Cinco cuentecillos, entre Sebastián Mey y Lope de Vega[1]

Maria Rosso
Università di Milano

Resumen
En este artículo se lleva a cabo un análisis contrastivo de cinco cuentecillos incluidos en el *Fabulario* de Sebastián Mey (1613) y elaborados también por Lope de Vega en su teatro. Se pretende evidenciar la diferencia de propósitos que inspira la reinterpretación de los dos contemporáneos y, al mismo tiempo, detectar la trayectoria hacia la que se había encaminado la fábula a principios del siglo XVII. Mey se sitúa en un punto periférico del sistema literario de su época, perpetuando un concepto de *imitatio* vinculado a la tradición recolectora y se distingue por sus estrategias didácticas, basadas en los principios del *movere* y *delectare*. Lope, en cambio, se sitúa en el centro del sistema literario como innovador y, por lo que atañe a la fábula, se deja atrás la antigua visión del mundo presentando el punto de vista insuficiente de los personajes-narradores: mientras revitaliza las viejas 'consejas', al mismo tiempo las corroe, poniendo en tela de juicio la validez universal de sus moralejas.

Riassunto
In questo articolo si analizzano contrastivamente cinque raccontini elaborati sia da Sebastián Mey nel suo *Fabulario* (1613), sia da Lope de Vega in alcune commedie. Ci si propone di mettere in luce le diverse finalità che ispirano la reinterpretazione dei due contemporanei, tracciando, allo stesso tempo, la traiettoria della favola all'inizio del XVII secolo. Mey, mantenendo un concetto di *imitatio* vincolato ad una tendenza conservatrice, si colloca in un punto periferico del sistema letterario della sua epoca e si distingue per le strategie didattiche basate sui principi del *movere* e *delectare*. Lope, invece, si colloca nel centro del sistema come innovatore e, per quanto riguarda la favola, si lascia alle spalle l'antica visione del mondo presentando il punto di vista insufficiente dei personaggi-narratori: mentre rivitalizza le vecchie storielle, contemporaneamente le corrode, mettendo in discussione la validità delle loro lezioni morali.

[1] Quiero expresar mi agradecimiento a Maria Grazia Profeti por su paciente y atenta lectura de estas páginas.

Recibido el 12/09/2013. Publicado el 13/09/2013

En 1613 la imprenta valenciana de Felipe Mey publica el *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*[2], redactado por un componente de la propia familia de impresores, Sebastián Mey[3], de quien no nos han llegado otras obras. En este librito reúne cincuenta y siete textos pertenecientes a la tradición esópica y también a otros subgéneros narrativos (facecias, cuentos jocosos o de tipo novelesco, refranes glosados), así que con razón Monti (1987: 133) destaca su heterogeneidad, aunque no debemos olvidar que la tendencia a incorporar materiales narrativos de varia procedencia es una práctica usual, ya visible en el *Ysopete ystoriado* de Hurus (Zaragoza, 1482)[4]. En el «Prólogo» Mey define claramente la finalidad educativa de su colección, dirigida esencialmente a un público infantil con el propósito de procurarle «el pasto y mantenimiento que ha de ser de mayor provecho para sustentar el alma». Sin más pretensiones, al parecer, que 'enseñar deleitando', el *Fabulario* estaba destinado a ocupar un lugar secundario en la literatura de la época, eclipsado por el ingenio más fecundo de otras obras contemporáneas (como las *Novelas ejemplares* de Cervantes, publicadas precisamente en el mismo año). En el siglo XX lo sacaron del olvido estudiosos como Buchanan (1906) y, sobre todo, Menéndez Pelayo, que elogió con entusiasmo las calidades de la prosa de Mey, llegando a afirmar «que nadie, entre los escasos cuentistas de aquella Edad, le supera en garbo y soltura narrativa» (1907: xcic).

En la misma época del *Fabulario*, la infatigable pluma de Lope de Vega revoluciona el teatro nacional y, como es bien sabido, los cuentecillos ocupan un lugar nada desdeñable en el fértil semillero que alimenta su inventiva. No es sorprendente que en la colección de Mey y en el *corpus* teatral de Lope se encuentren unas cuantas fábulas comunes: la coincidencia, desde luego, no implica necesariamente un diálogo directo, porque, como es sabido, la tradición esópica formaba parte de un amplio caudal alimentado por fuentes orales[5] y fuentes escritas. Desde finales del siglo XV, pasando por el XVI hasta llegar a principios del XVII, las imprentas europeas publicaron varias ediciones de la vida de Esopo con una doble finalidad didáctica que aunaba la formación moral, según el principio horaciano del *miscere utile dulci*, y el ejercicio de las lenguas clásicas y la retórica, según una práctica ya aconsejada por Quintiliano. Y el interés renacentista por la fábula dio impulso a recreaciones que tuvieron un buen éxito editorial, como las de los italianos Faerno (1563) y Verdizzotti (1570).

Así pues, allá por 1613, la fábula, de manera análoga al romancero, vivía en variantes, abierta a las aportaciones de los intérpretes y flexible a los cambios del sistema de valores. Lope y Mey se acercaron a la tradición con espíritu muy diferente: frente a la reescritura más convencional del segundo, el primero maneja libremente las viejas 'consejas' según sus exigencias dramáticas y, en el contexto

[2] En la portada no se indica el año, pero la aprobación está fechada a 20 de enero de 1613. El *Fabulario* fue reeditado por Menéndez y Pelayo, 1915: 124-148. Más recientemente se han publicado dos ediciones facsímiles (Bravo Villasante, 1975 y Mey, 2005).

[3] Sobre Felipe Mey y las relaciones familiares de Sebastián, véase Alcina Rovira, 2005: 245-255; Copello, 2002: 158-60.

[4] Cfr. Cotarelo, 1929; Navarro, 1990; Lacarra, 2004-5 y 2009.

[5] Al respecto, siguen siendo imprescindibles los estudios de Chevalier.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

de las comedias, introduce significativas alteraciones, sobre todo sustituyendo el «propósito moral de carácter universal por otro meramente satírico o cómico» (Hernández Valcárcel, 1992: 69). Bajo este aspecto, un análisis contrastivo puede ofrecer datos de interés, porque en la manifestación del carácter peculiar de los dos contemporáneos –que cultivaron géneros distintos con actitudes e intenciones diferentes– se refleja la encrucijada de una época en la que el instinto conservador de la tradición se enfrenta con una nueva visión del mundo, destinada a triunfar corroyendo lo antiguo con sutiles artimañas irónicas. En estas páginas, voy a analizar algún ejemplo concreto, focalizándome en la trayectoria de cinco cuentecillos.

