

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

**IDA Y VUELTA DE CUENTOS.
CUENTOS ORIENTALES QUE VAN A ITALIA.
CUENTOS ORIENTALES QUE DE ITALIA VUELVEN
A ESPAÑA**

GAETANO LALOMIA
Universidad de Catania

¿Qué es lo que sucede con la narrativa breve castellana en el espacio de tiempo que va de Juan Manuel a Cervantes? Si bien es cierto que llega a experimentar una cierta vitalidad, no puede afirmarse con rotundidad que constituya un género literario de éxito. Como señala Fernando Gómez Redondo¹, a lo largo de todo el siglo XIV casi ningún autor aprovecha la eficacia comunicativa de las formas ejemplares, a pesar de que otros géneros literarios como las crónicas, los libros de caballerías, los poemas morales y alegóricos, los sermones y los tratados religiosos recurran al universo retórico-narrativo del *exemplum*. Las únicas excepciones son Juan Manuel, el Arcipreste de Hita y el *Libro del caballero Zifar*, en el cual se incluyen algunos cuentos. La situación no cambia en el siglo XV, probablemente debido a la mayor fortuna de otros géneros literarios como los tratados, por ejemplo, y a que el *exemplum* encuentra un feliz espacio en los esquemas de la predicación². De todos modos la narrativa breve logra sobrevivir aunque no siempre lo haga como forma autónoma sino, sobre todo, como microtexto insertado en distintos tipos de obras. Quizá sea éste el dato más original de la historia de la narrativa breve que va de Juan Manuel a Cervantes, es decir, su supervivencia como

¹ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. II El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, págs. 2011-22012.

² Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. III Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002, págs. 3094-3118; Fernando Gómez Redondo, “La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV”, *El cuento oriental en Occidente*, María Jesús Lacarra y Juan Paredes (eds.), Granada, Editorial Comares-Fundación Euroárabe, 2006, págs. 95-127.

partes de textos susceptibles de ser incluidas en estructuras textuales más amplias a las que nos referiremos en breve. Existen, sin embargo, unas pocas excepciones constituidas por las colecciones de ejemplos compuestas en la segunda mitad del siglo XIV³:

- 1) *Libro de los gatos*;
- 2) *Viridario* o *Vergel de la consolación*;

Similar es la situación a lo largo del siglo XV:

- 1) Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho*;
- 2) *Libro de los exemplos por a.b.c.*;
- 3) Colecciones de sentencias

Como puede apreciarse, el panorama es más bien pobre. Con un rápido examen de esta producción resulta evidente que del siglo XIV al XV el interés por la narrativa breve se mantiene vivo sólo cuando se trata de narraciones de fuerte valor didáctico-moral. Ejemplos de ello no son únicamente el *Corbacho*, el *Libro de los exemplos por a.b.c.* o las colecciones de sentencias sino también los tratados morales dedicados a las mujeres inspirados en el *De claris mulieribus* de Boccaccio. En estos textos, redactados entre la segunda mitad del siglo XV y la segunda mitad del XVI, se recurre a *exempla* cuya función es la de proporcionar al lector una clara referencia de naturaleza didáctica y moral⁴. Falta, dicho de otra forma, la idea del placer de narrar tal y como Calila y Dimna habían enseñado a Juan Manuel, a pesar de que en el *Conde Lucanor* no consiga desvincularse por completo de los aspectos morales y ceñirse así a un tipo de narración más exquisitamente laica, como hace Giovanni Boccaccio. Para hallar una narrativa breve, liberada de un sistema didáctico-moral que condiciona el gusto narrativo, habrá que esperar hasta el siglo XVI. De todos

³ Como señala Fernando Gómez Redondo, “La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV”, art. cit., pág. 97, “más allá de 1350, fecha de la muerte de Alfonso XI, no es posible señalar una influencia clara de esta tradición cuentística [árabe]”; a partir de la mitad del siglo XIV “comienza a construirse un nuevo orden de afirmación literaria en el que no encuentran cabida estas formas “exemplares” ni menos aún la visión del mundo árabe que albergan y difunden”.

⁴ Para este tipo de obras cfr. Rina Walthaus, ““Esto no lo quiero aquí prouar por razones, mas enxemplos”. Los “exempla” de las mujeres célebres en la discusión sobre la mujer, especialmente en el “Jardín de nobles donzellas” de Fray Martín de Córdoba”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), al cuidado de Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, págs. 1807-1815; la autora indica que el uso de estos ejemplos no siempre está condicionado por una interpretación estandarizada, ya que no son ejemplos paradigmáticos y estáticos: el mismo ejemplo puede ser usado para enseñar cosas muy distintas y puede sufrir alteraciones según el texto en el que se incluya (p. 1809).

modos, también a lo largo del siglo XVI la situación es bastante distinta respecto a la que presenta la Península Itálica. Aquí, de hecho, el ejemplo dado por el *Decameron* encuentra una larga serie de aplicaciones en diversos autores, los cuales, además de retomar sistemáticamente el modelo del marco narrativo, se dejan inspirar por el estilo y los modos que el filón decameroniano ofrece a la vez que realizan innovaciones en el género⁵. Nada de esto sucede en España, a pesar de que los *novellieri* italianos del XVI gozan de gran popularidad no sólo en Italia (donde el gusto de narrar *novelle* ya está completamente afianzado gracias a un público curioso y sediento de este tipo de relatos), sino también más allá de los Alpes. Son por ello numerosas las traducciones de estas colecciones, y allí donde todavía no se habían realizado son conocidas en lengua original, ya que el toscano se había convertido en un idioma internacional.

