

CUENTECILLOS Y TEATRO CÓMICO BREVE EN LOS SIGLOS DE ORO

María del Carmen Dorado Arroyo*
El Colegio de México

Resumen: En este artículo se analiza la manera en que los cuentecillos se incorporan al teatro cómico breve de los Siglos de Oro. Para ello, se describe cómo este tipo de relatos aparecen intercalados en algunas piezas teatrales breves o bien se convierten en fragmentos, escenas u obras completas a representar. También se explica que cuando los cuentecillos se intercalan como narraciones intensifican la comicidad de las obras, mientras que cuando estos relatos se transforman en representaciones dramáticas asimilan todos los mecanismos cómicos del teatro breve.

PALABRAS CLAVE: CUENTECILLOS, TEATRO CÓMICO BREVE, SIGLOS DE ORO, INTERCALACIÓN, REPRESENTACIÓN

SHORT STORIES AND BRIEF COMIC PLAYS IN THE GOLDEN AGE

Abstract: *This article discusses how the short stories of the Golden Age are incorporated in the brief comic plays of the same period. It describes how these*

* mdorado@fas.harvard.edu

short stories either appear as inserted tales in some of those plays or are themselves independently adapted for stage. It also proposes that the short stories inserted as tales to be narrated serve to intensify the comic quality of the broader plays, whereas when the stories are given dramatic representation, they assimilate completely the brief comic play mechanisms.

KEY WORDS: SHORT STORIES, BRIEF COMIC PLAYS, THE GOLDEN AGE, INSERTION, REPRESENTATION

A lo largo de los Siglos de Oro, los cuentecillos constituyeron fuentes invaluable para diversos géneros literarios:¹ “ofrecen materia a la poesía jocosa, al paso, al entremés; se cuelan en la comedia y en la novela” (Chevalier, “Estudio preliminar” XVIII). Por su popularidad, su fácil inserción y su maleabilidad, fácilmente encontraron lugar en numerosas obras de diversos tipos que se apropiaron de ellos. De hecho, afirma José Manuel Pedrosa: “aún más corriente que encontrar los cuentos íntegros y agrupados en colecciones más o menos monográficas y unitarias es encontrar los cuentos áureos interpolados, mencionados y aludidos dentro de obras mayores” (289).

El teatro cómico breve no escapa a este fenómeno y, de hecho, es uno de los géneros en los que constantemente se puede ratificar la presencia de cuentecillos. No obstante, a diferencia de otras clases de textos, la profunda interconexión entre los cuentecillos y el teatro cómico breve va más allá de una mera interpolación, alusión o préstamo de un género a otro. Las piezas cortas cómicas se nutrieron con gran avidez de muchas de las anécdotas, motivos y figuras de dichos textos: “toma[n] sobre todo un repertorio de asuntos, personajes, gracejos, atmósfera” (Asensio 25), por lo que, comparten una serie de tópicos y tipos cómicos. Sin embargo, el teatro cómico breve no sólo retomó y reelaboró tales unidades proporcionadas por los cuentecillos, sino que adoptó varios de los elementos morfológicos y funcionales de tal tipo de relatos, lo que implicó una conexión muy compleja entre ambos géneros, porque sus relaciones son de

¹ Buchanan va aún más lejos, para él: “that collections of anecdotes like Timonedá’s, Cruz’s and others, were thoroughly ransacked by dramatists in search of material is an axiom.” (179).

carácter temático, morfológico y funcional.² De esta manera, ambas clases de textos coinciden en sus isotopías básicas, en “la brevedad, la reducción del número de personajes y el esquematismo extremo [...] y [la] extrema sencillez de lenguaje y recursos” (Hernández Valcárcel, *El cuento...* I, 30). Rasgos compartidos a los que se suman el tener la misma intencionalidad cómica y cierta representación similar de la realidad.³

El vínculo intrínseco entre teatro cómico breve y cuentecillos no ha sido explorado exhaustivamente. Al relacionar ambos géneros, la crítica suele hacer alusión más bien a las figuras o motivos recurrentes en ambos tipos de textos, por ejemplo, el vejete celoso o la dama pedigüeña. Tratar de establecer la genealogía de las anécdotas, temas, motivos y figuras a partir de los cuentecillos sólo daría una visión parcial del hecho. Quizá tan importante como trazar orígenes o repertorios compartidos es tratar de describir la morfología común a ambos géneros. No hay duda de que la forma dialogada de los cuentecillos, señalada por Chevalier, resultó idónea para ser trasladada a la representación teatral. Tal vez por esa razón, en el teatro cómico breve los cuentecillos trataron de preservar su carácter oral, lo cual fue facilitado por las exigencias mismas de la representación y también porque, en su mayoría, constituían textos de carácter tradicional,⁴ por lo que eran fácilmente reconocibles a pesar de que presentaran variaciones; su flexibilidad, entonces, es evidente y la explicación

² “Se aproximan así el cuento y el entremés por el empleo de asuntos y de personajes comunes, por desempeñar en esencia funciones similares dentro del fenómeno dramático concreto. Se diferencian en la extensión, que permite al entremés admitir a su vez entre las breves páginas que lo componen cuentecillos exentos y se diferencian en un nivel estructural por la muy diversa situación que ocupan dentro de la categoría superior donde se insertan” (Hernández Valcárcel, *Los cuentos...* 92).

³ “Se da la paradoja de que, con tan pequeña información de sus protagonistas, la lectura continuada de cuentecillos de la época nos da un amplísimo aunque superficial muestrario de tipos sociales, con sus costumbres, vestuario, modos de actuar, etc.” (Hernández Valcárcel, *El cuento...* I, 38).