1. En el primer acto de *Los embustes de Fabia*[6], hallamos la conocidísima fábula esópica de "la raposa y las uvas", que a lo largo de su transmisión, aun manteniendo constante la situación narrativa básica, había originado moralejas variables como reflejo de sistemas de valores contrastantes. Y así, frente a la difundida versión que propone como modelo la actitud prudente de quien no se obstina en hazañas imposibles (a)[7], otra vertiente, encabezada por Fedro, en cambio, denuncia la hipocresía de los que no saben admitir la derrota (b)[8]; y una alternativa entre estos dos extremos estriba en la actitud neutral del fabulista que, presentándose como simple observador, se abstiene de todo juicio valorativo o exhortativo y se limita a destacar un tipo de conducta habitual (c)[9].

Mey (nº 9, 2005: 23) elige un término medio y, en el dístico que sintetiza la moraleja del cuento, elude la responsabilidad valorativa con un genérico «dicen que…», o sea, asume la función de simple relator de la palabra ajena al difundir la opinión generalizada que considera 'cordura' el disimulo: «Quando algo no podemos alcançar, / cordura dizen ques disimular».

En la comedia de Lope, la moraleja de "la raposa y las uvas" depende del punto de vista del personaje-narrador y su función está condicionada por varios factores del contexto, en primer lugar el punto de inserción en la obra. De hecho, significativamente está situada al comienzo, en la escena II, cuando el espectador puede basarse tan sólo en los indicios proporcionados por el título y en pocos detalles más, pero todavía no conoce los atributos de los personajes que están actuando, ni de qué manera se realizarán los anunciados 'embustes'. Hemos asistido a una escena entre criados, animada por los celos de Camila y la graciosa galantería de Fabricio, que a continuación entrega un misterioso 'papel' de Vitelio en espera

[6] La comedia se publicó en la *Parte XXV* (Vega, 1647: 509-556). Morley y Bruerton (1968: 242) la sitúan entre las de «intervalo impreciso», aunque suponen Lope debió de componerla antes de 1596, probablemente entre 1588 y 1595. Para un catálogo de las *Partes* de las comedias, sus reediciones y localización, véase Profeti, 1988: 172-207.

[7] Por ejemplo, «Fabula significat quod prudentis est fingere se ea nolle, quae consequi non posse cognoscit» (Aretino, en Esopo 1536: 182), o «Significa esta fábula que es prudencia y sabiduría dissimular y mostrar que no ha gana ni quiere algunas cosas el que las dessea en la verdad, quando él conoce que no las podría alcançar» (Esopo, 1607: 165).

[8] «Qui, facere quae non possunt, verbis elevant, / adscribere hoc debebunt exemplum sibi» (Fedro, 1598: 53), o, de modo más tajante, «Eos notat fabula, qui propter imbecillitatem aliqua re frustrati, illud mendacio conantur tergere» (Nevelet, 1610: 219).

[9] Esta es la modalidad que, por ejemplo, adopta Faerno (1564: 19; 2005: 72): «Consuevere homines, evento si qua sinistro / Vota cadunt, iis sese alienos velle videri».

ISSN: 1594-378X

de una respuesta. El ingreso de nuevos personajes presupone un cambio de clase social, pero se mantiene un nexo mediante un motivo común, los celos que atormentan al anciano senador Catulo, afligido por la infidelidad de su esposa Fabia, como descubriremos gradualmente. Éste se presenta con una actitud hostil hacia Camila y manifiesta su misoginia cuando, replicando a la criada, afirma:

¡Que te mande!
¡Oh Camila! ¿Pudo ser
que contra aquella esperanza
hicieses tanta mudanza?
Pudiste, como mujer,
como materia imperfeta
más presto dispuesta al mal,
que esta regla general
pocas o ninguna excepta. (Vega, 1918: 76)

A lo largo de un diálogo marcado por la actitud irreverente de la criada hacia el amo, Camila narra la «conseja» de la zorra, que en el contexto de la comedia tiene una función indicial, presentando alusivamente la situación y denunciando la debilidad de Catulo:

¿No has oído la conseja
que de la zorra se cuenta?
En dos parras[10] enramada,
vio sacudir de los vientos
los racimos y sarmientos
y las uvas sazonadas;
alcanzarlas pretendía;
pero fue gran desatino,
porque un alto, antiguo espino
en sus brazos las tenía,
y viendo que era imposible
dicen que dijo a la gente:
"De aquella fruta presente
os guardaréis lo posible,
que es aceda y venenosa,
y gran daño os puede hacer".
Como tú de la mujer
sabia, cuerda, honesta, hermosa,
que ya que la edad te doma
y de sus gustos excedes,
cuando comella no puedes,
quieres que nadie la coma.

Es evidente la aplicación de la enseñanza general de la fábula al caso particular, con las correspondencias 'uvas' = mujeres/Fabia y 'espino' = el obstáculo

[10] Corrijo la lección *jarras*, presente ya en la *princeps,* evidente error por *parras*.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

representado por el rival amoroso, cuyo nombre, *Vitelio*, no casualmente deriva del latín *vitis*. Pero sobre todo es significativo que Lope elija maliciosamente la modalidad (b) de la moraleja, la que critica a los frustrados a causa de su 'imbecillitatem': se desenmascaran así, desde la perspectiva de Camila, las causas de la hipócrita misoginia de Catulo, marido cornudo que generaliza su situación de deshonra. La 'conseja', pues, se vincula a la acción por su valor alegórico informativo y algunos detalles peculiares en su elaboración, como la referencia a «dos parras» (duplicación del soporte de la vid, o sea, del tálamo erótico), en lugar del simple 'parral', tienen una evidente función indicial[11].

2. En otros casos las técnicas de manipulación de Lope producen un efecto corrosivo, como ocurre con "El álamo y la caña", que en Mey, en cambio, mantiene su plena función didáctica. Pero, ante todo, voy a recordar que durante el curso de la transmisión del cuentecillo se cambiaron los nombres de los árboles (*De calamo et oliva*, *De quercu et arundine* o *De ulmo et silere*), sin afectar a la sustancia del contenido, y tampoco la moraleja sufrió alteraciones tajantes, limitándose a matices diferenciales en la focalización, que puede poner el acento en las ventajas de la humildad (a)[12], o en las falsas apariencias de los arrogantes (b)[13], o bien valorar comparativamente los dos tipos de conducta (c)[14].

