), 419-426.

⁷⁵ Este ejemplo de versificación no es caso único. Las leidísimas obras de Lozano dieron origen a otros romances. Del episodio de Lisardo en sus *Soleidades de la vida* (que más tarde inspiró a Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, y a Zorrilla, *El capitán Montoya*) se hicieron por lo menos dos romances que recogió Durán, *BAAEE*, t. 16, 264-268; cf. además ENTRAMBASAGUAS, *RABM*, 48 (1927), p. 301.

⁷⁶ Hilka, que no consultó el *David perseguido*, compara el romance con el *Bonum universale*. Esta ignorancia del texto intermedio le lleva a adjudicar excesiva originalidad a Juan Méndez.

Viejo y el Nuevo quedan reemplazados por la jácara, por las composiciones inspiradas en la novelística universal o de pura imaginación. El público también cambia: estos romances escritos por zafios copleros están dirigidos a sus pares. Pero entre ellos gozaban de envidiable popularidad, al punto de que el gobierno trató de prohibir su publicación⁷⁷.

El dudoso servicio que el poetilla Juan Méndez hace al cuento desde el punto de vista artístico se convierte, por otra parte, en no despreciable favor si lo consideramos desde el punto de vista de la popularidad. A través del pliego suelto los dos amigos se difunden por todos los rincones de las clases bajas.

14. JOSÉ ZORRILLA, *Dos hombres generosos* (Madrid, 1842)⁷⁸. El argumento es casi idéntico al de Lozano y Méndez, en especial al de este último. El cristiano se llama aquí don Luis Tenorio y vive en Cádiz; su esposa no se llama Flora sino Eliodora (como mora se llamaba Zulima), y el musulmán convertido se casa con una hermana de don Luis.

Se ha dicho siempre que la fuente de Zorrilla es el *David perseguido* de Lozano⁷⁹. Verdad es que Zorrilla saqueó despiadada y repetidamente las páginas de esta obra, pero los críticos citados no conocieron el romance plebeyo de Juan Méndez, texto que cambia un poco la cuestión. El propio poeta declara en *Dos hombres generosos* que éste “es un cuento asaz entretenido / con puntas de moral, sana y sencilla, / en Castilla aprendido, / a manera contado de Castilla”. Los críticos, acostumbrados a aceptar con escepticismo las declaraciones de fuentes de Zorrilla, han hecho caso omiso de esta explícita admisión, y en ello han errado. Indudablemente el cuento de los dos amigos existía en la tradición oral, al menos en la forma de romance plebeyo, y Zorrilla lo puede haber conocido en esta versión o en otra parecida. Si añadimos el hecho de que aquí el gentil también se casa con una hermana del cristiano (como en Méndez; “prima” en Lozano), se hace casi seguro que el poeta no imitó el *David perseguido* sino su versión populachera.

En la ingente producción de Zorrilla, la leyenda de los *Dos hombres generosos* no reviste ninguna importancia especial. Es una

⁷⁷ Sobre todo esto véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, t. 2, pp. 246-249.

⁷⁸ Junto con otras dos leyendas (*El talismán* y *El montero de Espinosa*) forma el volumen intitulado *Vigilias del estío*, Madrid, 1842. Se puede leer este poema en *Obras de D. José Zorrilla*, París, s. a., t. 1, pp. 441-455. Cf. N. ALONSO CORTÉS, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, 2ª ed., Valladolid, 1943; en las pp. 293-294 trata de nuestra composición.

⁷⁹ Cf. ENTRAMBASAGUAS, *RABM*, 48 (1927), p. 211; ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, p. 294; J. HURTADO y A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Historia de la literatura española*, 5ª ed., Madrid, 1943, p. 510. Conviene deshacer un error: Entrambasaguas y Hurtado-Palencia afirman que el mismo cuento de Lozano (nuestro núm. 12)

más entre muchas, con todos los vicios en que incurrió la irrestañable vena poética de su autor, sobre todo el descuido en la composición y el prosaísmo⁸⁰. Pero como en todas sus composiciones, por flojas que sean, siempre encuentra el lector algún pasaje de deslumbradora belleza descriptiva; en nuestro poema se destaca en este sentido la evocación del harén del moro.