⁴ Suele relacionarse al cuentecillo risible con personajes del pueblo. En realidad, según Chevalier, es patrimonio común de toda la sociedad: “No hemos de fiarnos en esto al dudoso testimonio de la comedia española, en la cual dichos cuentecillos casi siempre se ponen en boca del gracioso, sea

a esta propiedad es inherente a su carácter tradicional,⁵ pero también a las exigencias de los géneros que los asimilaron.

Lo mismo puede decirse del estilo adoptado por tales obras, el cual, dada su finalidad cómica, era de carácter familiar, coloquial y popular. De igual manera, su jocosidad y su final súbito y sorprendente constituyeron elementos esenciales para la construcción de las piezas cortas y por ello el teatro cómico breve hizo uso constante de ellos.

Las posibles funciones que tales relatos cumplen en los textos en los que son retomados dependen de diversos factores. No obstante, a pesar de que en general esto es aplicable a cualquier obra, no pueden soslayarse las características propias de cada género. La extensión de la novela o el entremés, el desarrollo de la trama de una comedia o una pieza de teatro breve imponen ciertas condicionantes que sin duda implican determinadas posibilidades de uso por parte de tales clases de textos.⁶ De acuerdo con Carmen Hernández Valcárcel, los cuentecillos en el teatro breve, como el resto de la literatura áurea,⁷ pueden presentar diversas funciones:

lacayo o bracero. La comedia, bien lo sabemos, suele ofrecernos una imagen idealizada del caballero. La realidad del siglo fue muy otra. La verdad es que estos cuentecillos eran patrimonio común, de caballeros y clérigos lo mismo que de campesinos” (*Cuentecillos...* 17).

⁵ “El carácter tradicional de muchos cuentecillos de estos aparece claramente cuando observamos que dichos relatos breves, muy lejos de copiarse palabra por palabra, suelen repetirse, fundamentalmente iguales, esto sí, pero en versiones distintas, que presentan notables variantes. El hecho indica que el cuentecillo se considera como bien mostrenco, del cual disponen a su albedrío los que lo van narrando, como un cañamazo en el que bordan libremente los varios relatores. A veces se alarga, otras veces se condensa” (Chevalier, *Cuentecillos...* 30).

⁶ A los cuales se suma el uso específico de cada autor, pues, como señala Williamsen con respecto a Mira de Amescua: “while most of the stories were intercalated by Siglo de Oro dramatic poets as ornamentation or for didactic purposes related to the immediate scene in which they appear, a close study of several comedias from among Mira de Amescua’s works will demonstrate that on occasion he, at least, had a more definite dramatic purpose in mind for such consejas or fablillas as he included in a play” (62).

⁷ Alan Soons ya había señalado la importancia de este fenómeno y las posibles variantes que podían presentar: “sólo a finales del siglo XVI alcanzó gran volumen este movimiento de

- 1 Como adorno (divertir)
- 2 Calificar a un personaje, protagonista simultáneo de la obra y el cuento (bobo, astuto, etcétera)
- 3 Escenificado o novelizado, como punto de partida de una escena dramática, etcétera (*El cuento...* I, 47)

No debe olvidarse que debido a que el teatro cómico breve y los cuentecillos tienen una morfología y una funcionalidad similares, otros componentes deben ser considerados para entender cómo funcionan dentro de la obra en la que se incorporan, ya que, tanto las piezas teatrales cortas como los cuentecillos, se insertan en estructuras mayores debido a su brevedad y comicidad. Sin importar que constituyan sólo un adorno, un medio de caracterización de personajes o escenas, o bien, principios de estructuración de otros textos, los cuentecillos implicaban la presencia de una variación en tono y diversificación de temas, figuras y tópicos. Además, estructuralmente, constituían una especie de suspensión de la comedia o la novela, en la que introducían situaciones desarrolladas en otras coordenadas ficticias, así lo señalan tanto Hernández Valcárcel en torno al cuentecillo,⁸ como Huerta Calvo para el entremés.

Como puede observarse, antes que la funcionalidad que implican los cuentecillos, se impone el análisis de la forma en que éstos se incorporan en las piezas de teatro cómico breve. Hay dos maneras en que estos relatos se presentan en el teatro cómico breve: intercalados o representados. Cuando se insertan en tales piezas, son textos separados de la totalidad de la obra, pues constituyen relatos incrustados a lo largo de la representación. Cuando

irrupción, y tendía a producirse en dos maneras: a) la elaboración de los cuentos risibles primitivos en narraciones del tamaño de la novela, en entremeses para el teatro a intrigas secundarias de la comedia, y en romances largos casi siempre apareciendo como libritos de pliego suelto; b) La intrusión de esta materia fabliellesca dentro de la obra larga, como intercalaciones en la narrativa o como episodios con relación orgánica con ésta” (30).

⁸ “La loa y el entremés serían un material digresivo con respecto a la comedia y a su vez, tanto ésta como las piezas teatrales breves presentan en sus páginas un nuevo estrato de material digresivo constituido por los cuentos” (Hernández Valcárcel, *Los cuentos...* 90).

esto sucede, los cuentecillos suelen intensificar el carácter cómico de las obras en las que se presentan, ya sea creando una especie de suspensión con un relato risible, ajeno a la obra, o bien caracterizando de manera ridícula a los personajes o los tópicos de estas obras. Por otra parte, cuando son representados constituyen una escena o fragmento escenificado de la obra en cuestión, o bien son el eje de construcción de la pieza que dramatiza la historia narrada por el cuentecillo.

Debido a que es más claro determinar los rasgos particulares de los cuentecillos, así como sus funciones a partir de la manera en que éstos se integran dentro del teatro cómico breve, en este artículo se analizan las características que tales narraciones cortas y risibles muestran al ser intercaladas o representadas en el teatro cómico breve.