España no será ajena a esta influencia, es más, como bien demuestra y afirma J.M. Laspéras, la presencia de la *novellistica* italiana puede considerarse más bien consistente durante los siglos XVI y XVII⁶. Ello confirmaría que, una vez superado el cambio de tendencia del siglo XV, el género experimenta en España una especie de renacimiento y, sobre todo, se caracteriza por mostrar cierto interés hacia un tipo de cuento carente del fuerte moralismo y didacticismo que había predominado hasta aquel momento. Es precisamente el influjo italiano el que muy probablemente dará al cuento breve la fuerza de revestirse con los aspectos más frívolos que el género español había ignorado precedentemente. Con el fin de reconstruir la cuentística española del XVI, es interesante verificar qué autores de cuentos y qué textos fueron traducidos en lengua española. Un rápido sondeo efectuado por quien escribe arroja los siguientes resultados:

- 1) Giovanni Boccaccio, *Decameron* (1496)
- 2) Giovanni Fortunio, *Il Pecorone* (1590);
- 3) Leonardo Bruni, *Novella di Seleuco e Antioco* (1450);
- 4) Giovan Battista Giraldo Cinthio, *Gli Hecatommisti*⁷ (1590);
- 5) Antonio Francesco Doni, *La zucca del Doni* (1551);
- 6) Giovan Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (1569-1580).

⁵ Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorso della novella da Boccaccio a Bandello*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, cap. IV; Marga Cottino-Jones, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Roma, Salerno Editrice, 1994.

⁶ Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Montpellier Publications de la Recherche-Université de Montpellier, 1987, págs. 100-101.

⁷ Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, art. cit., págs. 86-88.

A estos autores habría que añadir además los escritores cuyas obras han sido conocidas directamente y no gracias a sus traducciones, como Sacchetti y Masuccio Salernitano. Tal reconstrucción, aunque sumaria y parcial, nos confirma que el público español estaba de alguna forma interesado por el género *novella*. Otro dato que debemos considerar es que si la traducción al castellano facilita la recepción del material *novellistico* italiano, el siglo XVI español, siguiendo el interés por este género literario, redescubre una tradición que podríamos llamar “interna”, no autóctona, pero que sin embargo se advierte ya como consolidada y propia. Las ediciones que de la obra de matriz oriental *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* se hicieron en el XV y sobre todo en el XVI demuestran que la colección era sin duda leída y que contaba todavía con el gusto del público por los cuentos de tipo moral y didáctico⁸. Nos encontramos sin embargo bien lejos de los *novellieri* italianos y de sus *novelle* plagadas de agudezas y narraciones que tienen por protagonistas a hombres reales situados en contextos reales. Este dato lo consideramos de especial importancia ya que bastantes de los cuentos orientales del XVI que tienen como fuente última al *Calila e Dimna* podrían haber sido tomados precisamente del *Exemplario*. El gran éxito de esta obra durante el XVI se debe también a su elaboración gráfica que, como señala María Jesús Lacarra, no sólo presenta una maquetación en la cual es posible reconocer los elementos estructurantes del texto (el marco dialogado, los apólogos, los proverbios y los cuentos), sino que además suele incluir grabados que representan los contenidos de los cuentos⁹. El mismo *Exemplario* debió de llegar a Italia: se conserva una copia mutila en la Biblioteca Nazionale Marciana, y además es conocido por Angolo Firenzuola (*La prima veste dei discorsi degli animali*, 1548) y por Anton Francesco Doni (*La moral filosofia* y los *Trattati*, ambos del 1552). Cabe así pensar que el *Calila e Dimna* es conocido en Italia tanto a través de la versión latina de Giovanni de Capua como de la versión en lengua española que presumiblemente el mismo Doni podría haber utilizado¹⁰. Recordemos además

⁸ María Jesús Lacarra, “El “Exemplario contra los engaños y peligros del mundo”: las transformaciones del “Calila” en Occidente”, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, estudios y edición, dirigido por Marta Haro Cortés, València, Universitat de València, 2007, págs. 15-41.

María Jesús Lacarra “El “Exemplario contra los engaños y peligros del mundo””, art. cit., pág. 25 precisa que el texto nos ha llegado gracias a tres incunables y siete impresos del XVI. Para ampliar datos cfr. el *Repertorio bibliográfico* editado por José Aragüés Aldaz, Marta Haro Cortés y María Jesús Lacarra, *ibid.*, pp. 49-53.

⁹ María Jesús Lacarra “El “Exemplario contra los engaños y peligros del mundo””, art. cit., pág. 25.

¹⁰ María Jesús Lacarra “El “Exemplario contra los engaños y peligros del mundo””, art. cit., pág. 40. La estudiosa, tras examinar con atención el texto de Doni, afirma que el autor debe de

que Anton Francesco Doni no es desconocido a la cultura española: en 1551 se edita en Venecia la *Zucca* en español¹¹, y su nombre figura entre los varios autores italianos que conoce Mateo Alemán.

Ahora bien, si las obras de Firenzuola y de Doni han sido traducidas al español o han sido leídas por lectores españoles en su italiano original, nos encontramos frente a un caso de ida y vuelta de textos más que evidente. De hecho, algunos cuentos de Firenzuola y de Doni fueron recibidos como novedades absolutas, acordes con la moda de los *novellieri* italianos. Se configuran entonces dos canales de renovado interés hacia el *Calila e Dimna*: (1) por una parte las versiones impresas del siglo XVI del *Exemplario*, y (2) por otra las reescrituras de Firenzuola y Doni, sin contar con la posibilidad de que algún otro cuentista italiano haya podido reescribir algún cuento suelto y que después éste haya regresado a España.

El mismo renovado interés mostrado por el *Calila e Dimna* parece estar atestado por otras importantes obras medievales que en el XVI pueden constituir un medio de difusión de cuentos: el *Barlaam e Josaphat*, que circula en una versión latina desde el final del siglo XV y que se reedita varias veces durante el siglo XVI, la versión impresa del *Conde Lucanor* de Juan Manuel y la versión impresa de *Los siete sabios*.

En definitiva, se puede aseverar que también a lo largo del siglo XVI se confirma en España el gusto por el cuento breve; sin embargo parece que éste se encamine mayoritariamente hacia un tipo específico de cuento, es decir, el que se caracteriza por la agudeza y la vivacidad del decir. Como de hecho indica María Soledad Carrasco Urgoiti, “saber contar con donaire era uno de los requisitos de la educación del caballero, a quien también se le pedía que fuese capaz de entrar en un intercambio de burlas cortesas...”¹². De aquí, quizá, el mayor

haber leído el *Exemplario* y la versión parcial de Firenzuola, si bien a partir de estos modelos ha reelaborado con absoluta libertad la materia para adecuarla a sus propios intereses. Cfr. también Marziano Guglielminetti, “Il libro indiano di Anton Francesco Doni: la parte del Firenzuola”, *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de Littérature offerts à Paul Larivaille*, études réunies par Marie-Françoise Piéjus, Paris, Université de Paris X-Nanterre, 1998, págs. 355-62 y Marziano Guglielminetti, “Il libro indiano di Anton Francesco Doni: fra “Directorium” ed “Exemplario””, *Studi sul manierismo letterario per Riccardo Scrivano*, ed. N. Longo, introduzione Giulio Ferroni, Roma, Bulzoni, 2000, págs. 87-105.

¹¹ Venezia, en casa de Francesco Marcolini.

¹² María Soledad Carrasco Urgoiti, *Los libros de caballerías. La novela morisca. Los libros de cuentos*, in *La novela española en el siglo XVI*, Madrid-Frankfurt, Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2001, págs. 15-99, pág. 91. Es esta, por ejemplo, la preocupación fundamental que Lucas Gracián Dantisco expresa precisamente en la dedicatoria de su *Galateo Español* (Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, CSIC, Madrid 1968, págs. 1-2): “Y es lo que yo estimo que se

interés de los españoles por las colecciones de facecias, burlas, sentencias, más que de cuentos en sentido estricto¹³.

Se subestima la tendencia a insertar cuentos en textos de género diverso, aspecto al que antes se hacía referencia y que en cualquier caso garantiza la supervivencia de la narrativa breve. Ésta es una característica que ya se manifiesta en plena Edad Media: el *Libro del caballero Zifar* y el *Libro de buen amor* son ejemplos evidentes de tal técnica¹⁴. Las mismas crónicas históricas recurren a formas ejemplares precisamente a lo largo del siglo XV; en éstas varios núcleos episódicos parten de un hecho real para convertirse después en secuencias narrativas dotadas de una función ejemplar¹⁵. Pero quizá el género literario del XVI que más recurre a la *narratio brevis* y al gusto de contar cuentos es la miscelánea, un género que se va formando precisamente en este siglo y cuya característica principal es la acumulación de información de naturaleza enciclopédica¹⁶. En los *Coloquios satíricos* Antonio de Torquemada señala que

Y porque el tiempo que vuestra excelencia se hallase en ociosidad d'ella, en ninguna cosa mejor puede emplearlo que en leer los libros que hay escrito[s], de adonde se pueden sacar buenos exemplos y doctrina (p. 586).

debe hacer para que, comunicando y tratando con la gente, seas bien acostumbrado, y tengas trato, y conversación apacible y agradable, [...] saber el modo y manera de palabras y costumbres con que te has de gobernar". Poco después precisa que "se debe desechar el término grosero y descuidado que podría causar odio y mala voluntad y desprecio tuyo".

¹³ De este modo se justifica el gran éxito de las *Facezie* de Poggio Bracciolini en España (José Fradejas Lebrero, "Las facecias de Poggio Bracciolini en España", *Dicenda*, 7, 1987, págs. 57-72, y José Fradejas Lebrero, *Las facecias de Poggio Bracciolini en España, Varia bibliographica. Homenaje a J. Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 272-821), éxito también confirmado por el *Esopete*, en cuya última parte se pueden encontrar traducidas algunas facecias de Poggio, como nos ha ilustrado María Jesús Lacarra en su ponencia que se publica en estas mismas actas. Tal dato podría explicar también las causas del éxito del *Buen aviso* y del *Sobremesa* de Timoneda.

¹⁴ Carmen Hernández Valcárcel, *El cuento medieval español. Revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad Murcia, 1997, págs. 20-21.

¹⁵ Fernando Gómez Redondo, *La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV*, art. cit., págs. 98 y ss. Interesante a tal propósito es el caso de la presencia de cuentos míticos en la primera *Crónica General* (José Antonio Caballero López, "Presencia y función del relato mítico en la primera "Crónica General"", *Romania*, 126, 2007, págs. 103-120); dejando a un lado que se trata de mitos, con todo lo que ello comporta, estamos de todos modos frente a cuentos insertados en textos históricos.

¹⁶ La bibliografía sobre este género literario es vastísima; para un acercamiento inicial hacemos referencia a Asunción Rallo Gruss, "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista", *Edad de Oro*, 3, 1984, págs. 159-80.

Esta técnica, como ha señalado María Carmen Marín Pina¹⁷, no es ni siquiera ajena a los autores de *libros de caballerías*, donde es posible localizar historias autónomas que probablemente provienen de cuentos breves. De ello dará ejemplo sobresaliente el mismo Cervantes en el *Quijote*¹⁸.

Lo dicho hasta ahora nos lleva a la reflexión inicial de que la narrativa breve no ha dejado de vivir tras el rico período que va de Alfonso X a Juan Manuel. Simplemente, debido al interés del público por otros géneros narrativos y literarios, en su existencia ha cambiado de estilo de vida, poniéndose de moda otra vez al final del siglo XV bajo la influencia de la cuentística italiana¹⁹. Y es precisamente a partir de este momento cuando es posible determinar lo que Alberto Varvaro consideraba billetes de ida y vuelta de los textos y de los cuentos, algo que precedentemente Veselovskij había denominado corrientes de regreso²⁰. Esquematizando este recorrido, se podría suponer el siguiente trayecto:

Oriente > Península Ibérica > Italia > Península Ibérica

¹⁷ María Carmen Marín Pina, "La aventura de Finea y Tarnaes como relato digresivo del *Primaleón*", *Formas breves del relato*, Zaragoza, Casa de Vleázquez, Universidad de Zaragoza, 1986, págs. 105-14.

¹⁸ Ni siquiera Italia permanece ajena a tal técnica; ejemplos por todos conocidos son los del *Orlando innamorato* de Boiardo (Javier Gómez-Montero, "Transformaciones de la novella en el romance cavalleresco (Orlando innamorato-Mambriano-Orlando furioso)", *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, 1997, págs. 67-89) y del *Orlando furioso* de Ariosto (Margherita Spampinato Beretta, "La cornice narrativa delle *Mille e una notte* ed il canto XXVIII dell'*Orlando Furioso*", *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*, III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, págs. 229-49).

¹⁹ Es cierto lo que afirma Fernando Gómez Redondo, "La disolución de la cuentística oriental en el siglo XV", art. cit., págs. 100 y ss.: que en cualquier caso tanto el *Calila e Dimna* como el *Sendebár* eran conocidos entre el público del siglo XV. Los datos proporcionados por el estudioso demuestran que no sólo el *Calila* era poseído (y por tanto leído) por los nobles, sino por la misma reina Isabel, la cual quizá poseyera uno de los dos códices que hoy nos transmiten el texto, más concretamente el denominado como *B*, terminado de copiar en 1487. Todo ello lleva a considerar el XV como un siglo no completamente desinteresado por la narrativa breve, si bien las referencias proporcionadas por Gómez Redondo aluden sobre todo a la recepción del texto en contextos propiamente nobiliarios y monárquicos que sin embargo no producen narrativa breve. Por otra parte, la referencia a estos textos de matriz oriental nos indica que eran recibidos como textos unitarios más que como colecciones de cuentos para entretener al lector. De nuevo se pierde ese aspecto propiamente lúdico que caracterizaba la cuentística italiana desde sus orígenes.

²⁰ Mario Capaldo, "Il ruolo della leggenda cristiana e della mediazione bizantino-slava nella migrazione degli intrecci", *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. III Colloquio Internazionale (Venezia, 10-13 ottobre 1996), a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1999, págs. 51-60, pág. 54.

Así pues es posible no limitarse al recorrido de ida (Oriente > Península Ibérica > Italia), sino suponer además un viaje de regreso (Italia > España) gracias al cambio de condiciones de las dinámicas de las relaciones culturales entre las distintas áreas románicas occidentales.

Las vicisitudes de la recepción del *Calila e Dimna* son sólo un ejemplo de potenciales viajes de ida y vuelta. El recorrido de regreso apenas esbozado es sin duda más difícil de determinar puesto que, como es sabido, los cuentos tienen la capacidad de circular muy rápidamente, especialmente fuera del macrotexto al cual pertenecen. Es más, es precisamente la organización macrotextual la que favorece su facilidad de extirpación y reutilización, ya que el marco garantiza el sostén de la colección en la cual se encuentra cada uno de los cuentos pero no siempre asegura su estabilidad, condición esta última que tampoco es aplicable a otros géneros literarios incluso durante el siglo XVI²¹. La consecuencia de ello es que probablemente para los lectores españoles el marco narrativo pierde su sentido y función, mientras que asume mayor relieve el cuento en sí mismo, incluso cuando éste es reescrito y colocado en un conjunto que apenas sí presenta un débil marco (es el caso de los diálogos)²².

Un breve y rápido sondeo limitado a considerar sólo aquellos cuentos de matriz oriental que, por así decirlo, sacan sus billetes de ida y vuelta, nos proporciona la idea de cómo cada uno de ellos podía circular muy libremente y con la misma libertad y facilidad ser reescrito sin tener en cuenta la estación de salida originaria.

²¹ Un caso ejemplar es el de la primera traducción del *Decameron*, en la cual no sólo no se traducen todas las *novelle* de Boccaccio, sino que la intencionada supresión de algunas altera la organización macrotextual original (cfr. Carlos Juan Conde López, "Las traducciones del "Decameron" al castellano en el siglo XV", *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica*. Atti del Primo Convegno Internazionale (13-16 aprile 2005), a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz, con la collaborazione di Ursula Bedogni e Laura Calvo Valdivielso, Firenze, Universitat de Barcelona-Franco Cesati Editore, 2007, págs. 139-56, págs. 141-43). También en la primera edición impresa del *Decameron* (1496), aunque presenta la totalidad de las cien *novelle*, se pierde el marco narrativo ya que las *novelle* no siguen el orden original (cfr. Carlos Juan Conde López, "Las traducciones del "Decameron" al castellano en el siglo XV", art. cit., pág. 144). Sobre la recepción de Boccaccio en España la bibliografía es más bien abundante y por ello hago referencia a uno de los más recientes trabajos de Carlos Alvar, "Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción", *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º. extra., págs. 333-350 que sintetiza la cuestión bibliográfica.

²² A tal propósito observa Carlos Juan Conde López, "Las traducciones del "Decameron" al castellano en el siglo XV", art. cit., pág. 151: "...el traductor – o los traductores – del *Decameron* castellano no entendieron en absoluto la propuesta literaria que Boccaccio les hacía [...]. No entendieron las potencialidades que abría la hábil combinación de tres niveles narrativos articulada por Boccaccio, y se interesaron, única y exclusivamente, por el nivel más interno, más bajo: el de los cuentos".

I viaje y I estación Oriente > España	II viaje y II estación España > Italia	III viaje y III estación Italia > España
<i>Calila e Dimna</i> , cap. V: <i>El ratón que liberta a las palomas que han caído en una red, royéndola; El galápago liberado por sus amigos</i>	Versión latina <i>Directorium humanae viatae</i>	Straparola, <i>Le piacevoli notti</i> , fábula IV, noche III ↓ Licenciado Tamariz, <i>Novelas en versos. Novela del Torneo</i> .
<i>Las mil y una noches</i> > Bartolomé Villalba y Estaña, <i>El pelegrino curioso y grandezas de España</i> => se introducen varios cuentos, uno de ellos de matriz oriental, <i>Glavina y Belesica</i>	Amplio caudal del cuento que fluye desde España hacia el medioevo romance occidental	Ariosto, <i>Orlando furioso</i> , canto XXVIII, conocido como "Jacondo e il re Astolfo"
Petrus Alphonsi, <i>Disciplina clericalis</i>	Difusión en el medioevo romance occidental gracias al vehículo lingüístico latino	<ul style="list-style-type: none"> • Sercambi, <i>Novelle</i>, cuento IV; • Giraldo Cintio, <i>Gli Ecatommiti</i>, década I, cuento IX; • <i>Novella di Bussotto</i>; • Sacchetti, <i>Trecentonovelle</i>, cuento CXCVI ↓ Timoneda, <i>Patrañuelo</i> , 6
<i>Las mil y una noches</i> (cuento de Quamar al-zaman)	Amplio caudal del cuento que fluye desde España hacia el medioevo romance occidental	<ul style="list-style-type: none"> • Girolamo Parabosco, <i>I diporti</i>, cuento 11; • Sabadino degli Arienti, <i>Le Perrotane</i>, cuento XXII; ↓ Timoneda, <i>Patrañuelo</i> , 9
<i>Calila e Dimna</i> (ed. Lacarra-Cacho Blecua, pp. 139-141)	Versión latina <i>Directorium humanae viatae</i>	Giovanni Boccaccio, <i>Decamerone</i> VII 8; ↓ Timoneda, <i>Patrañuelo</i> , 10
<i>Sendebar</i> => tema amor madrastra-hijo	<i>Historia septem sapientium</i>	Ser Giovanni Fiorentino, <i>Il Pecorone</i> , jornada 23, cuento 2 ↓ Timoneda, <i>Patrañuelo</i> , 20

<p>Petrus Alphonsi, <i>Disciplina clericalis</i></p>	<p>Difusión en el medioevo romance occidental gracias al vehículo lingüístico latino</p>	<p>Giovanni Boccaccio, <i>Decameron</i>, X 8 ↓ Timoneda, <i>Patrañuelo</i>, 22</p>
<p><i>Las mil y una noches</i> = marco narrativo</p>	<p>Amplio caudal del cuento que fluye desde España hacia el medioevo romance occidental</p>	<p>• Sercambi, <i>Novelliere</i>, cuento CXVIII; • Ariosto, <i>Orlando furioso</i>, canto XXVIII; ↓ Timoneda, <i>Patrañuelo</i>, VIII.</p>
<p><i>Sendebär</i></p>	<p><i>Historia septem sapientium</i></p>	<p>• <i>Libro dei Sette Savi</i> • Giovanni Boccaccio, <i>Decameron</i> VII 9; • <i>Novelle del Mambriano</i>, canto XXV ↓ <i>Novela de las madejas</i></p>

La tabla se limita a ilustrar los resultados de un primer recuento cuyos datos son, por ahora, sólo ilustrativos del problema, por lo que preferimos detenernos en las dinámicas del viaje de los textos. Para cada uno de los viajes hay paradas que en alguna medida operan alteraciones en el texto debido a la necesidad de aclimatar los contenidos a los nuevos y potenciales receptores; en este caso se trataría de identificar también de qué tipo de estación se trata (cortes señoriales, corte regia, nobles intelectuales, clase social media-baja) para poder comprender las modalidades de reelaboración que el texto experimenta en su fase de estacionamiento. Desde esta estación se emprende luego un nuevo viaje, y aquí se hace fundamental verificar el vehículo lingüístico que consiente y facilita el transbordo de una estación a otra. De hecho para cada época los canales lingüísticos cambian según la mayor o menor difusión de un cierto idioma. Así, por ejemplo, si el latín es ciertamente un vector fundamental para la difusión de ciertos textos entre el siglo XIII y el XIV, a partir del XV y sobre todo del XVI, son las llamadas lenguas nacionales las que constituyen el vehículo que consiente el viaje de los textos: el español y el italiano son dos lenguas muy difundidas entre los siglos XV y XVI, especialmente en ámbito literario.

En el viaje, además, hay que tener en cuenta la posibilidad de que muchos cuentos pudieran moverse fuera y más allá del colector de origen. El caso más

indicativo creemos que es el de los *Cuatro cuentos de exemplos* que fueron reunidos en un único manuscrito pero que en realidad habían sido escritos en folios distintos para luego acabar siendo cosidos juntos²³. Los mismos cuentos de Tamariz tienen una circulación fragmentaria, aspecto que nos demuestra de nuevo cómo los cuentos pueden moverse individual y libremente y ser después encuadrados juntos²⁴. Si no hay transmisión escrita que pueda demostrarse con un buen margen de seguridad, se está obligado a pensar que, de todos modos, a través del canal de la oralidad, el microtexto ha podido viajar en el espacio y en el tiempo²⁵. Parece por tanto que cada uno de los textos puede tener una colocación propia, ajena a los colectores e independiente del canal oral y/o escrito. El caso de los cuatro cuentos analizados por Gemma Vallín y Gemma Avenzoza nos demuestra que los cuentos, además de viajar en el espacio a través del canal folclórico, se mueven autónomamente respecto al colector de referencia pero siempre a través de la escritura. Todo ello complica mucho la reconstrucción de los recorridos de ida y vuelta.

El discurso sobre la oralidad implica además el de la tradición folclórica. Al respecto se pronunció claramente Maxime Chevalier hace ya bastante tiempo:

Desde que la erudición ha desenmarañado el complicado tejido de narraciones clásicas y orientales de las que se nutren la fábulas escritas en romance, nos parece evidente que no hay fábula que no tenga sus fuentes escritas. Tenemos a la mano un repertorio exhaustivo de textos que [...] explican hasta el menor detalle la creación de las fábulas compuestas en la Edad Media lo mismo que en el Siglo de Oro. Tal es la convicción que se nos impone al leer estudios eruditos y al consultar ediciones anotadas. Esta convicción me parece cuestionable...²⁶

La finalidad del estudioso francés es superar el método genético para poner de relieve una serie de hechos observables mediante la comparación de los

²³ Gemma Vallín y Gemma Avenzoza, “Los primeros pasos de la novella en España: Cuatro cuentos de exemplos”, *Criticón*, 55, 1992, págs. 31-40, págs. 36.

²⁴ Considérese como ejemplo el caso del cuento indicado en la edición de McGrady (Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, edición de Donald McGrady, Charlottesville-Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1974) con el número 3: está presente en el manuscrito March, en los manuscritos pertenecientes a la Hispanic Society of America, en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa y en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio.

²⁵ Habría que superar la idea de Veselovskij según la cual, con palabras de Mario Capaldo, “Il ruolo della leggenda cristiana e della mediazione bizantino-slava nella migrazione degli intrecci”, art. cit., pág. 54, la transmisión de las “intrigas” se sitúa obligatoriamente en la tradición escrita. Véase lo afirmado por Maxime Chevalier, “La trayectoria del cuento folclórico en la letras españolas de la Edad Media al siglo XIX”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 6, 1984, págs. 195-208, del que hablaremos en breve.

²⁶ Maxime Chevalier, “Notas sobre la fábula”, *Edad de Oro*, II, 1983, págs. 83-87.

textos, incluso sólo aquellos orales, que atestiguan cómo la tradición folclórica incide y ha incidido no solamente en la transmisión sino sobre todo en la generación de los textos. De hecho hay segmentos textuales que no son documentables a través de la puntual confrontación entre textos, pero sin embargo la tradición folclórica sí puede dar respuesta a tales segmentos²⁷. Las conclusiones a las que llega el autor son que la mayor parte de las fábulas compuestas en España desde la Edad Media al siglo XX derivan ciertamente de fuentes escritas, sin embargo parte de ellas deriva de cuentos orales: “La fábula, género más complejo de lo que parece, oscila constantemente a lo largo de su historia entre el apólogo erudito y el cuento folklórico”²⁸. En cualquier caso, incluso compartiendo lo que Chevalier afirma, no siempre la tradición folclórica nos puede iluminar sobre los recorridos realizados por los cuentos; puede seguramente proporcionarnos la explicación de ciertas variantes o la popularidad de algunos cuentos o proverbios, pero difícilmente puede responder a las preguntas sobre los viajes de los textos. Más aún: en todo caso lo que hace la tradición folclórica es ensanchar desmesuradamente los caminos, convirtiendo los mapas de los viajes de los textos en auténticos atlas.

¿Hasta dónde ha llegado la investigación actual? Ciertamente los viajes de ida están ya claros para todos; las primeras etapas que ven llegar los textos orientales a Occidente han sido ya identificadas, al igual que su recorrido. Más difícil es determinar los viajes de regreso, en nuestro caso Italia > España, por distintos motivos que intentaremos enumerar a continuación:

- 1) todavía no ha sido efectuado un censo de los cuentos, *exempla*, *similitudo*, en los textos literarios españoles del siglo XVI;
- 2) como ya se ha dicho anteriormente, la narrativa breve en el siglo XVI no se presenta compacta a nivel de género literario, por lo que también se hace necesario efectuar sondeos en otros géneros para identificar eventuales cuentos;
- 3) dificultad de determinar las fuentes; sólo tras haber efectuado un censo lo más amplio posible se puede determinar un repertorio temático que facilite el reconocimiento de la eventual (hipotética) fuente oriental.

Por razones de espacio nos referiremos a un ejemplo concreto. Se trata de uno de los más complejos, el de la *Novela de las madejas*. Según el crítico que

²⁷ El ejemplo de la fábula de *El ratón de la corte y el del campo*, nos lo proporciona Maxime Chevalier, “Notas sobre la fábula”, art. cit., al que se hace referencia. Para un panorama de la presencia del cuento folclórico en la literatura española véase Maxime Chevalier, “La trayectoria del cuento folklórico en la letras españolas de la Edad Media al siglo XIX”, art. cit.

²⁸ Maxime Chevalier, “Notas sobre la fábula”, art. cit., pág. 87.

en 1978 editó el texto, Yvan Lissorgues, el cuento se encuentra en dos manuscritos de poesía varia poseídos por la Biblioteca Nacional de Madrid (el ms. 3168 y el ms. 3915)²⁹. Tales signaturas no son casuales visto que el cuento está compuesto en versos y ello le ha facilitado el acceso a las colecciones de poesías; evidentemente este hecho orienta también su lectura: no narrativa sino lírica, y quizá como tal ha sido recibida. El cuento, así como la colección, sería anterior a 1597 y por lo que se refiere a su paternidad pueden verse las hipótesis formuladas por Lissorgues³⁰. Pasando al contenido, la *Novela* retoma un motivo difundido en época medieval: la maldad de las mujeres. Más específicamente se trata de la historia de tres mujeres (panaderas) que mientras se dirigen a una ciudad para vender el pan encuentran una madeja de hilo,

las quales de sus asnos hacia el suelo
se abalançaron luego, codiçiosas
de añadir a su tela un pedaçuelo (pág. 16).

Tras haber peleado furiosamente para apropiarse de la madeja, llega el “tiniente” de la ciudad, que establece

que la que mejor burla ubiere hecho
para el domingo prójimo primero

a su marido, goçe del derecho
de todas y se llebe las madejas
ella sola y la hagan buen provecho (pág. 17).

Un cuento parecido está presente en los *Sette savi*, registrado por Rajna como *La gara delle tre mogli*³¹. Se trata, según Lacarra³², de un esquema más bien conocido que tiene numerosísimas variantes ya que el cuento presenta un marco en el cual se incluyen distintas narraciones. En opinión de Lissorgues³³ la fuente directa de la *Novela* sería una de las *Novelle del Mambriano* (en concreto el canto XXV) de Francesco Bello. Que el texto tenga una fuente italiana directa no es asegurable sólo por la confrontación intertextual con el canto XXV de Francesco Bello, efectuado además por Rajna basándose en la tercera burla

²⁹ *Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna: “La novela de las madejas”*, ed. Yvan Lissorgues, *Criticón*, 3, 1978, págs. 1-27, pág. 2.

³⁰ *Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna: “La novela de las madejas”*, cit. pp. 4-14.

³¹ Pio Rjana, “Una versione in ottava rima del libro dei *Sette Savi*”, *Romania*, X, 1881, págs. 1-35, pág. 18 resume así el marco de la historia: “Tre mogli di cattivi costumi mettono in pegno, assegnandolo in premio a quella di loro, che faccia al marito la più bella beffa”.

³² María Jesús Lacarra, “Los copistas cuentistas: los otros ejemplos de “El Conde Lucanor” en el códice de Puñonrostro, “*Entra mayo y sale abril*”. *Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, eds. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark-Delaware, Juan de La Cuesta, 2005, págs. 231-58, pág. 244.

³³ *Obras de burlas de Fray Melchor de la Serna: “La novela de las madejas”*, cit., pág. 2.

narrada en los *Sette Savi*³⁴ (1881: 23), sino también por un dato lingüístico aparentemente irrelevante pero sin embargo indicativo: mientras el autor de la *Novela* cuenta nuevamente la historia deja escapar un italianismo. Así, en la segunda burla encontramos:

A la noche acostados y el probeto
dormido, comenzó a llorar gimiendo (pág. 21).

No tenemos noticia de que entre las formas diminutivas del castellano –tanto medieval como moderno– existan sufijos en –*eto*; por el contrario, en lengua italiana –*etto* representa el más usado de los sufijos diminutivos, y además está ausente en el área meridional de la península³⁵. Considerando que Francesco Bello es de Ferrara (se lo conoce como el Ciego de Ferrara), parece verosímil pensar que el autor español estaba reescribiendo/traduciendo el texto italiano.

Pasemos ahora a las tres burlas. Respecto a los *Sette Savi* las burlas de la *Novela de las madejas* presentan motivos comunes, pero sólo motivos: tanto los tres microcuentos de los *Sette Savi* como los de la *Novela* pueden asociarse al motivo K 1544 (*Husband unwittingly instrumental in wife's adultery*). Más concretamente, la tercera burla de la *Novela* presenta ciertas semejanzas con la primera de los *Sette Savi*: en ambas se juega con el hecho de que el amante yace con la mujer mientras el marido se encuentra echado en la cama; los tres se sitúan uno encima del otro. Dejando aparte este detalle –que podría llevarnos a pensar que Francesco Bello ha elaborado su propio cuento a partir de los *Sette Savi*– nos parece que el motivo K 1544 también está presente en el *Sendebär* castellano, más concretamente en el cuento 9 *Senescalco* (*Sendebär*: 106), conocido como “El hijo del visir y la mujer del *bagnino*”³⁶. Si bien muy distinto respecto al cuento del que nos estamos ocupando, éste es semejante en la intención subyacente, es decir, demostrar cómo el hombre es engañado por la mujer (motivo J 2301). Sobre la base de las atentas observaciones de Elisabetta Paltrinieri³⁷, sabemos que la *Historia de los Siete Visires* contenida en *Las mil y una noches* estaba ya presente en *Las cien y una noches*, colección anónima incluso anterior a *Las mil y una noches* e independiente respecto a ésta. La estudiosa, además, afirma que casi con seguridad el *Libro de los engaños* y los

³⁴ Pio Rjana, “Una versione in ottava rima del libro dei *Sette Savi*”, Pio Rjana, “Una versione in ottava rima del libro dei *Sette Savi*”, cit., pág. 23.

³⁵ Gerhard Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vols., Torino, Einaudi, 1969, vol. 2, pág. 453.

³⁶ *Sendebär*, edición de M.^a Jesús Lacarra, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 106.

³⁷ Elisabetta Paltrinieri, *Il ‘Libro degli Inganni’ tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfonsina*, Torino, Casa Editrice Le Lettere, 1992, pág. 144.

Siete Visires de *Las cien y una noches* tuvieron un modelo árabe común y al mismo tiempo distinto respecto al de la versión incluida en *Las mil y una noches*³⁸. Sin llevar a cabo una reconstrucción genética de los textos³⁹, nos parece evidente que ciertos temas y ciertos motivos, y esto es un hecho obvio, han migrado junto a los textos, incluido el del engaño al marido. El cuento de *Las cien y una noches* tiene en común con las versiones aquí analizadas que (1) el marido es engañado, y (2) que asiste al adulterio. La difusión de estos motivos en el Medioevo romance es tal que se encuentran sus huellas incluso en las colecciones de *exempla*, de hecho el cuento de Tamariz es registrado por Crane cuando el estudioso analiza los temas de los *exempla* de Jacques de Vitry⁴⁰. El mismo Vitry cita a Etienne de Bourbon como fuente propia, pero el tipo de narración está también presente en el *Libro de los enxemplos*.

Estos datos sirven para demostrar que la difusión de ciertos temas y de ciertos motivos se hace tan global que llega a superarse la idea de intertextualidad y más bien deberíamos hablar de intermotivo o intertema. Sin proceder entonces al análisis de las secuencias narrativas, ciertamente útil, pero enfocado sólo a destacar rasgos comunes y rasgos diferenciadores, somos capaces de reconstruir los recorridos de ida y vuelta no sólo de textos sino también de temas y motivos. En el caso de la *Novela de las madejas* podemos por tanto pensar en un motivo que de Oriente ha pasado a Occidente deteniéndose en primer lugar en la Península Ibérica; desde ella se ha divulgado por el Occidente romance, difundándose en Italia seguramente a través del canal de la escritura y del folclore. Aquí, una vez difundido y utilizado, vuelve a España codificado de forma escrita. En otras palabras, la segunda estación de llegada, Italia, ha introducido el tema-motivo en la cultura docta y popular, codificándolo y haciéndolo viajar en sentido contrario. Ha sido expedido entonces un billete de vuelta. En este vaivén de temas y motivos desempeña un gran papel la cultura

³⁸ Elisabetta Paltrinieri, *Il 'Libro degli Inganni' tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizione e modelli nella Spagna alfoncina*, cit, pág. 145.

³⁹ Hago referencia al interesante trabajo de, María Jesús Lacarra (en prensa), Entre el *Libro de los engaños* y los *Siete visires*: las mil y una caras del *Sendebār* árabe, en Actas Congreso El legado de las *Mil y una noches* y del relato oriental en Occidente/L'héritage des *Mille et une nuits* et du récit oriental en Occident (Sevilla, 28-31 octubre 2008) para un primer e inédito acercamiento a las relaciones entre la historia de los *Siete Visires* de *Las mil y una noches* y el *Sendebār* castellano. Agradezco muchísimo a la estudiosa que me haya permitido leer dicho trabajo antes de su proceso de impresión.

⁴⁰ Thomas Crane, *The exempla or illustrative stories from the sermons vulgares of Jacques de Vitry*, London, David Nutt, 1890, vol- II, págs- 227-28, CCXXXI; CCLI. Crane señala además: "The story belongs to a very popular story-cycle, in which three women find some objects of value, and agree that it shall belong to the one who plays the greatest joke on her husband".

clerical y la literatura ejemplar, como demuestra el hecho de que este mismo tema esté presente en los textos de Vitry y de Bourbon.

La misma suerte parece haber corrido la *Novela del torneo* del Licenciado Tamariz. Autor poco estudiado y poco conocido en general por haber sido considerado ajeno al canon literario⁴¹, Tamariz conocía muy bien a los *novellieri* italianos, tanto que la *Novela del torneo* es una adaptación de una fábula de Straparola (fábula IV, noche III). McGrady pone en evidencia los cambios efectuados por Tamariz respecto al texto italiano, pero no proporciona otros detalles sobre el cuento español⁴². Más minucioso es el análisis de Fradejas Lebrero, que reconstruye sus temas y motivos subyacentes⁴³. El cuento contiene un motivo bastante conocido y difundido en la cultura occidental (B 584, *Animal gives man other gifts*), de modo que Tamariz podría haberlo conocido por otras vías no necesariamente literarias. Pero el cuento, tanto el italiano como el español, presenta también el motivo B 371.1 (*Lion spared mouse: mouse grateful*) que se asemeja mucho a dos cuentos del capítulo V del *Calila e Dimna* (*El ratón que liberta a las palomas que ha[n] caído en una red, royéndola*, y *El galápago liberado por sus amigos*). Por razones de espacio y tiempo no puedo adentrarme en la valoración de los textos, pero citamos este caso por las características similares respecto al presentado anteriormente. Por los mismos motivos no podemos ocuparnos del caso de Timoneda o del canto XVIII de Ariosto, éste último ya en parte analizado por Spampinato Beretta⁴⁴.

Acercándonos pues a una conclusión, nos parece que la vitalidad de ciertos cuentos se prolonga bastante más allá de la Edad Media, precisamente porque tal patrimonio se siente todavía como vivo y tradicional a lo largo del siglo XVI gracias a su configuración como *topos*⁴⁵, es decir, el *topos* de la mujer

⁴¹ Ello se debe en parte al hecho de que el mismo editor (Donald McGrady, *Introducción a Cristóbal de Tamariz, Novelas en verso*, edición de Donald McGrady, Charlottesville-Virginia, Biblioteca Siglo de Oro, 1974, págs. 13-90, pág. 22), ante la pregunta sobre qué lugar ocupa Tamariz respecto al “Parnaso español”, responde que debe incluirse “entre los narradores secundarios de su época”. Un juicio tal no favorece precisamente la revalorización de los cuentos de Tamariz, y probablemente las *Novelas en verso* han sido consideradas poco originales por ser en general licenciosas o constituir adaptaciones en verso de materiales de proveniencia italiana.

⁴² Donald McGrady, *Introducción*, cit., págs. 73-74.

⁴³ José Fradejas Lebrero, *Novela corta del siglo XVI*, Plaza & Janés, Madrid, 1985, 2 vols., vol. 1, págs. 59-65.

⁴⁴ Margherita Spampinato Beretta, «La cornice narrativa delle *Mille e una notte* ed il canto XXVIII dell’*Orlando Furioso*», cit.

⁴⁵ En este caso consideramos muy apropiada la definición de *topoi* propuesta por Cesare Segre, *Notizie della crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pág. 216: lugares de la memoria colectiva donde “si depositano attraverso il tempo, in forma stereotipata, schemi di azioni, situazioni, invenzioni caratteristiche della fantasia”.

engañadora que se opone al de la mujer angelical creada por la lírica romance. A ello hay que añadir que el análisis de los billetes de vuelta puede resultar fructífero desde la óptica de una reconstrucción completa de los viajes de las tramas narrativas. Si el análisis de los viajes de los textos afecta sobre todo a las relaciones intertextuales, hay que saber, sin embargo, mirar más allá del texto y documentar las relaciones intertemáticas entre culturas⁴⁶. De hecho, y me parece apropiado citarlos, Brunel-Pichois-Rousseau identifican como temas esos objetos de preocupación o de interés general para el hombre que se “depositan” en el horizonte histórico-literario y que se transmiten con perspectivas de larga, media o breve duración⁴⁷. Nos parece, dando un rápido vistazo, que el tema de la mujer engañadora cambia su propio estatuto gracias al viaje, de modo que el microtexto va asumiendo una función diversa a medida que se amolda al imaginario temporal de los escritores y los receptores: de cuento destinado a demostrar la maldad de las mujeres, pasa a cuento para demostrar la astucia de las mujeres e inducir así al lector a sonreír con sus ardidés.

⁴⁶ Daniel Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin, 1994, pág. 79.

⁴⁷ Pierre Bruenel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Colin, Paris, 1983, pág. 125.