II. ADAPTACIONES EPISÓDICAS⁸¹

1. LOPE DE VEGA, *El amigo por fuerza* (1599-1603)⁸². Es comedia puramente novelesca, con argumento un tanto disparatado. Al comienzo del segundo acto el príncipe Turbino está durmiendo en una habitación de la cárcel. Las dos heroínas entran allí seguidas por el lascivo alcaide y ninguno de los tres ve a Turbino. Lucinda y Lisaura matan a puñaladas al alcaide, quien se desploma al lado del príncipe, aunque sin despertarlo. Poco más tarde llegan unos guardias quienes al ver tal espectáculo inmediatamente consideran culpable a Turbino.

Este breve episodio se parece mucho a las causas de la prisión del segundo amigo. En ambos casos el protagonista duerme, se comete un crimen en sus cercanías y es falsamente acusado de éste. De aquí en adelante Lope echa por rumbos muy distintos.

2. LOPE DE VEGA, *El amigo hasta la muerte* (1606-1612, probablemente 1610-1612)⁸³. El tema general es el de nuestro cuento: las diversas pruebas a que se somete la amistad de dos hombres (don

dio origen también a *El talismán*. No hay tal: la amistad de Genaro y Federico en esta leyenda, tema de secundaria importancia, no se parece en nada a la del cuento de Lozano. En realidad, *El talismán* es reelaboración de un tema legendario que Zorrilla ya había utilizado en *Para verdades el tiempo y para justicia Dios*. Cf. G. GUASTAVINO GALENT, "La leyenda de la cabeza", *RFE*, 26 (1942), 27-29, y ALONSO CORTÉS, *op. cit.*, p. 294.

⁸⁰ Véase, por ejemplo, el desmayadísimo final: "Con eso, lector, si hasta ahora / gratos mis cuentos te son, / Dios me lo premie en el cielo, / demándemelo sinó. / Con que si te placen cómpralos / y con la ayuda de Dios, / haremos cuanto pudiéremos / entre el editor y yo".

⁸¹ Soy el primero en reconocer que esta sección será la más incompleta. La literatura dramática, en especial, verdadero mar sin fondo, producirá sin duda muchos más ejemplos. Así y todo, me decido a incluir aquí los pocos que he recogido para que el lector tenga mejor idea de la difusión del tema.

⁸² Fechas de MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 18. Publicada en *AcadN*, t. 3, pp. 246-287. C. BRUERTON, "The Belardo-Lucinda plays", *HR*, 5 (1937), p. 314, la relaciona con los años de la pasión por Micaela de Luján porque la protagonista se llama Lucinda; pero el mismo Bruerton reconoce que no hay la menor alusión autobiográfica.

⁸³ Nuevamente fechas de MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 167. Se halla en *AcadN*, t. 11, pp. 332-364. Una refundición muy libre, bajo el mismo título, se halla en la B. N. M., ms. 16.820 (cf. *AcadN*, t. 11, pp. xxiii-xxv). Al final de su comedia Lope promete una Segunda parte que no conocemos.

Bernardo y don Sancho). Las pruebas en sí no se asemejan en nada a las que ya conocemos como tradicionales; pero el final se parece al de la historia de los dos amigos, no por inspiración directa, según creo, sino por reminiscencia de *La boda entre dos maridos*.

Es lugar común de la crítica, por lo evidente de las circunstancias, el referirse a la facilidad inventiva de Lope⁸⁴. Pero no es menos evidente, aunque no se ha hecho hincapié en ello, que en obra de tan monstruosas dimensiones es casi inevitable la repetición de ciertas circunstancias o episodios. No mezquina parte del arte de Lope consiste, precisamente, en reelaborar temas ya tratados sin dar apariencias de ello⁸⁵. Pero no es ésta la ocasión de entrar en tales honduras: baste lo dicho para explicar el parecido.