La fábula de Mey (nº 6, Mey, 2005: 64) presenta alguna analogía con la versión latina de Rinuccio Aretino, sobre todo al comienzo, donde la introducción «Tenía el álamo debate con la caña sobre quién era de mayores fuerças y más rezio para contrastar a los encuentros que se pudiesen ofrecer» parece reproducir «Quae nam esset fortior, durior et magis resistens, canna et oliva invicem contendebant» (Esopo, 1532: 163). Pero, frente a la narración sintética del texto latino, Mey amplifica algunos detalles, para destacar la jactancia del álamo –orgulloso «de sus raíces y tronco que no podrían dos hombres abarcarle»–, justificar la actitud de la caña –que «disimulaba, prestando paciencia, por no venir del todo malas»– y representar de manera más viva la lucha contra el viento. Estos pormenores, expresados en un registro familiar, actualizan eficazmente un mensaje dirigido a un público infantil y compendiado en una moraleja que aúna las modalidades (a) y (b), subrayando tanto los provechos de la humildad como el contraste de las dos conductas: «Más alcança el humilde con paciencia / que no el sobervio haciendo resistencia».

Lope inserta el cuentecillo en el acto III de *Los hidalgos del aldea*[15] para ejemplificar la oportunidad de no desafiar al poderoso, adaptándolo, desde luego, a la

---

[11] Como nota Antonucci (2011: 104, 106), «*Los embustes de Fabia* già dal titolo denuncia senza possibilità di equivoco la propria appartenenza al genere comico», aunque los «motivi tipici della commedia urbana» se mezclen con elementos característicos de la tragedia, sometidos a «un procedimento parodico».

[12] «El humilde permanece y el soberbio perece» (Esopo, 1520: 34r).

[13] «Declarat haec fabella non eos semper fortissimos esse, qui nulla etiam lasessiti iniuria, aliis insultant» (Aniano, según la versión de Barlando, en Esopo, 1536: 131).

[14] «Fabula significat eos qui tempori ac praestantioribus non resistunt, meliores esse iis qui cum potentioribus contendunt» (Esopo, 1518: 227).

[15] Publicada en la *Parte XII* (Vega, 1619: 118rº-140vº). Según Morley y Bruerton (1968: 287-288), la

ISSN: 1594-378X

situación particular de los personajes de la comedia; así pues, influye de manera determinante el contexto de una obra caracterizada por la parodia de los *topoi* y la crítica de los tipos sociales, encarnados en los rasgos negativos de personajes pertenecientes a los varios estratos. Dentro del contraste aldea/corte, ya desde el principio se destacan cómicamente los conflictos sociales en la disputa entre los dos alcaldes representantes de los hidalgos y de los labradores. Y a continuación el conde Albano revela su índole de noble ocioso: a pesar de ser «recién desposado» con Teodora, mujer discreta y digna de aprecio, antepone sus «antojos» al honor de los aldeanos y, para entretenerse, concibe el proyecto de seducir a la hermosa Finea, como confía a Roberto, caballero de su séquito. La intención del conde podría desencadenar en su confidente la dramática lucha interior originada por la lealtad debida al señor y los sentimientos que la misma dama ha suscitado en él, pero el conflicto aparece en tono menor, porque Roberto tiene una personalidad débil y carece de toda iniciativa, hasta tal punto que le toca a Finea declararle su amor. En suma, en el mundo mezquino o ridículo aquí representado, son las mujeres las que poseen mayor dignidad, revelando discreción, sentido práctico y conciencia del honor, y son ellas las que recibirán el premio final, como exige el principio de justicia poética.

En este contexto, resulta significativo que el narrador de la fábula sea don Blas, «un hidalgo ridículo que […] constituye ya todo un tipo de figurón […]. Estampa física que mueve a risa, pretensiones eruditas, habla incomprensible por sus alardes de pseudo-cultura…», como nota Serralta (2003: 829-30), y que el destinatario sea su hermano don Claros, soldado fanfarrón y lleno de soberbia. La actitud irreverente de éste provoca la ira del conde y el incidente ocasiona la narración del cuentecillo:

Escribe Isopo que había
hecho burla el roble fuerte
de la débil caña. Advierte
lo que a los dos pasó un día:
vino un viento, y el altivo
roble, fuerte, resistió
tanto, que el tronco sacó
de su cimiento nativo.
Pero la caña humillada
por encima le dejó
que pasase, y él pasó
sin que la ofendiese en nada.
Y ansí, cesando la guerra,
la caña se alzó como antes,
y el roble las arrogantes
ramas dejó por la tierra.
Creo que me has entendido.
Claros. ¡Necio! ¿Yo que vine a ser
roble al viento?

comedia es fechable entre 1606-15 (probablemente 1608 y 1611).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Blas. Su poder
te derribó resistido.
¿Cuál es de los dos el loco:
yo, que al señor respetando,
con él como y con él ando,
o tú, que en tenerle en poco
te cuesta pisar tus plumas? (Vega, 1928: 316)

Aunque la fábula parece lograr su finalidad pragmática moviendo al narratario (don Claros acabará por someterse al conde pidiéndole perdón), sin embargo los rasgos caracterizadores del narrador-figurón no le confieren ninguna validez frente al espectador. De hecho, la intención irónica del dramaturgo anula la lección moral y la intriga muestra que si es criticable la arrogancia del 'roble'-don Claros, no lo es menos la ciega y presumida sumisión de la 'caña'-don Blas, víctima del propio autoengaño. La moraleja tradicional del cuentecillo queda así completamente alterada por el desdoblamiento comunicativo típico del mensaje irónico, donde un narrador y un oyente incompetentes se contraponen a un emisor y un destinatario avisados[16], el autor y su público: en el punto de fricción entre el significado literal y el significado transliteral, Lope, mientras revitaliza la fábula, al mismo tiempo la corroe, demostrando su inaplicabilidad.

3. El primer texto del *Fabulario*, «El labrador indiscreto» (Mey, 2005: 1-4), es la fábula del *asinus vulgi*, difundida en la literatura medieval y en la tradición oral[17], que según la clasificación de Chevalier (1999: 139) forma parte de los 'cuentos jocosos'. Menéndez Pelayo (1907: C) supuso que la fuente de Mey podía ser el *Exemplo* II de *El Conde Lucanor*, y no debe descartarse completamente la hipótesis de una influencia, considerando una coincidencia léxica presente en los dísticos conclusivos[18]. Pero la situación narrativa es diferente, porque en el *Exemplo* de don Juan Manuel el padre va al mercado con el hijo y el asno sabiendo que se expondrán a los juicios de la gente y deliberadamente se sirve de esa experiencia para que el joven aprenda a actuar de manera recta y autónoma, sin dejarse influenciar por la inconstante opinión ajena. En cambio, el labrador del *Fabulario*, a causa de su falta de discreción, se convierte en víctima del dictamen de la gente, así que la prueba educativa se transforma en proceso de deterioro y se concluye con la pérdida del burro, como ocurre también en la *Facetia* C de Poggio Bracciolini (1995: 106-9), que es la fuente principal de Mey. De hecho, el diálogo intertextual se manifiesta en el calco de algunas expresiones que el autor español traduce fielmente (como, por ejemplo, «praecedente absque onere» > «un asno, el qual delante sí llevavan descargado»), aunque reinterpreta el original introduciendo el diálogo directo y añadiendo algunos detalles que profundizan la des-

[16] Adapto el esquema de Reyes, 1984: 162.
[17] Por lo que atañe a la tradición del cuentecillo, remito a Devoto, 1972: 361-4; Serés, en Manuel, 1994: 339-40; Bisanti, 1994: 37-50.
[18] «Por *dicho de las gentes*, / sol que non sea mal, / al pro tenet las mientes, / e non fagades ál» (Juan Manuel, 1994: 27); «Quien se sugeta a *dichos de las gentes*, / ha de caer en mil inconvenientes» (Mey, 2005: 4).

ISSN: 1594-378X

cripción de las reacciones emotivas del padre. Mey, de este modo, actualiza el relato y muestra el proceso psicológico del labrador que, desde una perspectiva insuficiente, pondera la validez de los juicios ajenos y pasa gradualmente de la sumisión inicial al desconcierto y al enojo, hasta la destructiva ira final.

La versión que ofrece Lope del cuentecillo, insertándolo en el acto II de *Con su pan se lo coma*[19], prescinde del análisis introspectivo del protagonista, pero no deja de amenizar el relato con la vivacidad del diálogo, como puede notarse en el siguiente ejemplo:

> Luego el viejo se bajó
> y subió el mozo; mas luego
> hubo quien dijo : «El anciano
> va a pie, y el mozo villano
> va caballero. ¡Oh mal fuego!» (Vega, 1917: 320)

La fábula está desvinculada de la acción principal de la obra y forma parte de un episodio accesorio, en que Belardo, encargado de componer una comedia amorosa, expresa sus dudas con respecto a la posibilidad de contentar a todo el público, a causa de la variedad de los gustos:

> Yo no sé cómo ha de ser,
> que me sucede, señor,
> como al otro labrador
> que llevó el asno a vender.
> […]
> El viejo entonces, tomando
> el asno, le despeñó
> a un río. Y sospecho yo,
> que en estas vísperas ando,
> que viendo el ingenio mío
> que no puede contentar
> a todos, habrá de dar
> con todo el asno en el río.

La voz de Belardo confiere autoridad al cuentecillo, aplicando su moraleja en defensa de la libertad del escritor, en el ámbito de una divagación metaliteraria. Lope, en este caso respetuoso de la tradición, transfiere el *exemplum* al problema concreto del autor en su relación con el destinario, inspirado, tal vez, por una modalidad de *captatio benevolentiae* que transmitían algunas colecciones esópicas. De hecho, las ediciones castellanas de *La vida de Ysopo* incluían entre las «fábulas y collectas de Alfonso, de Pogio y de otros» una versión «Del padre y del hijo, que yvan a vender el asno», en la que el viejo, después de matar al burro, entra en la ciudad «con el cuero del asno ensangrentado y mojado a cuestas» y acaba siendo víctima de la burla cruel de algunos mozuelos. De ahí que se proponga una doble

[19] Publicada en la *Parte XVII* (Vega, 1621: 1r-28v). Es una de las «comedias auténticas sin fechar», cuya redacción se remonta probablemente a 1613-14, según Morley y Bruerton (303-4).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

lección, una sobre la general oportunidad de «seguir la razón», y la segunda referida a la recepción de la obra: «Por ende, creo de no escapar sin reprehensión en esta traslación deste libro en lengua castellana, […]. Suplico a los prudentes y letrados oyan el tratado con ánimo benívolo inclinado a defensión más que a reprehensión y ofensión»[20]. Belardo-Lope, por su parte, se enfrenta con humorismo a la posibilidad de un fracaso, bien sabiendo que seguir la propia inspiración, sin dejarse condicionar por un público heterogéneo, es la vía más provechosa.

4. En el tercer texto del *Fabulario*, Mey reelabora el apólogo esópico "El viejo y la muerte" (Mey, 2005: 8-9), añadiendo una connotación afectiva ausente en los modelos. Al respecto, puede ser significativo el cotejo con la edición latina y castellana que Simón Abril publicó en 1575[21]. En ésta el protagonista es «un viejo» que, «aviendo hecho leña en el monte», cansado por el largo camino y el «mucho trabajo», invoca a la muerte. Mey, en cambio, ya desde el principio muestra la empatía hacia el personaje connotando al genérico «senex quidam» como «un pobre viejo», cuyo desánimo está justificado por la adversidad que incrementa su «miseria y trabajo»:

> Llevando un pobre viejo una carguilla de leña del monte a su casa, tropeçando acaso en una raíz de un árbol, dio consigo y con la carga en tierra; por donde levantado, sentándose a par de su carga, començó a lamentar su miseria y trabajo, y llamar a la muerte que viniese presto. La muerte, acudiendo a sus voces y presentándosele delante, le dijo como ya estava allí, presta para lo que de ella quisiese. Respondió el viejo entonces: «Quería que me ayudases a cargar esta carguilla de leña que me ha caído, y no tengo quien me ayude».

En Abril, la escueta narración está compensada por la detallada «declaración» («Esta fábula nos muestra que todos los hombres tienen deseo de vivir y que, aunque acosados de seiscientos peligros parezca que se desean la muerte, con todo esso precian más la vida»). Mey, en cambio, sintetiza la lección moral en dos dísticos –«Los hombres llaman a la muerte ausente, / mas no la quieren ver cuando presente»– que tienen alguna analogía con la redacción de Verdizzotti, lo cual parece indicio de un posible diálogo intertextual («L'huom disperato il mal lontano chiama, / E quando l'ha vicin fuggirlo brama»[22]).

Lope, por su parte, en el acto II de *Quien más no puede*[23] vincula el apólogo con el refrán que da título a la comedia y constituye su leitmotif, dentro de una intriga basada en un conflicto entre honor y amor. El conde don Enrique llega a la

[20] Esopo, 1520: 73r-74r; Esopo, 1607: 379-384.
[21] Cito por Abril, 1760: 25.
[22] Cito por Verdizzotti, 1661: 153. La primera edición, titulada *Cento favole morali*, fue publicada en 1570 (Venezia, Giordano Zileti).
[23] Transmitida por un manuscrito autógrafo fechado en 1616, apareció en la *Parte XVII* (Vega, 1621: 29r°-45r°).

ISSN: 1594-378X

corte de León con el objetivo de persuadir a la infanta Elvira a casarse con el rey Ramiro de Navarra, enamorado de ella, pero imposibilitado a pedir su mano, a causa de la hostilidad entre los dos reinos. La situación se complica cuando entre la princesa y el conde brota el amor: Don Enrique convence a doña Elvira de que huya con él, pero está determinado a entregarla al rey en cuanto lleguen a Navarra, dispuesto al sacrificio de sus sentimientos para guardar la lealtad debida a su señor, aunque debe enfrentarse con la voluntad de la dama, mujer activa y resuelta a no renunciar a su amor. Mientras equívocos y propósitos de venganza animan la acción con incidentes paralelos en las dos cortes, los fugitivos, «en hábito de villanos» y desesperados, llegan a una aldea, donde los lugareños intentan vanamente consolar a Elvira contando historias y recitando versos. Pero el narrador que más nos interesa es el criado Nuño que, con su visión práctica y popular de la vida, no comprende el sentido del honor de su amo, y aún menos la idea obsesiva de la muerte. Aconsejando al conde la solución más sencilla, es decir, el matrimonio con la infanta, primero alude sintéticamente a un cuentecillo sobre la terquedad de las mujeres[24] y poco después relata «la fabulilla / que aquel filósofo cuenta» (Vega, 2001: 159), o sea, "el viejo y la muerte". En la elaboración de Lope se destaca la ancianidad del protagonista («Un caduco / viejo, con años ochenta»), se especifica el lugar («un monte», en proximidad de «la ciudad de Atenas») y, según un gusto típicamente barroco, se pinta el aspecto terrorífico de «la muerte fiera»:

> Oyólo la muerte un día,
> y con la armadura seca
> se puso al viejo delante,
> y habló en los güesos sin lengua.

La moraleja que se desprende del apólogo recalca la norma dictada por el instinto natural de sobrevivencia («Sabrosa cosa es vivir, / aunque trabajos excedan») y, como ya he anticipado, se relaciona con el refrán que el título de la comedia cita tan sólo parcialmente y del que Correas registra bien seis variantes, reducibles a dos polos antitéticos: (a) «Quien más no puede, morir se deja» / (b) «Quien más no puede, con su mujer se acuesta»[25]. Así pues, queda abierta una alternativa, que depende fundamentalmente del registro –cómico o trágico– que se

[24] «Una se echó en un pozo: a su marido / con los dedos formaba las tijeras, / dando a entender que muerta había vencido» (Vega, 2001: 154 y 228n). Covarrubias explica: «Un proverbio hay que dice: *Han de ser tixeretas*, fingiendo que una muger porfiada viniendo de las viñas con su marido, puso a estos clavículos otro nombre, que debía de ser común en aquella tierra. Ella porfió mucho que no se había de llamar sino *tixeretas*; el marido entrando en cólera la echó de la puente abaxo en un río y ella iba diciendo "*tixeretas han de ser*", y quando ya no pudo hablar sacó el braço y extendidos los dos dedos de la mano le daba a entender que habían de ser *tixeretas*» (Covarrubias Orozco, 1611: 45r° b-45v° a, s.v. *tigeretas*). También Mey utiliza la expresión «había dado en tijeretas han de ser» en «La porfía de los recién casados» (n° 51, Mey 2005: 158). Por lo que atañe a la difusión del cuentecillo, cfr. Chevalier, 1975: 195-198 y Agúndez García, 2003: 79-98.

[25] Cito por Correas, 1906: 345b. Las otras formulaciones del refrán son: «Quien más no puede, cabe su mujer se acuesta y duerme», «Quien más no puede, con su mal se muere», «Quien más no puede, con su mal se duerme», «Quien más no puede, comporta la carga o se deja caere».

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

quiera adoptar, vinculado tanto a una cuestión de género –comedia o tragedia– como a una perspectiva de clase o estrato social, como explica el propio Nuño:

> Así el proverbio lo dice:
> pero hayle de dos maneras,
> uno entre la gente grave,
> que la primera se cuenta,
> en que a quien ni puede más,
> que se muera le aconseja;
> otra es término vulgar,
> que dice que cuando llega
> un hombre a no poder más,
> que con su mujer se acuesta. (Vega, 2001: 158)

Según la ley del decoro, el noble don Enrique elige la variante trágica («morir se deja»), mientras que el criado aconseja el «término vulgar». El curso de los acontecimientos, desde luego sin profanar la *gravedad* de la clase alta, se encaminará por la vía más vital, otorgando a los enamorados el premio del matrimonio, con la triple boda que concluye la comedia reinstaurando el pleno equilibrio.

5. Otro apólogo del *Fabulario* elaborado también por Lope es "El león, el asno y la raposa", que se había difundido en la literatura medieval con notables variantes. Según las colecciones esópicas, durante el reparto de la caza, el asno es víctima de la ira del león por haber dividido las presas en tres porciones iguales, mientras que la raposa renuncia a su parte para no descontentar al temible compañero y, cuando éste le pregunta quién le ha enseñado a dividir, contesta «Asini periculum id me facere instruxit». La moraleja, según la versión del Aretino, es «quod aliorum pericula homines faciunt cautiores» (Esopo, 1532: 172-3).

En la elaboración de Odon de Cheriton, «De leone et lupo et volpe et venatoribus» (*Fabulae*, nº XX, en Hervieux 1896: 193), traducida fielmente en el *Libro de los gatos* (1984: 74-5), es el lobo quien provoca la saña del león a causa de su imprudente propuesta de quedarse cada uno con su propia presa, pero la innovación de mayor relieve es que la fábula asume un valor alegórico religioso y destaca la oportunidad de corregirse, considerando el justo castigo de Dios por la desobediencia de Adán. Una aplicación profana se encuentra, en cambio, en el *Libro de buen amor* (coplas 82-89, Hita, 1988: 126-7), donde, como es sabido, la «dueña cuerda» se vale del *exemplum* para rechazar a la mensajera del Arcipreste e intensifica los rasgos negativos de la conducta insensata del lobo, en correspondencia analógica con los atributos del seductor y de la alcahueta (egoísmo, mentira y lisonja), de los que bien se defiende la mujer, dotada de la sagacidad de la raposa y también de la justa furia vengadora del león.

A lo largo de esta trayectoria, se mantiene constante la valoración positiva de la perspicacia de la zorra, mientras que los otros actantes sufren una variación axiológica, por lo cual el león puede representar el poder ejercido contra una víctima desprevenida (a), o bien la justicia legitimada para dar el escarmiento (b).

ISSN: 1594-378X

Mey (nº 11, 2005: 26-7) desarrolla la modalidad (a), introduciendo detalles ausentes en los modelos esópicos, sobre todo una caracterización más viva de los personajes, que evidencia las motivaciones de su conducta e insinúa una valoración connotadora. Después de presentar la usual situación narrativa (la afortunada caza en sociedad), el narrador destaca las hipócritas motivaciones del león que pone a prueba al asno aparentando ecuanimidad («dixo el león al asno que, pues era cabeça mayor, partiese, que él holgaría de ello, para que no hubiese quexas»). El burro fracasa porque malinterpreta el objetivo del otro y, como se nota irónicamente, «valiéndose de su agudeza» aplica un estricto principio de justicia («pareciéndole que la igualdad es muy conforme a la justicia y el no hazer acceptación de personas»). Lo que sería correcto desde un punto de vista ideal resulta inapropiado a la realidad contingente, por lo cual el león «tirando al asno un terrible çarpazo, dio con él muerto en tierra». Después de ejecutar el castigo, «con semblante alegre» (connotación que registra la índole desalmada del león), «le dijo a la raposa que partiese». La zorra supera la prueba porque sabe elaborar la experiencia y adecuarse al principio de realidad, aunque sea con sacrificio; y el narrador con rápidas pinceladas describe el proceso psicológico que la lleva prudentemente a no contrariar al temible compañero («ella, puesto que no quisiera entonces aquel oficio, disimulando lo mejor que pudo y sacando fuerças de flaqueza»…). La conclusión coincide con la de los modelos: el león expresa su satisfacción «con gesto risueño», le pregunta «quién la había enseñado tan bien a partir» y ella responde «que la desventura del asno», lección que se recalca en dístico: «Quando vemos el daño del vezino, / no escarmentar en él es desatino». En la elaboración de esta fábula, Mey demuestra las estrategias didácticas que activan los recursos idóneos para implicar al lector y orientarlo en la interpretación, de modo que reflexione críticamente sobre las leyes del mundo y note la injusticia, pero, al mismo tiempo, aprenda una norma prudencial.

En la reescritura de Lope, desde luego, son diferentes las intenciones y, como siempre, la significación del cuentecillo depende de los factores del contexto. La fábula se inserta en *Obras son amores*[26], otra comedia basada en el conflicto entre la sumisión al rey y el amor: Felisardo, rey de Hungría, se enamora de Laura y comienza a frecuentar la casa de la dama valiéndose de la mediación de Lucindo, sin saber que éste desde hace tiempo mantiene una relación amorosa con ella. El título, como bien apunta Carlos Mota, evoca el «famoso proverbio *obras son amores, que no buenas razones*, que puede reflejar […] valores distintos según sean las circunstancias en que cada personaje, de cada estrato social, lo emplee»[27]. Así pues, las visitas del rey alimentan entre los criados la esperanza de recibir algún beneficio material, pero la acción, con un giro inesperado, manifiesta las 'obras' de modo adecuado a la nobleza del soberano y enseña que, «si el dar grandes riquezas / es digna demostración» (vss. 2979-80)[28], sobre todo tiene valor la dimensión moral del refrán. El rey, en efecto, al final no sólo dará a los servidores la as-

[26] Publicada en la *Parte XI* (Vega, 1618: 73r-96r), es una de las «comedias auténticas sin fechar», que Lope escribió probablemente entre 1613 y 1618, según Morley y Bruerton (1968: 371).
[27] Carlos Mota, «Prólogo» a su edición de *Obras son amores*, en Vega, 2012: 613-4.
[28] Cito por la edición de Carlos Mota, en Vega, 2012: 611-758.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

pirada recompensa, sino que revelará su grandeza con la «costosa experiencia» (vss. 3006-7) del sacrificio personal en beneficio de la felicidad de Laura[29].

Entre los detalles que dan trabazón a la obra, hay que destacar el motivo metafórico de la caza y los símiles animales, vinculados a referencias mitológicas o tradicionales, que cobran varios matices en relación con la perspectiva del personaje-locutor. Si el propio Felisardo describe la atracción amorosa como una lucha entre la «garza» y el «halcón» (vs. 55), en boca del gracioso Marín son frecuentes las alusiones burlescas: el criado, por ejemplo, degrada el mito de Diana y Acteón mediante los nexos «plata»- 'dinero' y «ciervo»-'cuernos'(vss. 525-38); comenta la actitud del rey durante sus encuentros con Laura, comparándolo al «cazador» inmóvil de un tapiz, detenido en el gesto de apuntar al «venado» sin nunca dar en la «perdiz» (vss. 1390-1409); censura «a una mujer que pela / a un pollo», pero considera legítimo «pelar» a un «águila» o «pájaro real» que «las plumas tiene sobradas», por lo cual espera que su ama «pele y pida» a su poderoso galán (vss. 1434-40). Y es Marín el narrador de la fábula de «la zorra, el asno y león» (vss. 2433-56), que encaja así en una sólida red de relaciones semánticas. El pretexto lo ofrece la decepción de los criados, defraudados en su ilusión de recibir dádivas por parte del rey, y el cuentecillo sirve para aconsejar un cauto silencio, adoptando «la industria y la humildad» (vs. 2430) de la raposa para no acabar como los «jumentos / que igualan sus pensamientos / a los soberbios leones» (vss. 2458-60). El gracioso manifiesta, pues, la conciencia de las barreras sociales y, desde este punto de vista, el burro es 'el bobo' que no se da cuenta de las jerarquías y pretende igualarse con el poderoso, cuya conducta, aunque connotada por el adjetivo 'cruel', no admite protestas. Dentro del mundo de la comedia, la identificación del rey con el arrogante león se corresponde con la visión limitada de los criados, para quienes las 'obras' del amor son exclusivamente las dádivas materiales. Felisardo, desmintiendo este juicio superficial con su actuación ecuánime y generosa, demostrará que la auténtica nobleza no estriba en la prepotente altivez del león, sino en los atributos morales. Con esto la lección de la fábula se relativiza, porque todo depende de las situaciones concretas y primero hay que evaluar correctamente, aunque la prudencia aconsejada por Marín siga siendo una norma válida y produzca sus frutos.

6. Sin extender ulteriormente el análisis, creo que este pequeño *corpus* de cinco cuentecillos es suficiente no sólo para demostrar la diferencia de propósitos que inspira la reinterpretación de los dos contemporáneos, sino también para detectar la trayectoria hacia la que se había encaminado la fábula a principios del siglo XVII.

Mey, sin duda influido por la formación humanística de su familia, se sitúa en un punto periférico del sistema literario de su época, perpetuando un concepto de *imitatio* vinculado a la tradición recolectora. Podemos suponer un amplio ma-

[29] No nos sorprende el juicio negativo de Luzán, cuando comenta que «provoca risa el ver cómo un Rey de Hungría admite a su presencia al escudero y aún al cochero de una dama particular, y se entretiene con ellos en muy familiar conversación» (Luzán, 1789: 225). Lope, claro está, aplica un concepto de decoro muy diferente del exigido por la poética neoclásica.

ISSN: 1594-378X

nejo de fuentes, que además de las referencias indicadas por Buchanan, Menéndez Pelayo y otros estudiosos[30], incluyen el diálogo intertextual con otros autores, por ejemplo, los fabulistas italianos Faerno y Verdizzotti, que Mey no debía desconocer, considerando el éxito editorial de sus colecciones. Sin embargo, el *Fabulario* no está desprovisto de rasgos originales y se distingue por su estrategia didáctica, basada en los principios del *movere* y *delectare* adaptados al público infantil al que se dirige como principal destinatario, con un afán educativo que se renovará en los fabulistas de la centuria posterior. Por lo que se refiere a las técnicas que endulzan la píldora de la enseñanza, son significativos algunos recursos lingüísticos, ya destacados por Bravo Villasante (1975: xi), como el uso de los diminutivos (que tienen un valor afectivo) o la tendencia a manipular las fuentes para acercarlas a la realidad hispánica. Justamente observa Monti (1987: 147 y 151) que «Mey si può dire che chiuda un'epoca col suo ricorso alle vecchie *fábulas*», pero resulta «particolarmente dotato nell'arte di dare nuovo smalto a vecchie storielle». Y también hay que notar que la intención moralizadora no siempre implica la adhesión pasiva a antiguos sistemas de valores, porque en las técnicas narrativas de Mey late a veces una sutil intención crítica, matizada por la ironía (mucho más evidente en algún cuento 'novelesco' del que no voy a ocuparme ahora).

Lope, en cambio, se sitúa en el centro del sistema literario como innovador y, por lo que atañe a la fábula, supera su función aislada para incorporarla a otros géneros, según un criterio de variedad y heterogeneidad. Desde la selección de Goyri (1922: 175-196), que recoge veinticuatro fábulas de Lope, a las preciosas aportaciones de Hernández Valcárcel (1992), pasando por Fradejas Lebrero (1986-1987) y la infatigable labor de Chevalier orientada hacia las raíces folclóricas, tenemos un buen repertorio de los cuentos reelaborados por Lope en su teatro, de sus vínculos con la tradición y de sus aspectos temáticos o estructurales. Un análisis focalizado específicamente en el contexto demuestra que el multiforme ingenio de Lope no encaja fácilmente en esquemas rígidos y basta el repertorio mínimo de estos cinco cuentecillos para revelar la riqueza de matices.

Entre los modos o grados de integración del cuento en la comedia que distingue Hernández Valcárcel (1992: 197) –en síntesis, (a) los que quedan al margen de la historia principal, (b) los protagonizados por el propio personaje central y (c) los narrados con una función ejemplificadora–, en los que he analizado prevalece la modalidad (c): sólo un apólogo ("El padre, el hijo y el asno") tiene una función divagadora, marginal con respecto a la intriga, mientras que los otros cuatro contribuyen a la significación de la obra, vinculándose dos de ellos al título de la comedia, en ambos casos un refrán citado parcialmente ("El viejo y la muerte", en *Quien más no puede*, y "El león, el asno y la raposa", en *Obras son amores*).

Un factor influyente es el punto de inserción de la fábula en la comedia: sin pretender generalizar y, desde luego, limitándonos a estos ejemplos parciales, podemos observar que la 'conseja' situada al principio se presenta como indicio informativo acerca de los personajes y sus mutuas relaciones ("La raposa y las uvas", en *Los embustes de Fabia*); cuando la intriga ya está en marcha, puede sugerir los posibles desarrollos alternativos de la acción, pero, sobre todo, subraya la vi-

[30] En particular, por lo que atañe a Poggio, hay que señalar Fradejas Lebrero 1987 y 1988.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

sión del mundo por parte del personaje-narrador, con sus limitaciones, normalmente en contraste con la de otro/s personaje/s, o con el alcance epistémico del espectador. Y éste, en mi opinión, es precisamente el dato más interesante, porque el aspecto más innovador de Lope en el uso de la fábula –con respecto a su época, claro está– estriba en el juego de las perspectivas (con frecuencia matizado de ironía), vinculado a la oposición de clases sociales y, por consiguiente, a la norma del decoro. Son significativos los casos en que los factores del contexto no apoyan la validez de la fábula, como ocurre en *Los hidalgos del aldea*, donde la lección de "El álamo y la caña" queda completamente anulada a causa de los atributos del narrador, un relator-figurón, y del ambiente risible. Y es así que Lope, presentando el punto de vista insuficiente de los personajes-narradores, se deja atrás la antigua visión del mundo: mientras revitaliza las viejas 'consejas', al mismo tiempo las corroe, poniendo en tela de juicio la validez universal de sus moralejas.

Artifara
Revista de lenguas y literaturas

Bibliografía

ABRIL, Pedro Simón (1760) *Aesopi Fabulae Latine atque Hispane*, ed. de Gregorio Mayáns y Siscar, Valencia, Joseph Thomas Lucas.

AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2003) «Cuentos populares andaluces (XII)», *Revista de Folklore*, 273, http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=2104 (23 octubre 2012).

ALCINA ROVIRA, Juan F. (2005) «Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey», *Revista de Estudios Latinos*, V, pp. 245-255.

ANTONUCCI, Fausta (2011) «Lo trágico y lo cómico mezclado», en Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, eds., *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore,* Firenze, Alinea.

BISANTI, Armando (1994) «Dall'«exemplum» alla facezia: l'apologo dell'asino», *Esperienze Letterarie*, XIX, 3, pp. 37-50.

BRACCIOLINI, Poggio (1995) *Facezie,* ed. de Stefano Pittaluga, Milano, Garzanti.

BRAVO VILLASANTE, Carmen (1975) «Introducción» a Sebastián Mey, *Fabulario*, ed. facsímil, Madrid, Fundación Universitaria Española.

BUCHANAN, Milton A. (1906) «Sebastian Mey's *Fabulario*», *Modern Language Notes*, XXI, 6, pp. 167-71 y XXI, 7, pp. 167-71.

COPELLO, Fernando (2002) «Fiction et jeune public en Espagne au XVIIe siècle: le *Fabulario* de Sebastián Mey», en Pierre Civil, ed., *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 155-70.

COTARELO, Emilio (1929) *Fábulas de Esopo. Reproducción en facsímil de la primera edición de 1489,* Madrid, Real Academia Española.

ISSN: 1594-378X

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611) *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Luis Sánchez.

CHEVALIER, Maxime (1975) *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos.

-----, Maxime (1998) «Lope frente al cuento tradicional», *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 107-114.

-----, Maxime (1999) *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad.

DEVOTO, Daniel (1972) *Introducción al estudio de don Juan Manuel,* Madrid, Castalia.

ESOPO (1518) *Aesopi Phrygis vita et fabellae*, Basilea, Frobenium.

----- (1532) *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae,* Lugduni, apud Seb. Gryphium.

----- (1536) *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae*, Lugduni, apud Seb. Gryphium.

----- (1607) *La vida y fábulas del Esopo*, Amberes, Oficina Plantiniana.

FAERNO, Gabriele (1564) *Fabulae centum ex antiqui auctoribus delectae*, Roma, Vincentius Luchinus.

----- (2005) *Le Favole* (testo latino a fronte), a cura di Luca Marcozzi, Roma, Salerno Editrice.

FRADEJAS LEBRERO, José (1986-1987) «Media docena de cuentos de Lope de Vega», *Anales de Literatura Española*, V, pp. 121-144.

----- (1987) «Las *Facecias* de Poggio Bracciolini en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, VII, pp. 57-72.

----- (1988) «Las *Facecias* de Poggio Bracciolini en España (Primer centenar)», en *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, pp. 273-282.

GOYRI, María (1922) *Fábulas y cuentos en verso*, Madrid, Instituto Escuela.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1992) *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.

HERVIEUX, Léopold (1896) *Les fabulistes latins*, IV, Paris, Firmin-Didot.

HITA, Arcipreste de (1988) *Libro de buen amor*, ed. G.B. Gybbon Monypenny, Madrid, Castalia.

LACARRA, María Jesús (2004-5) «Los copistas cuentistas (II): El "Apólogo del filósofo que fue a una huerta a cortar verduras"», *Archivum*, LIV-LV, pp. 332-352.

----- (2009) «Fábulas y proverbios en el Esopo anotado», *Revista de poética medieval,* XXIII, pp. 297-329.

Libro de los gatos (1984) ed. de Bernard Darbord, Paris, Annexes des cahiers de linguistique hispanique médiévale.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

LUZÁN, Ignacio de (1789) *La Poética o reglas de la poesía en general*, II, Madrid, Antonio de Sancha.

MANUEL, don Juan (1994) *El Conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1907) *Orígenes de la novela,* II. *Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos.

----- (1915) *Orígenes de la novela*, IV, Madrid, Bailly-Bailliere.

MEY, Sebastián (1613) *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*, Valencia, Felipe Mey, a costa de Filipo Pincinali.

----- (2005) *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*, ed. facsímil, Valladolid, Maxtor.

MONTI, Silvia (1987) «Il *Fabulario* di Sebastián Mey tra intertestualità e contestualità», *Quaderni di Lingue e Letterature,* 12, pp. 133-151.

MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

NEVELET, Isaac Nicolaus (1610) *Mytologia aesopica*, Francoforte, Nicolai Hoffmanni.

PROFETI, Maria Grazia (1988) *La Collezione "Diferentes Autores",* Kassel, Reinchenberger.

REYES, Graciela (1984) *Polifonía textual*. Madrid, Gredos.

SERRALTA, Frédéric (2003) «Sobre el "pre-figurón" en tres comedias de Lope (*Los melindres de Belisa, Los hidalgos del aldea* y *El ausente del lugar*)», *Criticón*, 87-88-89, pp. 827-836.

VEGA, Lope de (1618) *Doze comedias de Lope de Vega Carpio. Onzena parte,* Barcelona, Sebastián de Cormellas.

----- (1619) *Dozena parte de las comedias*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.

----- (1621) *XVII Parte de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro.

----- (1647) *Parte Veintecinco perfeta y verdadera de las comedias del Fénix de España Frey Lope Félix de Vega Carpio,* Zaragoza, Viuda de Pedro Verges.

----- (1917) *Obras de Lope de Vega*, IV, Madrid, Real Academia Española.

----- (1918) *Obras de Lope de Vega*, V, Madrid, Real Academia Española.

----- (1928) *Obras de Lope de Vega*, VI, Madrid, Real Academia Española.

----- (2001) *Quien más no puede*, ed. Laura Naldini, nota bibliográfica de Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger.

----- (2012) *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, edición crítica de ProLope, coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Madrid, Gredos.

ISSN: 1594-378X

VERDIZZOTTI,Giovanni Mario (1661) *Cento favole bellissime*, Venezia, Francesco Ginammi.

ArtiFara
Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X