CUENTECILLOS INTERCALADOS

Son numerosas las piezas de teatro breve en las que los cuentecillos aparecen insertos; su intercalación es fácil de identificar porque se encuentran fuera de la trama fundamental del texto, además de que de inmediato suponen —incluso aunque estén relacionados con la obra en que se incrustan— la narración de una anécdota ubicada temporal y espacialmente fuera del escenario. Cuando los cuentecillos se intercalan de esta manera en las piezas del teatro cómico breve suelen intensificar la comicidad, ya sea porque constituyen un recurso cómico más o porque son ilustrativos con respecto al tema o los personajes humorísticos en tales piezas teatrales.

Un ejemplo paradigmático de cómo se produce esta intensificación de la comicidad se encuentra en el entremés *Los pareceres*, de Quiñones de Benavente. En dicha pieza, el relato breve se inserta casi al inicio de la obra sólo con la intención de subrayar el tono humorístico de la obra. El relato, aunque con cierta correspondencia con la situación representada, supone la narración de hechos extraescénicos, cuya finalidad es subrayar la simpleza de Quiteria, pero sin relacionarla con la totalidad del texto:

LICENCIADO: Eso parece a un hombre, que prestado
pidió un jumento a cierto licenciado,

y excusándose dijo: “Perdonadme,
que no está en casa el tal asnificante”;
y el asno rebuznó en el mismo instante.
Dijo el amigo: “¿No es el que rebuzna?
Pues ¿cómo me decís que no está en casa?”
Y el dueño respondió con grande cólera:
“¡Cuerpo de Dios con vuestro desatino!
¿Quién es más de creer, yo u el pollino?”
(Cotarelo 698)

Ninguna otra función cumplirá este cuentecillo en la totalidad de la pieza teatral. Sólo actúa como un intertexto que caracteriza a los personajes al correlacionarlos con ciertos motivos y figuras de la tradición popular por medio de una breve narración cómica; en este caso, la dama necia (Quiteria), la dama ingeniosa (Petronila) y el galán enfadoso, aunque gracioso (el licenciado Quesera).

De una manera un poco distinta opera el cuentecillo intercalado en el entremés de *Los cuatro galanes*. En esta obra dos mujeres se lamentan del trato de sus pretendientes, quienes resultan enfadosos y poco generosos. Para demostrar su actitud reprobable, Matea relata un cuentecillo que ilustra humorísticamente, por medio de la hipérbole, los defectos de los galanes avaros:

FABIA: Están los hombres ya tan acabados,
que no dan sino coces y bocados.

MATEA: Ni aun eso; que riñendo cierto día
con un molde de aquestos galancetes,
me amenazó un nublado de puñetes:
y respondiendo yo: “Pues llegue y démelos”,
me dijo: “¡Voto a Cristo!, palabrera,
que si no fuera dar, que te los diera”
(Cotarelo 519)

Aunque el relato pretende burlarse de los hombres mezquinos, en realidad acentúa el estereotipo de la mujer frívola, exigente y poco comprensiva, el “tipo de la dama pedigüeña que sin ningún escrúpulo importunaba constantemente a sus galanes, amigos y desconocidos y a quien sus adoradores tenían que estar constantemente llenando de obsequios, si no querían verla desabrida y huraña” (Luján 107). Por ello, es ilustrativa de los vicios, no exactamente de los galanes, sino de las mujeres que, además de ser interesadas, desprecian a sus galanes por los defectos exagerados de su personalidad. Si bien la narración parece burlarse de los pretendientes enfadosos, en realidad delinea humorísticamente con mayor precisión a este tipo de mujeres, al mismo tiempo que ridiculiza la imagen de cierto tipo de relaciones estereotipadas entre galanes y damas del teatro breve.

Otro cuentecillo que funciona caracterizando con mayor precisión a un personaje se encuentra en el entremés *Las malcontentas*, en el que la narración breve establece una analogía entre la vida de una doncella, constantemente vigilada por una tía, y un conocido cuentecillo:

DOCTOR: Dice Galeno, epístola primera,
que un fraile tenía un bote de perada
porque en él estuviera más guardada
tápole de un papel que decía
“Conserva de purgar”. Leyóle un día
el compañero, alzó el papel, mirólo,
y vio que era perada y manducólo.
Volvió el papel y puso allí muy listo:
“Padre, ya la perada hemos visto
y hizo muy mal tenella disfrazada,
que me quise purgar, y era perada.”
Paréceme, por más que te disfrace,
que el tiempo hará lo que con todos hace,
y adviértela a tu tía, por guardada,
no sea como el bote de perada.
(Cotarelo 709)

La relación entre el relato breve y el entremés se acentúa con el enlace hecho por el mismo doctor en los últimos cuatro versos, en los que más que dar medicina a la malcontenta, le da un consejo, que en realidad es para la tía, que alude a la imposibilidad de vigilar para siempre a la sobrina, con las consecuencias que eso implica. La fama de este cuento debió ser mucha porque Chevalier informa que fue retomado en otra pieza breve: *Los pajes golosos (Cuento tradicional... 229)*.

Otro caso singular es el del *Entremés famoso de las viudas*, donde la intercalación de intertextos cómicos no sólo implica la presencia de cuentecillos, sino también de otras expresiones risibles, como las adivinanzas-chistes al final del entremés. La intensificación cómica se acentúa porque son varios los relatos que aparecen en dicha obra. Debe señalarse, además, que los cuentecillos narrados se relacionan con acciones específicas en el entremés, por lo que incrementan lo humorístico de las situaciones que acompañan. A una acción de un personaje, ya de por sí cómica, corresponde un relato risible; por ejemplo, debido a su reciente viudez, Leonor empieza a comer y dice que no puede pasar bocado, pero sus frases conllevan varios significados además del literal:

A un doctor sucedió este mismo cuento
yendo á cierta visita de momento,
que el mismo enfermo, le metió en la mano
al despedirse, un real de á dos muy falso.
Él procuró passale en pan, en carne,
en juego, en la comedia, y no hubo talle
en todo un día de poder passalle.
Pues viene y toma, ¿y qué hace? En un instante
mandóle confitar, y á otra visita
dijo al enfermo: “Vuesasted procure
tomar este cordial para las vascas,
que le ha de dar la vida.” Y el cuitado
se echó en la boca el real azucarado.
Mas viendo que al tragar se resistía,
dijo con una tos que se moría:

“no lo puedo pasar, médico loco.”
Y el doctor respondió: “Ni yo tampoco”.
(Cotarelo 189-190)

Otra de las narraciones en ese entremés intensifica la picardía de la recién enviudada, la cual se casa apenas su marido muere. De nuevo, la presencia del cuentecillo incrementa la comicidad, pero simultáneamente ratifica el estereotipo de la viuda alegre; la cual, según Walthaus, transgrede los valores de las mujeres de la época porque no guarda “silencio, castidad y reclusión” (72) como se espera de ella. De nuevo, por medio de este relato corto se ilustra el estereotipo de la viuda hipócrita y licenciosa:

Eso le dijo un sastre á cierto título.
Fue a llevarle un vestido, y pregúntole:
¿está preñada su mujer, maestro?
El sastre respondió alegre, risueño:
“Sí, mi señor, preñada está María
con la merced que la hace vueseoría”.
(Cotarelo 190)

El cuentecillo pone en funcionamiento el mundo al revés, por medio del cual se trastocan los valores y se convierten en motivos cómicos una serie de transgresiones que de otra manera serían imposibles de aparecer en escena. De esta manera, como en muchas de las piezas del teatro cómico breve: “la viuda literaria es personaje calcado sobre la viuda alegre de los refranes y de los cuentos tradicionales” (Chevalier, *Tipos...* 87).

Como se pudo observar en el entremés anterior, la función explicativa e intensiva de estos breves relatos puede presentarse simultáneamente en una misma pieza. Así, para ridiculizar y retratar la hipocresía de un personaje, Quiñones de Benavente introduce un cuentecillo en el que intercala frases que caracterizan mejor el cinismo de ese sujeto:

PEDRO: Pues yo, ¿qué digo,
por que riño las lenguas maledicientes?
Pues, ¿por qué ha de decir un desalmado
que hay esposa que engaña a su velado,
y que cierta casada que él tenía
le metió en el retrete que dormía,
y a media noche despertó asustada,
diciendo que un postigo se quedaba
abierto, y a cerrar se levantaba,
y abrazando al galán, decía al marido:
“Pues, ¿vesme levantar y te estás quedo?
Háblame desde ahí, que tengo miedo.”
Y el simplete de risa medio loco,
la respondía: “¡Bu! ¡Tómala, coco!”
Que aunque hay verdad que hay hembras mojigatas,
y que al hombre más bellaco toca
le meterán los naipes en la boca,
con todo eso, lo que a nadie obliga
es muy gran picardía que se diga.
(Cotarelo 527)

La presencia de esta narración será acentuada por la intercalación de otra, que a diferencia de la primera no sólo refiere al personaje, sino a la morfología de la obra, en la que empieza a perfilarse como el tópico estructurador. De esta manera, inserta un relato que en principio resulta un tanto desconcertante, pero cuyo significado, a partir de la presencia del marido que reniega de las personas que critican todo el tiempo, se va esclareciendo:

QUITERIA: Es como un religioso que lloraba
tiernamente de ver quemar a un hombre,
que oyendo los sollozos, dijo: “Padre,

¿no lloro yo, que soy el que se abrasa,
y llora él, que ha de volverse á casa?”
(Cotarelo 527)

El cuentecillo alecciona sobre la hipocresía, pero la función censora va más allá, porque poco a poco este relato se asimila a la trama de dicha pieza. Así, el papel estructurador de tal narración es revelado conforme se va desarrollando la anécdota, ya que Pedro, el marido de Quiteria, pasa de criticar a los murmuradores a ser un hiperbólico murmurador; sin embargo, de nuevo los cuentecillos sólo actúan como mecanismos de intensificación de lo cómico, pero se encuentran visiblemente separados y provocan una suspensión de lo representado, aunque estén en estrecha relación con la anécdota de la pieza teatral.

Otro caso particular es el entremés de *El doctor y el enfermo*. En dicho texto se presentan tanto cuentecillos que sólo son intercalados como aquellos asimilados en la estructura general de la obra. En esta pieza, con la finalidad de subrayar la caracterización de la figura de médico, se recurre al estereotipo formulado en diversos relatos sobre dichos personajes de la época. En tal entremés se intercalan tres narraciones cortas. Como es de esperarse, en todas ellas el protagonista es un médico y, también, las tres se burlan y hacen escarnio de su impericia, su avaricia y su falta de ética. De hecho, como señala Chevalier, con respecto a los médicos en los Siglos de Oro, “todo es invectiva y caricatura”⁹ (*Tipos...* 39).