En el último acto don Sancho, tratando de salvar el honor de don Bernardo, mata al hermano de éste sin conocerlo. Don Sancho huye y la justicia apresa a don Bernardo quien, para asegurar la libertad de su amigo, se acusa del crimen. Es llevado a la cárcel, donde aparece don Sancho confesándose culpable. Síguense las conocidas pruebas de abnegación hasta que el caso llega a oídos del rey Felipe II, quien envía su sentencia de exculpación por intermedio del Duque de Medinasidonia. Al mismo tiempo le encarga a éste que ruegue a los amigos que lo incluyan en su amistad.

El debate sobre quién es el verdadero culpable es esencial a nuestro tema. La circunstancia de que el Rey no aparezca en escena sino que envíe su mensaje por un ministro, rogando a los dos amigos que compartan su amistad con él, es idéntica a la del desenlace de *La boda entre dos maridos*.

3. TIRSO DE MOLINA, *Cómo han de ser los amigos* (1612)⁸⁶. El parecido es de orden muy general para que sea indudable la filiación. Don Manrique de Lara traba íntima amistad con don Gastón, conde de Fox. Este último está enamorado de Armesinda y don Manrique le ayuda a conquistarla, pero en el ínterin queda también hechizado por la dama. Sacrifica su amor y deja el campo libre al amigo, sin aludir a su pasión. Esto acarrea su locura y un desenlace que no tiene nada que ver con nuestro cuento. Queda, sin embargo,

⁸⁴ En el polo opuesto colocan algunos a Tirso, por ejemplo G. E. WADE, "Tirso's self-plagiarism in plot", *HR*, 4 (1936), 55-65. Desde luego, la palabra "autoplagio" no es adecuada, por las concomitancias que entraña.

⁸⁵ Al seguir el proceso creativo de la *Dorotea*, EDWIN S. MORBY ha reunido una serie de ejemplos que ilustran cumplidamente lo dicho en el texto; cf. su "Persistence and change in the formation of *La Dorotea*", *HR*, 18 (1950), 108-125, 195-217. Se dirá que la repetición de circunstancias se debe a que esto es vida y no literatura, pero recordemos que para Lope ambos términos eran equivalentes.

⁸⁶ *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, t. 1, Madrid, 1946, pp. 127-174; la fecha es la que da la editora. Sobre las posibles relaciones entre esta comedia y *La Estrella de Sevilla*, cf. C. E. ANIBAL, "Observations on *La Estrella de Sevilla*", *HR*, 2 (1934), 18-22.

el conflicto entre amor y amistad, de importancia básica en la versión tradicional.

4. JUAN RUIZ DE ALARCÓN, *Ganar amigos* (¿1617-1618?)⁸⁷. Nuevo caso de relación demasiado vaga, por lo general del parecido. Al final de la obra el marqués don Fadrique está en la cárcel condenado a muerte, a pesar de su inocencia. Tres amigos suyos aparecen para inculparse y salvar al marqués, en forma semejante a la de nuestro cuento⁸⁸.

5. LOPE DE VEGA, *Amistad y obligación* (1620-1625, probablemente 1622-1623)⁸⁹. Las líneas generales de su argumento se acercan lo suficiente a la adaptación del tema en la *Galatea* para hacerme creer que Lope la recordaba en el momento de escribir su comedia. Don Martín de Perea tiene que abandonar su patria, Navarra, por un lance de honor. Se embarca para Francia con su íntimo amigo don Félix de Peralta. Durante una tempestad ambos amigos se ven separados. Se vuelven a reunir ya en tierras de Francia donde ambos se enamoran de la misma dama, Leonarda. Don Martín es el primero en confesar su amor, y don Félix no sólo acalla el suyo, sino que ayuda al amigo en la conquista de Leonarda. Se repiten, pues, las principales circunstancias de la amistad de Timbrio y Silerio.

6. JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *Sucesos y prodigios de amor* (Madrid, 1624)⁹⁰. La novela sexta de esta obra se intitula "La desgraciada amistad" y presenta un parecido episódico con nuestro cuento. Los dos amigos son Felisardo y don Fadrique de Mendoza, quienes se enamoran de la misma persona, la condesa Rosaura, si bien Felisardo calla su amor para no ofender a don Fadrique. Rosaura es raptada por un tercer competidor, don Álvaro Ponce, y en su desesperación Felisardo confiesa su pasión al amigo. Don Fadrique le promete que Rosaura será suya. Aquí termina el parecido con el cuento tradicional, pues la novela pronto se convierte en una espesa maraña de elementos tomados de la historia de cautivos y de la novela bizantina.

Montalbán fue un parásito literario que medró gracias a la protección de Lope, reflejos de cuya gloria llegaron a tocarle. Su obra,

⁸⁷ Fechas de A. CASTRO LEAL, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, 1943, p. 145; texto en *BAAEE*, t. 20, pp. 341-358.

⁸⁸ Al igual que en *El amigo hasta la muerte* (de Lope), el marqués encubre y defiende al asesino de su hermano; pero un cuento del mismo tipo se halla en Giraldi Cinthio, *Hecatommithi*, década VI, novela 6, de donde lo tomó Cervantes para la historia del polaco Ortel Banedre (*Persiles*, libro III, cap. 6). Por otra parte, Cristóbal Lozano incluye un cuento muy parecido en su *David perseguido* (parte I, cap. 12, ejemplo 2), y da como fuentes la *Sylva variarum cancionum* del P. Juan Osorio y el *Speculum exemplorum*, ejemplo 1.

⁸⁹ Fechas de MORLEY-BRUERTON, *op. cit.*, p. 256; texto en *AcadN*, t. 3, pp. 324-354.

⁹⁰ Utilizo la edición de Coimbra, 1656. Hay edición moderna de A. G. de Amezá, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1949.

de regulares dimensiones, es toda de segundo orden. Sin embargo, la novelita "La desgraciada amistad" gozó el honor póstumo de ser imitada por un escritor de mucho más talento. En *Le diable boiteux* de Lesage aparece la misma historia con el título "La force de l'amitié"; los pocos cambios introducidos ocurren casi todos hacia el final⁹¹.

III. RESUMEN

Este cuento, seguramente de origen oriental, se esparce por España y Europa merced a la enorme popularidad de la *Disciplina clericalis*, obra en que halla su primera forma. Debido a las especiales preocupaciones del vivir medieval, el cuento se mantiene, hasta bien entrado el siglo xvi, muy cercano a su primero y esquemático modelo. La validez de la moral es lo esencial, las filigranas artísticas lo de menos; de aquí la repetición de la materia sin variar casi la forma. Cuando el desarrollo artístico recibe mayor consideración (*Caballero Cifar*), lo hace de la mano de una ampliación del fin didáctico. Las propias circunstancias de nuestro cuento lo convierten en instrumento ideal de las ejemplificaciones éticas; de ahí que reaparezca continuamente en los numerosos *Libri exemplorum*.

La continuidad del tema en España, sin embargo, no es producto de la mera copia del antecedente cronológico. A la *Disciplina clericalis* sigue el *Cifar*, que con sus adiciones detallistas parece indicar un modelo extranjero. El cuento se origina, para nuestro propósito, en España y rápidamente se populariza por el resto del continente y de allí vuelve a su patria. Entre la *Disciplina* y el *Cifar* hay todo un proceso de emigración, adaptación en el extranjero y regreso, que encontramos repetidamente en la historia posterior del cuento. El *Libro de exemplos* de Sánchez de Vercial ignora el desarrollo intermedio y va a inspirarse directamente en la obra de Pedro Alfonso. La evolución temática representada por el *Cifar* queda marginalizada y se vuelve a la forma primitiva. Este ignorar las formas más desarrolladas para volver a las más enjutas es otra característica de nuestro tema que reaparece más tarde. El *Ysopet* ignora de nuevo la tradición peninsular y usa un modelo de fuera (Steinhöwel). Una adaptación del cuento de Pedro Alfonso hecha durante sus andanzas por el extranjero regresa a su país de origen como una novedad. Es lo mismo que sucede con la obra de Martín de Reina, desconocedor de todos los ejemplos españoles anteriores, al punto de hacer de Pedro Alfonso "un filósofo de Arabia".

⁹¹ Véase SORIERI, *op. cit.*, pp. 123-126, quien repite lo ya dicho por JEAN VIC, "La composition et les sources du *Diable boiteux* de Lesage", *RHLF*, 27 (1920), 481-517. Por otra parte Sorieri no leyó la novelita de Montalbán en el original sino en la traducción de Roscoe, lo que le hace incurrir nuevamente en varios errores. Una última observación a la obra de Sorieri: éste incluye entre las reelaboraciones del cuento *El sí de las niñas* de Moratín. Me parece que en este caso el crítico se ha dejado fascinar por el tema y ve lo que no hay. El conflicto en esta comedia no es entre amigos sino entre tío y sobrino, y el sobrino se debate entre el amor y el deber casi filial, no la amistad.

Al traducir el *Libellus de ludo scacchorum* vierte al castellano una versión extranjera de algo que se había iniciado en la misma España.

Hasta aquí, las versiones del cuento sacrifican las posibilidades novelesísticas a la moral. Esta escala de valores les impide diferenciarse, pues para sus autores el verdadero interés no está en el contenido narrativo, sino en el contenido simbólico. Pero en el Renacimiento todo sufre un desplazamiento; lo que Lovejoy llama "the great chain of being" recibe un duro golpe y varios de sus eslabones saltan para no ser reemplazados más. Se deja de mirar al cielo; el mundo se vuelve inmanente y el hombre, libre de opresiones jerárquicas, se contempla a sí mismo, asombrado del hallazgo.

Todo esto se refleja en los nuevos tratamientos de nuestro cuento, liberado ahora de su dependencia de la moral. A ello contribuye la popularidad que por entonces alcanza el *Decamerón*. En una de las obras de un autor admirado por todos se halla el viejo cuento de Pedro Alfonso, desarrollado ahora con nueva eficacia narrativa que busca ante todo el realce de la peripecia y el primor artístico. Siguiendo las nuevas pautas se adentran los autores en las posibilidades del tema, y en menos de cien años (de Alonso Pérez, 1564, a Cristóbal Lozano, 1652) hallamos doble número de ejemplos que en los cuatro siglos largos que median entre Pedro Alfonso y el *Ysopet*. Paralela a la liberación espiritual, y como resultado de ésta, tenemos la liberación de temas y formas.

El primer explorador de los nuevos horizontes es Alonso Pérez quien, en forma característica, injerta en el viejo tronco frondosos brotes de la tradición grecolatina. Del cuento, tal como lo conoció Pedro Alfonso, queda sólo un atisbo; lo demás es producto de las lecturas clásicas del autor. En cambio Timoneda, hombre de escasa formación humanística, prefiere seguir un modelo determinado y para el efecto elige a Boccaccio, lo que no deja de ser significativo. No copia servilmente, sin embargo, e introduce innovaciones que son continuadas y adicionadas por Gonçalo Fernandes Trancoso; éste no sigue a Boccaccio, sino al librero valenciano. La obra del cuentista portugués inspira a Matías de los Reyes, quien a su vez corrige y aumenta a su modelo. Tenemos así el curioso caso de un cuento originariamente español (Pedro Alfonso) que directa o indirectamente pasó al italiano (Boccaccio), de aquí al castellano (Timoneda) y de éste al portugués (Trancoso) para volver, por fin, al castellano (Reyes).