⁹ Lo mismo afirma Jesús Maires Bobes, para él:

[...] los entremesistas encontraron en dicho personaje un filón valioso para sus bromas, y basaron su caricatura en una realidad penosa, ya que el estado de la Medicina en los siglos XVI y XVII era muy deficiente. Los galenos acostumbraban a recetar purgas o sangrías para curar cualquier enfermedad. Además, en el Siglo de Oro aún se conservaba la idea de que el oficio de médico era patrimonio de los descendientes de los judíos. Los entremesistas aprovecharon estas dos circunstancias para ridiculizar la figura de los doctores y degradar su oficio. (1228)

En el primer cuentecillo, narrado además por el criado del médico en cuestión, se pone en duda la capacidad real de esos personajes para curar a los enfermos. En su discurso puede percibirse la imagen negativa de los médicos, a quienes se acusa de recetar siempre los mismos remedios: “y al fin viene a parar vuesto discurso/ en sangrar y purgar y echar ventosas” (Cotarelo 601), visión que es confirmada por la cultura popular que retrata tal concepción en un cuentecillo:

MORMOJÓN: Llamaron a un doctor para un enfermo,
y dijo: “Mientras hago que me ensillen
la mula, vaya y diga que le sangren”.
(Cotarelo 601)

La fijación del estereotipo es acentuada en las dos siguientes narraciones intercaladas. En una de ellas se subraya la inmoralidad de esos sujetos, quienes van incluso en contra de los preceptos cristianos, los cuales para su beneficio esperan contar con numerosos enfermos. De nuevo, el espectador se enfrenta a una figura caracterizada por medio de rasgos reprobables, que sólo pueden caer en la esfera de la vileza y lo bajo, propios del género cómico y su crítica a los defectos y vicios humanos:

MORMOJÓN: Viene el doctor a casa a medio día;
dice desde el portal: “Doña María,
¿ha venido a buscarme alguien, señora?
“No, señor”, le responde; y él la dice:
“No les dé Dios salud, que si ella falta,
me vendrán a buscar, como deseo”.
(Cotarelo 601)

La última narración, a la vez de confirmar la visión de la época sobre dicho personaje, anticipa el final del entremés, así como la estructura total de la pieza, pues no sólo se burla de la figura del médico, sino que actualiza la construcción del burlador-burlado, la cual será el hilo narrativo del entremés en cuestión. En el texto analizado, el médico se propone despojar de sus riquezas a un supuesto

indiano, pero éste es sólo un fingido enfermo que escapa con la hija del médico. Así, el final esperado por el protagonista es el contrario, tal como sucede en el cuentecillo, en el que el supuesto reconocimiento de su sabiduría resulta en la demostración de su torpeza y necedad:

MORMOJÓN: Dicen que había un doctor de media talla,
que para acreditarse en el oficio,
dando de que era sabio algún indicio,
siempre que visitaba algún enfermo
miraba si en el suelo había caídas
cortezas de melón o de granada,
y tomándole el pulso al tal doliente
le decía, mostrándose sapiente:
“Vuesa merced ha comido...” lo que vía,
y con esto su fama se extendía.
Pues viendo un día cerca de la cama
unas pajas de bálago, al enfermo
le dijo mesurado y muy fruncido:
“Vuesa merced albardas ha comido”
(Cotarelo 602)

En este caso, la relación estructural entre cuentecillo y pieza breve no es tan evidente, sino que debe ser reconocida a partir de ciertas analogías no siempre manifiestas directamente.

No son pocos los cuentecillos intercalados en el teatro cómico breve.¹⁰ Su presencia es más o menos reconocible porque, entre otros aspectos, implican una suspensión temporal que actualiza personajes, espacios y acciones distintos a los de la representación, incluso si están en estrecha conexión con la pieza en que se insertan.

¹⁰ En la colección de teatro cómico breve de Cotarelo hay algunas de las piezas en las que también aparecen cuentecillos: *El borracho* (564), *El enamorado* (630), *Los coches* (653), *Los dos alcaldes*

CUENTECILLOS REPRESENTADOS

Existen, además, otras piezas en las que estos breves relatos pasan a formar parte de la obra representada. No constituyen únicamente una narración intercalada dentro de la pieza, sino que son escenificados de dos maneras distintas:

- 1) Constituyen un fragmento representado o una escena de la obra dramática.
- 2) Son el principio estructurador de la obra en su totalidad y pasan así de un relato cómico breve a una obra dramática completa e independiente.

Muchas son las piezas en las que se representan estos cuentecillos como un fragmento que forma parte de una unidad mayor, por ejemplo, de un entremés. Tal es el caso de *Los habladores*, pieza entremesil atribuida a Cervantes, en la que, de hecho, la primera parte de la pieza constituye la representación de un muy difundido cuento risible:

ROLDÁN: ¡Ah, caballero! ¿Es vuesa merced procurador?

PROCURADOR: Sí soy; ¿Qué manda vuesa merced?

ROLDÁN: ¿Qué dinero es ése?

PROCURADOR: Dámele este caballero para pagar la parte
quien dio una cuchillada de doce puntos.

ROLDÁN: ¿Y cuánto dinero es?

PROCURADOR: Doscientos ducados.

ROLDÁN: Vaya vuesa merced con Dios.

PROCURADOR: Dios guarde a vuesa merced.

ROLDÁN: ¡Ah, caballero!

SARMIENTO: ¿A mí, gentil hombre?

ROLDÁN: A vuesa merced digo.

encontrados (segunda parte) (665), Los alcaldes (quinta parte) (677), El doctor sanalotodo (704), El amolador (753), De las dos letras (771), entre otros.

SARMIENTO: Y ¿qué es lo que manda?

ROLDÁN: Cúbrase vuesa merced, que no hablaré palabra.

SARMIENTO: Ya estoy cubierto.

ROLDÁN: Señor mío, yo soy un pobre hidalgo, aunque me he visto en honra. Tengo necesidad, y he sabido que vuesa merced ha dado doscientos ducados a un hombre a quien habrá dado una cuchillada; y por si vuesa merced tiene deleite en darlas, vengo a que vuesa merced me dé una adonde fuere servido, que yo lo haré con cincuenta ducados menos que otro.

SARMIENTO: Si no estuviera tan mohino, me obligara a reír. ¿Vuesa merced dícelo de veras? Pues venga acá; ¿piensa que las cuchilladas se dan sino a quien las merece?

(Cotarelo 47)

Suele percibirse, sin embargo, que a pesar de formar parte de la estructura de dicha pieza, en realidad no logra integrarse en la totalidad de la misma, sino que pareciera estar refundida con otro asunto, por lo que en cierto momento se percibe como un fragmento de alguna manera inconexo con respecto a la totalidad de la pieza.

Un caso similar se encuentra en el entremés *La venta*, de Quevedo. En esa pieza se dramatiza uno de los cuentecillos que concentra todas las características atribuidas al estereotipo del ventero:

ESTUDIANTE: ¿Por cuatro albondiguillas como nueces
me pide veinte cuartos,
y ayer hizo ocho días
por cuatro albondiguillas como el puño,
me llevó tres cuartillos?

GRAJAL: Sí haría, mas no se muere un asno cada día.
(Huerta 169-170)

Como en el ejemplo anterior, esta narración no forma parte de la estructura total de la pieza: funciona como un intertexto que actualiza la concepción popular de la venta y del ventero.

Por último, con respecto a los cuentecillos que son representados en un fragmento o escena, cabe mencionar que, por pertenecer a un repertorio común a los escritores y a los espectadores, a veces la traslación se efectúa solamente por medio de una mera alusión, en la que se cambian personajes y situaciones. Tal posibilidad sólo puede ser efectuada en textos de amplia difusión y con cierto reconocimiento inmediato, pues de lo contrario no se podría percibir con claridad el intertexto que se pretende representar. Tal es el caso del entremés *La barbera de amor*, en el que las figuras y situaciones originales han sido metamorfoseadas con la misma intención cómica, pero con un significado un tanto distinto:

ÁGUEDA: ¿Cómo se te cayó aquesa almohadilla?

BEATRIZ: De esta manera.

(Deja caer la otra)

(Cotarelo 752)

Esta dramatización y su comicidad sería muy difícil de descifrar sin la identificación del relato al cual se refiere. Sin duda, el autor contaba con el conocimiento de dicha anécdota por parte del público, cuya innovación no era obstáculo para reconocer la escena y su finalidad cómica. La versión completa del cuento aclara al lector actual no sólo el hecho representado, sino también su comicidad:

El duque del Infantazgo envió al conde de Saldaña un pavo entre dos platos de vidrio de Venecia, muy ricos, que estimaba en gran precio. Descubriendo el paje el pavo delante del conde, quebró el un plato. El conde envió a suplicar con su mayordomo no hubiese su señoría enojo, que por su causa se quebró, sabido por el duque, preguntó al paje, muy airado:

—¿Cómo lo quebraste?

Soltando el plato de la mano, que traía, en el suelo, respondió:

—Así se me quebró.

(Chevalier, *Cuentecillos...* 78).

Sin duda, debe existir un numeroso conjunto de piezas cómicas breves que emplean este recurso, pero lo oscuro de las referencias hace muy difícil su descubrimiento. No es de extrañar que sólo la gran erudición y minuciosa investigación de Chevalier dé noticias de algunos de ellos. En el entremés *El doctor rapado*, Pedro de Morla usa un difundido cuentecillo para caracterizar a su protagonista:

DOCTOR: Yo apeo, señores míos,
y metan la mula dentro,
que yo sé que ella puede
el día de hoy, mano a mano
curar con otro doctor.

(Cotarelo 216)

El relato tradicional al que refiere es aquel en el que “un enfermo está esperando al médico. Entra una mula en casa. Se ríe el enfermo, expulsando la postema que lo ahogaba” (Chevalier, *Tipos...* 22). La idea de que cualquier animal sabe más que un médico parece que fue muy popular en la época, pues actualizaba de inmediato la caracterización satírica de ese personaje tipo. De hecho, tal cuentecillo debió haber sido muy difundido, pues, según Chevalier, también se encuentra aludido en el entremés *Las malcontentas* y en el entremés cantado *El doctor*. En el primero, el doctor afirma: “que puede ser doctor cualquiera mula” (Cotarelo 708), mientras que en el segundo Bezón asevera: “yo no sé más que mi mula” (Cotarelo 586).

En todos estos casos el necesario conocimiento del público del cuentecillo referido es esencial, pues, aunque cómicos por sí mismos, muchos de ellos presuponen la complicidad del lector, cuyo reconocimiento de tales narraciones intensifica la comicidad de la escenificación de las mismas.

Como ya se mencionó, hay piezas breves en las que el cuentecillo es el principio estructurador de toda la obra. Tal es el caso del entremés *La prueba de los doctores*, de Alonso Castillo Solórzano, en el que se reproduce una conocida narración de la época:

A un tabernero de Toledo habíanle traído una carga de buen vino. Compró un orinal nuevo y echó en él hasta un cuartillo. Y pasando por allí un médico, no muy experimentado, le amostró el orinal. El médico le dijo que tenía, cuya era aquella orina, muy diversos humores y había menester remediarle luego. El tabernero le tomó el orinal de la mano y bebió todo el vino, diciendo:

—Andad mucho de enhoramala para quien os la amostró, que yo basto para hacer esta cura.¹¹

(Chevalier, *Tipos...* 25)

Dicho relato es escenificado casi de manera literal. Sin embargo, las pequeñas variaciones que presenta son muy significativas porque no es uno el médico puesto a prueba, sino que son tres los evaluados. Tal modificación acentúa la comicidad de la escena, pues la ineptitud y estulticia de estos médicos se multiplica y pone en evidencia, por medio de sus particulares observaciones, su insólita ignorancia:

RIBETE: Que esto nos dice la orina.

GINÉS: Juro a Dios que ella les miente,
o que ellos están sin seso,
pues que de orina no entienden.
¿Es ésta que tengo aquí? (*Muéstrasela*)

RIBETE: La misma.

GINÉS: Pues ella vuelve al
cuerpo del que salió.

¹¹ Este relato aparece en la colección de cuentecillos *Floresta española*, de Melchor de Santa Cruz (127).

MATANGA: ¿Está loco?

REBENQUE: Él se la bebe. (*Bebe el vino*)

GINÉS: Señores protoidiotas,
esta orina, orinó en Yepes
el cuerpo de una tinaja,
y cada cuartillo puede
resucitar cuatro muertos.
ya examiné sus caletres,
tan doctos, que es compasión
que a galeras no los echen.

(Cotarelo 317)

Un caso similar es el del entremés *Los huevos*, basado en un cuentecillo que reproduce un motivo recurrente: la terquedad de la mujer casada, tópico que ya se encuentra en el paso de *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, y que también es retomado por otros autores, por ejemplo en el entremés de *La torda* (Cotarelo CXLVIII). En *Los huevos*, el relato dramatizado, según señala Chevalier, es aquel en el que:

Habiendo traído el marido cinco huevos a casa, riñen los esposos sobre quién de los dos los ha de comer tres huevos y quien dos. Finalmente, amenaza la mujer con dejarse morir y se hace la muerta. Cuando la van a echar en la sepultura, salta del ataúd gritando: “¡Tres tengo de comer!”. (*Tipos... 62*)

En la pieza analizada, la discusión no es por la cantidad de huevos, sino porque la mujer no quiere cocinarlos y, luego, porque no quiere comerlos. Lo absurdo e hiperbólico de la situación hace uso de todos los recursos verbales y escénicos para explotar la comicidad del cuentecillo. En este sentido, los personajes y las acciones que efectúan se encuentran en un tono totalmente deformado, lo que los hace mucho más ridículos:

GILA: Menga, que te enterrarán
si no los comes.
MENGA: No harán.
SACRISTÁN: Tené de ese cuerpo humano.
No hay que aguardar aquí más.
Pues todo va ya rompido. (*Váse.*)
(*Cogen el cuerpo en hombros y vuelven
a cantar los clérigos, y cuándo habla
Menga, tropezando unos con otros se van
huyendo de miedo haciendo cruces.*)
MENGA: Yo los comeré, marido.
¡*Vade retro*, Sátanas!
TODOS: ¡Jesús, Jesús! ¡Fuera, fuera!
BENITO: ¿Comeréislos?
MENGA: Sí, sí, sí.
BENITO: ¿Cuántos huevos?
MENGA: ¡Ay de mí!
Más de una canasta entera.
(Cotarelo 154)

La construcción del entremés a partir de dicha narración hace uso de todos los recursos humorísticos implicados por el teatro cómico breve. De esta manera, a diferencia de los cuentecillos intercalados, los componentes dramáticos de estas piezas ponen en funcionamiento todos los mecanismos propios del teatro breve al asimilar estas obras.

Un caso aparte son tres de los entremeses cervantinos: *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *El retablo de las maravillas*. En los tres casos, las piezas breves provienen de cuentecillos cuyas anécdotas han sido transformadas de narrativas a dramáticas. Del primero de ellos se sabe que su origen “es un cuento popular muy antiguo que, con variantes de medio, se halla en las literaturas

orientales, forma uno o más *fabliaux* franceses de la Edad Media, y en los cuentos italianos del siglo XVI” (Cotarelo LXVII). Del segundo se conoce que fue recogido en la colección de *Cuentos populares españoles* de Aurelio M. Espinosa. Y, por último, del tercero se sabe, según Chevalier, que “usaron ficción semejante para castigar la vanidad y soberbia cortesana ya los cuentistas orientales, como aparece del *Ejemplo* XXXII del *Conde Lucanor*” (*Cuento tradicional...* 99).

Los relatos originales no son lo esencial en la comprensión de estas tres piezas, pues en ellas Cervantes reelaboró y reformuló tales cuentecillos con tal originalidad que se instituyeron en modelos de las piezas breves, por lo excepcional de su estructura, lenguaje, personajes y tópicos. En todos esos textos, el material provisto por los cuentecillos alcanza una expresión cómica intensificada por los códigos propios del entremés. Así, la burla al marido cornudo en *La cueva de Salamanca*¹² y *El viejo celoso*¹³ constituyeron el germen de innumerables piezas cómicas breves, que copiaron no sólo el motivo y los personajes, sino la singular dramaturgia de tales obras. En el mismo sentido, aunque con un tema totalmente distinto, los convencionalismos sociales y lo ridículo de algunos personajes y sus particulares cosmovisiones encuentran una expresión privilegiada en *El retablo de las maravillas*.

¹² La importancia, por ejemplo, puede encontrarse en las numerosas imitaciones que tuvieron: “Quiñones de Benavente, en *El dragoncillo* de Calderón; en otro de Coello Rebello; en otro de Suárez de Deza; en el de *Fortunilla*, impreso anónimo en el *Pensil ameno*, de 1691; en *El astrólogo tunante*, de Bances Candamo; en *El molinero*, impreso a principios del siglo XVIII, y en *El soldado exorcista*, de D. Gaspar de Zavala y Mora”. (Cotarelo LXVIII).

¹³ El entremés de *Un viejo que es casado con una mujer moza* tiene la misma temática y proviene de las mismas fuentes italianas. En esta pieza, como en el entremés cervantino, también se representa un triángulo amoroso que, en todo caso, se encuentra muy claramente emparentado con otras dramaturgias, en particular *La commedia dell'arte*: “Su argumento le viene dado de la Jornada X de *El Decamerón*. Presenta el clásico triángulo de personajes de todo entremés erótico: el Vejete, la Mujer malmaridada y el Galán adúltero, representado aquí por un doctor [...] El juego desarrollado por estos personajes es fiel correlato de un *soggetto* de la *commedia dell'arte*” (Huerta 103).

Estos tres entremeses constituyen un paradigma de la estructuración de este tipo de obras a partir de un cuentecillo risible. No obstante, la filiación es apenas uno de los elementos particulares de los universos literarios y sociales contruidos en dichos textos, cuyas resonancias formales, estilísticas y funcionales han dado lugar a numerosos estudios.

Además de los entremeses cervantinos, existen otras piezas en las que también se escenifica un cuentecillo risible. En estos casos, toda la pieza constituye la dramatización de la anécdota narrada en dichos relatos.

Si bien los cuentecillos son más frecuentes en los entremeses, también otros géneros del teatro cómico breve aprovechan estas expresiones. Hay varias loas que se estructuran en su totalidad a partir de tales narraciones. La loa 126 de la colección de Cotarelo (véase 401) constituye —a excepción de los últimos cuatro versos— un cuentecillo. Tal relato, además, es una forma de interpelar al público que tendrá que decidir, a partir de la anécdota, si la obra es tan valiosa y exquisita como los dátiles, cuyo valor es negado por el alcalde, o si, aunque están podridos, los higos son mejores y de mayor valía por ser conocidos. Es decir, si es mejor la novedad de lo representado o los clichés a los que están acostumbrados los espectadores:

Hago los cielos testigos
que hay alcaldes aquí oyendo
que esperan ver lo que vendo,
si son dátiles o higos.

(Cotarelo 401)

El mismo procedimiento será utilizado en las loas 155 y 156. Como en el texto anterior, se trata de narraciones de un suceso risible a partir de un cuentecillo. Por su extensión es imposible reproducirlas aquí y en nada ejemplifica un fragmento, ya que el cuentecillo constituye la obra en su totalidad. Lo que destaca en este caso es que, de nuevo, las loas hacen uso de todos los recursos del teatro cómico breve cuando los cuentecillos son asimilados en la representación por completo.

Como ha podido observarse, los cuentecillos se incorporan de muy diversas maneras en las distintas piezas de teatro cómico breve que hacen uso de tales intertextos. La intercalación, como ya se señaló, es un procedimiento común que, sin embargo, en pocos casos sólo actúa como un mero elemento agregado sin conexión alguna con la totalidad de la pieza.

De acuerdo con los textos analizados, son muy pocas las obras en las que los cuentecillos se encuentran interpolados de manera aislada con respecto a lo representado. Si bien en muchos casos suponen una suspensión extraescénica, ésta sólo suele ser momentánea porque, en general, son relacionados con los hechos dramatizados o con la estructura misma de las obras en las que se escenifican.

Es incuestionable que muchas de esas narraciones adoptan una función que trasciende la mera traslación de anécdotas, motivos y figuras de un género a otro. Se ha podido comprobar que casi en la mayoría de las obras analizadas los cuentecillos operan sobre la morfología de las piezas en las que son incorporados. El papel formal que pueden ostentar llega incluso a constituir el eje estructurador de algunos de esos textos dramáticos, por lo que las funciones que en principio se les habían adjudicado apenas son un incipiente esbozo de toda su potencialidad en el teatro cómico breve, en el cual aparecen en numerosos textos¹⁴ con funciones que van más allá de la intensificación de lo cómico, de la suspensión de lo escenificado e, incluso, de su posible papel estructurador de estas obras.

BIBLIOGRAFÍA

Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1971.

Buchanan, Milton A. "Short stories and anecdotes in Spanish plays author(s)." *The Modern Language Review* 4.2 (enero de 1909): 178-184.

¹⁴ Cotarelo enumera toda una serie de piezas breves derivadas de cuentecillos risibles: *El gigante*, *El hambriento*, *La burla del ropero*, *El sastre*, *El agujetero fingido*, *La burla de los capones*, *Las cuatro sobrinas*, *Los gansos*, *Del gañán*, *Los ciegos*, *La muela*, *Las burlas de las botas*, *La torda*, *El traspaso de*

- Chevalier, Máxime. *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999.
- Chevalier, Máxime. "Estudio preliminar." Melchor de Santa Cruz. *Floresta española*. Barcelona: Crítica, 1997.
- Chevalier, Máxime. *Cuentos españoles en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1982.
- Chevalier, Máxime. *Tipos cómicos y folklore (Siglos XVI-XVII)*. Madrid: Edi-6, 1982.
- Chevalier, Máxime. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1978.
- Chevalier, Máxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI hasta mediados del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, 2000. [Ed. facsímil Bailly-Ballière. Madrid, 1911.]
- Hernández Valcárcel, Carmen. *El cuento español en los Siglos de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- Hernández Valcárcel, Carmen. *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*. Kassel: Reichenberger, 1992.
- Huerta Calvo, Javier, ed. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.
- Luján, Nestor. *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Maires Bobes, Jesús. "El doctor, figura cómica de los entremeses." *Actas del VI Congreso de Asociación Internacional Siglo de Oro*, II. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid: Iberoamericana, 2004. 1217-1228.

la pena, etcétera (Cotarelo CXLVI-CXLVIII). También Chevalier menciona algunos de los que tiene noticia: *Ir por lana y volver trasquilado*, *Los locos*, *Este lo paga*, *La reliquia*, *La respondona*, *El sacristán Bonamí*, *El amigo verdadero* (Folklore... 85-88).

ELIZABETH L. HOCHBERG

Pedrosa, José Manuel. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2004.

Santa Cruz, Melchor. *Floresta española*. Barcelona: Crítica, 1997.

Soons, Alan. *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*. Madrid: Támesis, 1976.

Walthaus, Rina. "Entre Diana y Venus: mujeres castas y mujeres fatales en el teatro de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués." *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*. Amsterdam: Rodopi, 1993. 71-90.

Williamsen, Vern G. "The Dramatic Function of Cuentecillos in some Plays by Mira de Amescua." *Hispania* 54.1 (marzo de 1971): 62-67.

D. R. © María del Carmen Dorado Arroyo, México, D.F., enero-junio, 2013.

RECEPCIÓN: Noviembre de 2012

ACEPTACIÓN: Abril de 2013