De la conjunción de la *Diana* de Alonso Pérez con versiones tradicionales de nuestro cuento surge la historia de Timbrio y Silerio en la *Galatea*, que tiene, a su vez, desarrollo propio e independiente. Este cuento recibe en la obra cervantina una nueva forma y perspectiva en *El curioso impertinente*, última evolución posible de un aspecto de la problemática de la historia.

Con Lope de Vega (*La boda entre dos maridos*) nos hallamos nuevamente más cerca de la forma tradicional. Sigue el cuento de Boccaccio, probablemente a través de la versión de Timoneda, y lo adereza con recuerdos de la *Galatea*. La lectura de esta última obra se manifiesta más claramente en la concepción de otra comedia suya, *Amistad y obli-*

gación. Para esta época el cuento de los dos amigos era popularísimo y, como en todos los órdenes literarios, la popularidad acarrea la fragmentación. En vez de utilizar la totalidad de la historia, ahora se pueden usar episodios aislados. Florece el proceso alusivo; el autor sabe que será entendido de todos, dada la popularidad del original. Así ocurre en los ejemplos de Tirso, Alarcón, Montalbán y el mismo Lope.

Con Cristóbal Lozano, gran lector de toda suerte de historias, el cuento vuelve casi a su forma primigenia. Desconocedor de la *Disciplina clericalis*, utiliza, en cambio, la derivación de Tomás de Cantimpré. Hace retroceder a la tradición, por lo tanto, unos cuatro siglos. Su leidísima obra impone esta vieja forma del tema y de ella dependen los dos últimos ejemplos. El romance plebeyo es mero calco de la historia de Lozano, y la leyenda de Zorrilla se inspira, a su vez, en el romance. Con esto la tradición ha descrito un círculo casi perfecto. A partir del *Caballero Cifar* nos alejamos poco a poco de la versión original. El proceso se acelera en los siglos XVI y XVII hasta llegar a casos tan alejados como el de Cervantes. Con Lozano, bruscamente, la tradición vuelve sobre sus pasos hasta terminar casi en el mismo punto de partida. Pero, señal de que el correr del tiempo nunca es vano, el anónimo mercader de Bagdad es ahora el gaditano don Luis Tenorio.

Al seguir el cuento de los dos amigos a lo largo de unos siete siglos, comprobamos que la tradición no avanza ni en forma rectilínea ni se aumenta en progresión aritmética. Es decir, el avance en el tiempo no indica adelanto en el desarrollo, sino, en nuestro caso, todo lo contrario. La línea de desenvolvimiento es un verdadero zigzag de progresos y retrocesos sucesivos o casi contemporáneos. Además, una nueva versión no significa necesariamente la incorporación de los materiales ya existentes en la anterior, sino que puede representar un empobrecimiento de la tradición (compárese la opulencia del *Caballero Cifar* con la esencialidad del *Dechado de la vida humana*, a dos siglos de distancia). Por último, el tema no es un eslabonamiento de diversas reelaboraciones sino, más bien, una malla tejida con materiales de diversas procedencias. Así vemos que, de los siete primeros ejemplos aquí estudiados, sólo uno (el *Libro de exemplos*) se relaciona directamente con Pedro Alfonso. Todos los demás son en gran parte independientes y, por lo general, hallan su razón de ser fuera de la Península. Es justamente esta continua migración la que mantiene vivo el tema.

He titulado estas páginas "Una tradición literaria". Sin embargo, el lector observará que muchos de los autores aquí incluidos no tienen conciencia de adaptar un tema tradicional; al contrario, creen innovar, inventar. Pero la perspectiva impuesta por el tiempo nos permite enfilarse a estos diversos y dispares escritores y ponerles el común denominador de la tradición. La unidad vital interna que proporciona ésta permite abarcar, en modesta escala por cierto, casi todas las épocas de la literatura española. Al poner el ojo a esta mínima rendija desfilan ante nuestra vista más de siete siglos de hacer literario.

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE