

“MÁS PARECEN DISPARATES QUE SENTENCIAS”:
EN TORNO AL CUENTO CÓMICO Y LA CENSURA
EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

GEMA CIENFUEGOS ANTELO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

*A la memoria de mis tías Luisa y Micaela,
viejas consejeras, echadoras de cuentos
al amor de la lumbre.*

Y a la abuela Encarna, cronista de Remondo.

Como es sabido, la presencia de lo popular en la literatura áurea es constante a lo largo de todo el Siglo de Oro; según los estudios ya clásicos de Marcel Bataillon (1966; 1977) y Maxime Chevalier (1978; 1999), entre otros, la reivindicación de la cultura oral de las lenguas romances está vinculada a una de las corrientes ideológicas más influyentes del Renacimiento: el erasmismo. Y pese a que la literatura popular, en general, germina y se difunde dentro del ámbito de la oralidad, en el Siglo de Oro “multitud de cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros, etc.” de naturaleza folclórica “penetraron en la cultura aristocrática y urbana, integrándose a la poesía, la narrativa, el teatro: cuentos folclóricos incorporados a los nuevos relatos, romances viejos utilizados en obras teatrales y germen de un nuevo romancero, cancioncillas que alimentaron de varias maneras a la poesía cantada, etc.” (Frenk, 1997: 21-22). La prosa de Cervantes y el teatro de Lope de Vega son los ejemplos más ilustres de esa querencia que nuestros escritores del Siglo de Oro muestran

hacia un patrimonio lingüístico-cultural tan propio de las clases humildes y menos instruidas, como de los estamentos que gozan el privilegio de una formación académica.

Cervantes, alentado por una motivación de honda raíz humanista, encuentra en su prosa los medios para dignificar y valorar al alza la sabiduría popular a través de unos personajes de labia llana que estilizan sublimemente toda esa materia de origen popular. Bien es cierto que a don Quijote le llevan los demonios cada vez que ha de escuchar la verborrea de Sancho, salpicada de refranes y chascarrillos; en uno de esos sabrosísimos diálogos entre amo y escudero –donde hallamos titular elocuente e hilo conductor para este artículo–, el caballero, airado ya, le ataja así la perorata: “–¿Adónde vas a parar, Sancho, que seas maldito? [...]. Que cuando comienzas a ensartar refranes y cuentos, no te puede esperar sino el mismo Judas que te lleve” (Cervantes, 1998: 786). Pero lo que en realidad le afea una y otra vez don Quijote al bueno de Sancho es el uso recurrente de su vastísimo repertorio, esa “muchedumbre de refranes” que pervierte el buen lenguaje: “No te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito, pero cargar y ensartar refranes a troche moche hace la plática desmayada y baja”. Y es que, también don Quijote echa mano del refranero de cuando en cuando, “que los refranes son sentencias breves”, se justifica; porque, en realidad, lo que le recrimina a Sancho es el exceso, sí, pero también su uso inadecuado, precisamente uno de los resortes más cómicos del locuaz escudero: “Muchas veces los traes tan por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias” (Cervantes, 1998: 974-975).

El teatro del Siglo de Oro, literatura culta estrechamente vinculada a la oralidad, es, probablemente, el género más permeable a todo este tipo de elementos procedentes de la tradición y el folclore, y nuestros dramaturgos se sirvieron diversa y abundantemente de este recurso a la hora de componer sus obras. La intercalación de cuentecillos en la acción dramática es uno de los procedimientos de incrustación de lo popular que encontramos con más frecuencia en las obras de este periodo, aunque se trata de un uso antiguo llevado ya a la práctica por los trágicos griegos, que lo empleaban con distintas funciones: una secuencia narrativa podía servir para ilustrar algún pasaje o situación relevante de la trama, para anunciar a modo de presagio un acontecimiento próximo, para demorar la acción, etc. De manera que nuestros dramáticos áureos no hacen más que seguir una tradición clásica, si bien los cuentecillos engastados en sus obras

tienen por lo general una función cómica, y es en esa búsqueda de la comicidad y en el estrecho cerco que la censura impuso a determinados procedimientos y asuntos jocosos donde vamos a fijar nuestra atención.

Dada la abundancia del ingrediente cuentístico en el teatro del Siglo de Oro, la crítica ya se ha empleado a fondo dedicándole importantes estudios. Sirvan como referencia los datos que aporta Maxime Chevalier (1980) respecto a la presencia de cuentecillos en Lope de Vega y Calderón: un cuarenta y cinco por ciento de las comedias de la segunda época de Lope incluyen uno o más cuentos; Calderón, por su parte, reduce de forma ostensible la introducción de cantarcillos respecto al Fénix, pero sigue su estela en la incorporación de historias: el escrutinio cuantitativo de Chevalier detecta uno o más cuentos referidos, escenificados o aludidos en cuarenta y una de las ciento cuatro comedias auténticas de Calderón que somete a análisis, es decir, en un cuarenta por ciento de sus obras. Por otro lado, buena parte de los cuentos incluidos en las comedias de nuestros dos grandes dramaturgos áureos se encuentran ya inventariados, rastreadas sus fuentes y analizados sus aspectos estilísticos y funcionales más relevantes (Chevalier, 1982, 1999; Hernández Valcárcel, 1992; McGrady, 1983; Uta Ahmed, 1973; Fradejas Lebrero, 1986 y 2008). Contamos, asimismo, con colecciones de cuentos y estudios generales sobre otros importantes autores del periodo, como Tirso de Molina (Mesonero Romanos, 1848), Mira de Amescua (Williamsen, 1971), Alarcón y Moreto (Jiménez Hurtado, 1981). Sin embargo, el trabajo crítico no se agota con los dramaturgos de primera fila, ya que se encuentra prácticamente inexplorado el material narrativo de no pocos autores que los emplearon asimismo en su manufactura teatral, ya como fuente temática de sus comedias y entremeses ya como cuentecillos entreverados.

Qué tipo de relatos son éstos que se cuentan “a troche moche” en comedias y entremeses, incluso en autos sacramentales, es la siguiente cuestión que abordaremos. El *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611) y el *Diccionario de Autoridades* (1729) recogen distintos matices para un buen número de términos próximos al genérico ‘cuento’ o ‘cuentecillo’: facecia, ejemplo, fabliella, apólogo, fábula, conseja, patraña, etc. Cualquiera de estos términos deambula entre el disparate y la sentencia; de lo uno y de lo otro tienen, si bien, engastado en la obra mayor es más un elemento cómico que ejemplarizante en la mayoría de casos. Cuatro son las

características esenciales de estas narraciones: la brevedad (de ahí los diminutivos con que aparecen referidos en las obras –cuentecillos, ejemplicos, chistecillos–); la comicidad –aunque no faltan los de carácter “serio”, en boca, eso sí, de personajes distintos del gracioso–; la doble oralidad que les confiere, por un lado, el hecho de ser relatos procedentes en su mayoría de la tradición oral (las mismas fuentes lexicográficas así lo recalcan: “hablilla del pueblo”, “rumor que corre por el vulgo”, “oídos de padres a hijos”, etc.), y, por otro lado, la oralidad inmanente al discurso teatral (tono, recitación, modulaciones de voz, rima, etc.). Por último, la intención ejemplificadora, moral o sencillamente práctica, circunscrita al momento de la trama en que se insertan, es rasgo distintivo del *exemplum* o conseja (extensible a la fábula, el apotegma o el dicho), y según el tipo de personaje que lo narre tiene un sentido u otro: este tipo de cuento que se aproxima a la “sentencia”, en boca del gracioso de la comedia, ha de leerse en clave de burla al ser su aplicación “traída por los cabellos”, pues tanto el tono como el contenido lo hacen inadecuado al contexto. Pero no solo el gracioso le echa cuento a la comedia. Cuando algún personaje “serio” (galanes, damas, barbas) intercala alguna narración en su parlamento, suele ser éste de tipo didáctico o reflexivo para ejemplificar las ideas el fondo de la obra (o de la escena) o para revelar algún sentido que trasciende la acción. En otro sentido, el galán solo usa el cuento cómico cuando se disfraza haciéndose pasar por criado-gracioso, es decir, cuando asume su discurso; lo contrario, el cuento reflexivo en boca del gracioso se produce en casos excepcionales.

Si bien es cierto que la mayoría de estas historietas proceden de la cultura oral y el folclore, también podemos rastrear el germen de alguna de ellas en la literatura clásica o en colecciones humanísticas (mitología, historia, hagiografía, etc.). Como recuerda Maxime Chevalier (1999), desde el Renacimiento, lo que hasta entonces se había transmitido de forma oral, se copia ahora en cartapacios –así, los *Cuentos de Juan Arguijo*–, o se recopilan impresos en colecciones y misceláneas, como el *Buen aviso y Portacuentos* (1564), *El Sobremesa y Alivio de caminantes* (1569) de Joan de Timoneda, la *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz, o se imprimen sueltos en pliegos de cordel.

Pongamos algún botón de muestra de este tipo de transmisión del cuento hasta llegar a la reelaboración teatral ciñéndonos al capítulo entremesil. Agustín Redondo (2001) da cuenta de la historia del

clérigo y el mortero que, procedente del *Decamerón* de Boccaccio,¹ fue romanceada según el testimonio de un pliego de cordel de 1597, en cuyo subtítulo se describe como “gracioso chiste de un sacristán que le pasó con una martelada (enamorada-amante) suya”; lo narrado en el romance sirvió después como trama a Francisco de Ávila para el entremés de burlas que tituló *El mortero y chistes del sacristán*. Este cuento se enmarca en el tradicional triángulo amoroso mujer joven / marido viejo / amante (habitualmente un clérigo); en la pieza teatral se sigue con fidelidad el esquema argumental del cuento del *Decamerón*, aunque con las adaptaciones que requiere el estereotipo entremesil: un sacristán logra los favores de Marina, mujer joven y desenvuelta, casada con un Vejete, tipo siempre proclive a la burla amorosa. Marina retoza con el sacristán a cambio de ganancia, que no ha de ser sino el propio manteo eclesiástico; pero el sacristán, llamado aquí Gigorro, ha de recuperarlo ya que sin él no puede ejercer su oficio, de manera que en plena noche se presenta en casa de Marina y del Vejete portando un mortero y un comprometedor recado: que le agradece y retorna el mortero prestado y que le devuelva el manteo que hubo de dejarle en prenda. Marina no puede sino satisfacer el reclamo del sacristán, amonestada, además, por su marido, a quien le escandaliza la exigencia y desconfianza de su mujer hacia todo un hombre de Iglesia. La escena se alinea con el doble sentido erótico de las palabras empleadas por el viejo cornudo, que dice: “Y a vos, mi señora, / os digo delante / del señor Gigorro, / que podéis prestalle / el mortero vuestro / para que machaque / sin que traiga prenda / hasta que se harte”, y rematadas por el Bobo, que presencia la burla y conoce el engaño: “Tome su mortero / si es que gusta, y calle, / pues el sacristán / machaca de balde”.

La reelaboración teatral de un cuento es un procedimiento habitual entre los entremesistas del siglo XVII, que encuentran en éste una fuente inagotable de temas y argumentos para reciclar en las tablas. En un entremés de Francisco de Avellaneda, titulado *La burla del ropero*, encontramos a un pícaro soldado llamado Ortuño, fantasioso contador de heroicidades propias e incansable fabulador animado por su auditorio (un par de personajes cautivados por sus patrañas), que actúa como hábil tracista a fin de hurtarle una prenda al estafador por excelencia del entremés: el sastre. La burla consiste en

¹ Recordemos que esta obra fue incluida en el *Índice* de libros prohibidos por la Inquisición en 1559.

llevar al ropero a casa del cirujano con la promesa del pago de la prenda escogida; Ortuño le explica en un aparte al medicucho que el sastre está loco y que ha dado en decir que el cirujano le debe dinero, para, a continuación huir con la prenda de gorra. El cirujano, ayudado por dos “platicantes”, logra reducir al sastre (ya advertido del engaño), con intención de repararle la cabeza y aplicarle, “los emplastos / que ha de llevar el cerebro”. A sus gritos acude el alguacil y se descubre la burla, pero Ortuño vuelve a cautivar con nuevos embelecocos narrativos a su auditorio y la justicia, finalmente, no le prende “por embustero ingenioso”. El germen cuentístico de la burla de Ortuño para dar sablazo al vapuleado sastre entremesil se remonta al *fabliau* medieval, y el antecedente español más inmediato lo encontramos en la *Turiana* (1564) de Timoneda, pero el asunto narrativo tiene también una gran difusión en Francia, Italia y Portugal (tanto popular como culta), en versiones adaptadas a distintos géneros y con variantes que no alteran la esencia del engaño. Alguna de las fantásticas aventuras, aliñadas con la fanfarria soldadesca, narradas por Ortuño, tienen también una fuente concreta: el *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais; la historia de las cabezas cortadas y milagrosamente repuestas, por ejemplo, es versionada hasta en tres ocasiones por Avellaneda en dos de sus piezas, *La burla del ropero* y *Noches de invierno*:

ORTUÑO ¡Si soy tu primo!
 ALGUACIL ¿Mi primo? Aquese es engaño,
 que mi primo era capón
 y vos estáis muy barbado.
 ORTUÑO Trocáronme allá en la guerra
 la cabeza de un soldado
 por la mía.
 ALGUACIL ¡Eso es embuste!
 ORTUÑO ¿No has visto uno, que jugando
 a la argolla tira un cabe
 con tal destreza, que dando
 a la otra bola la arroja,
 y ella su sitio ocupando
 se quedó allí? Pues así
 le arrojaron de un balazo
 a un capitán su cabeza,
 y me dio tan gran porrazo,
 que arrojándome la mía,
 la del otro es la que traigo (Cienfuegos, 2006: 282).

JUAN Lo que uno aquí me contó
 fue que a reñir dos salieron,
 y que a un tiempo se tiraron
 los dos al gznate un tiempo.
 Las espadas dicen que eran
 muy anchas, con que en el suelo
 cayeron ambas cabezas,
 y que pasando dos ciegos,
 sin que se echasen de ver,
 a ponérselas volvieron,
 quedando vivos los dos
 al punto.

SOLDADO Yo me hallé en ello
 y no pasó desa suerte;
 es más notable el portento:
 al cortarse las cabezas,
 palpitando los dos cuerpos,
 con sus manos ellos propios
 trocadas se las pusieron (Cienfuegos, 2006: 330).²

El entremés barroco, compuesto para su representación entre jornada y jornada de la comedia, por fuerza había de contaminarse de sus estructuras cómicas; Eugenio Asensio (1965) señalaba que la influencia de la comedia en el entremés se ejerce fundamentalmente a través del gracioso, que provee de recursos a todo el abanico de bobos entremesiles.

Un buen ejemplo de este trasvase de procedimientos es el gracioso ensartador de cuentos; encontramos este prototipo con el nombre de Juanete en la comedia *El pintor de su deshonra*, de Calderón, que no precisa más que un “a propósito” de lo dicho, o cualquier pregunta de su interlocutor para endosar uno de sus cuentecillos. Pero Juanete no es capaz de rematar uno de tantos que va ensartando con su fastidiosa locuacidad, porque tanto cuento causa enfado a su auditorio, ya que entrecorta la acción, así que hace de éste un “cuento desdichado” y, sin pretenderlo, también una parodia de los

² El entremés *Noches de invierno y perdone el enfermo* parodia una obra de Antonio de Eslava titulada asimismo *Noches de invierno* (1609). Eslava se sirve del diálogo entre diversos personajes para hilvanar una serie de historias de raigambre culta, contadas al cobijo del fuego. Este tipo de reuniones o saraos tiene una larga tradición como marco o *cornice* de relatos en cualquiera de sus modalidades.

cuentos de nunca acabar (pues no ha de pasar de “en los chiquillos quedamos”):

JUANETE Paz sea en aquesta casa,
y a ese propósito un cuento:
Llegando una compañía
de soldados a un lugar,
empezó un villano a dar
mil voces en que decía:
“¡Dos soldados para mí!”
“Lo que excusar quieren todos
-dijo uno-, ¿con tales modos
pides?” Y él respondió: “Sí,
que aunque molestias me dan
cuando vienen, es muy justo
admitirlos por el gusto
que me hacen cuando se van”.
[...]

PORCIA ¿Cómo de boda te ha ido?
JUANETE Convidole a merendar
un cortesano en el río
a un forastero, y muy frío
le dio un pollo al empezar.
Pidió de beber y estaba
tan caliente la bebida
como fría la comida.
Viendo, pues, que nada hallaba
a propósito, cogió
el pollo, y con sutil traza,
le echó dentro de la taza.
El amigo que tal vio,
“¿Qué hacéis?” dijo.
Él, impaciente, respondió:
“Así determino hacer
que el pollo enfríe el vino
o el vino al pollo caliente”.
Lo mismo me ha sucedido
en la boda, pues me han dado
moza novia y desposado
no mozo; con que habrá sido
fuerza juntarlos fiel,
por que él con ella doncella,
o él la refresque a ella

o ella le caliente a él.
 PORCIA Deja locuras y di:
 ¿cómo Serafina viene?
 JUANETE En coche.
 [...]

 DON LUIS ¿Por qué lo dices?
 JUANETE Por esto:
 Murió una dama una noche,
 y porque pobre murió,
 licencia el vicario dio
 para enterrarla en un coche.
 Apenas en él la entraban,
 cuando empezó a rebullir;
 y más cuando oyó decir
 a los que la acompañaban
 “Cochero, a San Sebastián”.
 Pues dijo a voces: “No quiero;
 da vuelta al Prado, cochero,
 que después me enterrarán”.
 DON LUIS ¿A quién tu lengua perdona
 con aquesos cuentecillos?
 JUANETE A cuatro o cinco chiquillos
 daba un día en Barcelona
 de comer su padre...
 [VOCES] *Dentro.* ¡Para!
 PORCIA Ya parece que han llegado.
 JUANETE De la boca me han quitado
 el cuento (Calderón, 2000: 295).

En otro entremés de Avellaneda, titulado *El niño de la rollona*, hallamos al Padrino, otro locuaz impertinente, más disparatado aun que Juanete, quien interrumpe a cada paso los tratos de dote y boda (tratos a lo burlesco), provocando las iras de Isabel, una moza ya de antemano poco predispuesta a convertirse en casada:

Siéntase Garullo sobre la novia.
 GARULLO Siéntense ellas, que aquí me bonda a mí.
 QUITERIA ¡Arre allá, bestia!
 GARULLO ¡Ay, que respinga!
 ¿Aquesto os da molestia?
 ¡O so el novio yo, o no so el novio!
 PADRINO Esto parece a un páparo que, armado,
 le mandaron guardar un monumento,

- vio que entraba en la iglesia un hidalgo,
destos que andando siempre como en ascuas,
por la Circuncisión truecan las Pascuas,
y usando de las leyes de ser guarda,
la cabeza le abrió con la alabarda.
Corrió el alcalde, y dijo: “¿Qué habéis hecho?”
Y él respondió: “¡Buenos estamos,
o guardamos la iglesia o no la guardamos!”
- QUITERIA Miren qué boca aquélla y qué quijadas;
la verdad, ¿cuyas son? Aquí, quedito.
- PADRINO Mías y de usted, ¡por Dios bendito!
Eso parece a cierta labradora,
que llevando a un hijuelo de la mano,
le preguntó el alcalde de su aldea:
“¿Cuyo es el niño, Mari Hernández?”
Y ella le respondió con su cara de albayalde:
“Mío y de vuestro, señor alcalde”.
- ISABEL ¿Viene a contarnos cuentos o a casarse?
(Cienfuegos, 2006: 313-314).

Un proceso de asimilación semejante ocurre en el auto sacramental, género cuya materia teológica y doctrinaria se aligera en aquellas piezas cuyo repertorio alegórico se encuentra dotado de una figura de contraste —el Regocijo, la Inocencia, la Locura, el Albedrío, el Donaire, el Placer, etc.—, un tipo peculiar de gracioso que recibe la influencia del de la comedia y el entremés, si bien muy matizado, ya que lo cómico no es un ingrediente convencional del auto: lo festivo, lo lúdico lo aportan las piezas breves que acompañan la representación, así como la procesión del Corpus con la tarasca, los matachines y la música (Huerta Calvo, 1996). Este personaje aparece frecuentemente caracterizado como “villano”, es decir, el prototipo rústico de habla sayaguesa ineludible en el teatro breve del Barroco. Otra modalidad de este personaje es también una figura alegórica que presenta idéntica contaminación entremesil, aunque no llega a alzarse en contrapunto cómico del elenco; sirvan como ejemplo la Tierra o el Trabajo, que aparecen con indumentaria “de villanos” en *La viña de Nabot* y *Los acreedores del hombre*, de Rojas Zorrilla.

Por otra parte, hay que añadir que los cuentecillos que se introducen en el auto sacramental suelen adecuarse a la materia que se trata, o al menos, esa es su pretensión: no es ya un cuento cómico, sino un *exemplum* con una aplicación de orden moral. Sin embargo, estos ejemplos en boca de la versión sacramental del gracioso pueden

adquirir tintes jocosos, porque, o bien desprenden cierto tufillo irónico, o simplemente, aunque se declaren adecuados a la materia, los elementos del cuento con que se pretende ejemplificarla o ilustrarla vienen a resultar una equiparación grotesca. Así ocurre, por ejemplo, en *El rico avariento*, también de Rojas Zorrilla, auto en el que la figura del Regocijo trata de persuadir a su amo, el Rico, para que no reparta el sobrante de su ganancia entre los campesinos; sin embargo, el “ejemplico” que narra provoca cierto estupor, si no la risa, puesto que el Rico se debate previamente entre “dar” y “guardar” mediante juegos de palabras propios de tomajonas y tacaños entremesiles, y se comporta aquí y en otras escenas del auto más que como figura moral representativa de la avaricia, como un vejete de ridícula roñosería.

REGOCIJO Verbigratia, este ejemplico,
que ajustado a la materia
que se trata, vendrá aquí
a pelo de cabellera.
Dos llevan dos arcabuces
por una calle; en presencia
de muchos disparó el uno
al blanco, al ave o a la fiera.
De aquel que no disparó
solamente se recelan,
porque puede disparar,
y al otro no hay quien le tema:
que éste está sin munición
(y aquel arcabuz sin ella).
Del que guarda y del que da
dos extremos considera
hoy en los dos arcabuces:
ten la munición dispuesta,
mas no dispares, señor,
que cuantos hoy lisonjean
tiemblan del que no dispara,
del que disparó no tiemblan (Rojas Zorrilla, 2011).³

Pero volvamos a la comedia, género matriz de este recurso cómico. No por “ajustado a la materia” –criterio aplicado con bastante

³ Versos 341-362 (cito por nuestra edición de los *Autos sacramentales* de Rojas Zorrilla, que está en prensa y será publicada en uno de los volúmenes de sus *Obras completas*, que dirige la Universidad de Castilla-La Mancha).

laxitud en la mayoría de ocasiones— deja de ser el cuento materia risible: los que intercala el gracioso en escenas trascendentes (por ejemplo, cuando galanes o damas se debaten por el conflicto amoroso o de honor que les aflige) conllevan una interpretación burlona de dicho conflicto, aderezada, además, con la plática “desmayada y baja” del gracioso, pues su condición de ínfima calaña le excluye de ese código del decoro en que han de moverse los personajes principales.

En *Peor está que estaba* de Calderón, el gracioso Camacho expone a través de un cuentecillo su propia visión sobre el ingenio y la perspicacia de la que hace gala la bella, “discreta y entendida” Lisarda, que en el consabido billete exige a don Juan tres condiciones para que su encuentro se lleve a cabo con seguridad; lo que al galán le parece un “temerario intento”, para el gracioso no es más que una demostración de la astucia innata de la mujer, ya sea dama o “bellaca”:

CAMACHO Oye un cuento:
 Llevando un día un villano
 una sogá y una estaca,
 una cabra, una cebolla,
 una polla y una olla,
 topó una grande bellaca.
 Llamole, díjole: Gil,
 ven acá, parlemos hoy
 en este campo. “Si voy
 cargado de alhajas mil
 —él dijo— ¿cómo podré
 sin que se me pierdan todas?”
 Ella: “Oh, qué mal te acomodas;
 eres necio, bien se ve.
 ¿Qué llevas?” “—Tú lo verás,
 una cebolla, una olla,
 cabra, sogá, estaca y polla”.
 “—¿Eso es mucho? ¿Pues hay más
 —dijo— de hincar en el suelo
 la estaca, y cuando lo esté,
 atar la cabra de un pie
 con la sogá, y en un vuelo,
 para asegurarlo más,
 meter la polla en la olla,
 taparla con la cebolla
 la boca, y así estarás

seguro de que se abra,
 y tendrás, si eso te ahoga,
 seguras estaca y sogas,
 polla, olla, cebolla y cabra”.
 Cuando quiere una mujer
 no hay inconveniente humano:
 lo imposible ha de hacer llano (Calderón, 2000b: 436).

Señala Chevalier que el recurso del cuento como contrapunto cómico de la acción dramática principal corresponde a la tendencia de Calderón a enfocar los acontecimientos desde dos puntos de vista diferentes, y cada uno con su propia validez:

La polarización de dos opiniones, expuesta por medio de dos tipos de personajes de distinta categoría social se realiza a base de una diferenciación en las formas expresivas correspondientes. [...] Por otro lado, el cuento resultaba a Calderón sin duda un medio eficaz para allegarse también a aquellos grupos de personas que pertenecían a la clase social de los mismos villanos y graciosos representados en el escenario (Chevalier, 1999: 76-77).

Las conclusiones de Chevalier acerca de la funcionalidad de los cuentecillos y sobre la intención poética de Calderón son extensibles al resto de dramaturgos contemporáneos. En *El ejemplo mayor de la desdicha* de Mira de Amescua el gracioso Floro despacha las dudas trascendentales de su amo sobre la lealtad de los suyos con una fábula, cuyos protagonistas –alimañas– se cargan de connotaciones chistosas, reforzadas por la moraleja con que la remata Floro y por la reacción de enfado de Belisario:

BELISARIO [Ap.] (O éstos prueban mi lealtad
 o mis amigos no son.
 Así les responderé,
 ya que su intención ignoro).
 ¿Tú qué dices a esto, Floro?
 FLORO La fábula contaré
 de la zorra que cazaba
 para el lobo noche y día,
 y solamente comía
 lo que al lobo le sobraba.
 Esta sujeción dio pena
 a cierto zorrazo viejo,

y dábale por consejo:
 “No comas por mano ajena”.
 Respondióle: –“¿Yo, traidora
 con el lobo mi señor?”
 Cogiólo de mal humor
 un día la tal señora;
 diez gallinas le llevó
 y él le replicó: –“Esta vez,
 ¿cómo me traes solas diez
 si he menester once yo?
 Mas si no hay quien me socorra
 en esta hambre canina,
 a falta de una gallina
 no será mala una zorra”.
 Bien aplicado lo ves.
 No hablo a persona sorda:
 “el que cochinos engorda
 comerlos quiere después”.

BELISARIO ¡Vive Dios, loco atrevido,
 que esta lengua he de cortar!
 (Mira de Amescua, 2001: 277).

La falta de adecuación del cuentecillo al momento del conflicto que desarrolla la escena o, en otras palabras, la equiparación disparatada que se produce entre ambos, se subraya, además, por la brusca reacción de Belisario, que interpreta como un auténtico y grosero disparate la conclusión pretendidamente ejemplificadora del caso.

El gracioso de la comedia áurea, criado del galán o la dama, tiene a menudo la función de confidente, lo que le confiere la capacidad de intervenir en la trama a su favor como mensajero, como testigo de escenas secretas o como simple consejero, aunque también son frecuentes las escenas en las que más que ayudar mete estrepitosamente la pata y sufre las iras de su amo, como en el cuento anterior.

Otro caso de irreverencia lo comete Cuatrín en la comedia *Casarse por vengarse*, de Rojas Zorrilla: el gracioso, desbordado por la melancolía llorona que padece su señor (que no es otra cosa que mal de amores), intenta quitarle hierro al asunto dándole mayor importancia a otro del que parece acabar de percatarse: la incipiente calva de su amo. Pero el Condestable, ardiente enamorado, no está para preocuparse de semejante nadería. A lo cual, Cuatrín, queda

escandalizado, pues a su entender la calvicie es el nivel más alto en la escala de la ignominia que le puede sobrevenir a un hombre, e intenta en vano hacer reaccionar a su amo y, de paso, distraer su dolorosa pasión contando un chascarrillo de calvos con el que consigue apenas sacarle de su ensimismamiento:

CUATRÍN ¿Que calvo ser tomaras? Mal intento,
 óyeme de los calvos este cuento:
 contra el dios Baco cometió un pecado
 la mona, pero Baco muy airado,
 desde su trono, donde monas salva,
 la mona condenó a que fuese calva;
 mas apeló la mona la sentencia
 al dios Júpiter y él, con más clemencia,
 licencia dio a la mona que pusiera
 la calva en cualquier parte que quisiera;
 más ella, la sentencia confirmada,
 llamándose infeliz y desdichada,
 tanto en su mismo enojo se atropella
 que iba buscando en sí dónde ponella,
 y, en fin, por no ponérsela en la frente,
 la puso en el lugar más indecente.
 Considera tú, pues, repara agora
 que en la mona el castigo se mejora,
 pues lo que el calvo trae en la mollera,
 la mona lo trae puesto en la trasera.
 (Rojas Zorrilla, 2004: 465-466).

Tres modalidades de figura cómica, pues, según el género dramático al que se adscriba, se sirven de entreverar cuentos en la trama con un mismo objetivo: la comicidad. Mientras que en la comedia los cuentecillos refuerzan el carácter del gracioso mediante lo jocoso del asunto, el tono bajo y a menudo soez que emplea y las reacciones de los demás personajes, en el entremés los cuentos, las historietas o chascarrillos insertos, cuando no la reescritura teatral de éstos, van un paso más allá de lo meramente chistoso o risible, integrándose de lleno en el plano de lo grotesco o ridículo. Por su parte, la figura graciosa del auto sacramental busca moderar o aliviar la rigidez de la materia religiosa y doctrinaria de las piezas.

Los efectos cómicos de estos cuentos teatrales se verían, sin duda, reforzados también por el hecho de ser reconocibles para el público espectador, pues estos materiales narrativos en sus múltiples

versiones formarían parte del acervo común, al igual que cantarcillos, romances y refranes. Por otro lado, no olvidemos que estas historietas no son meros juguetes narrativos: al relato se suma la interpretación de un actor, que pone de su parte ingredientes elocutivos, gestuales, kinésicos, etc., añadidos estos y otros que los detractores del teatro consideraban perniciosos para la moral: “acciones y ademanes livianos”, “tonadas torpes y lascivas”, “movimientos torpes y melindres y otros ademanes poco honestos”, “meneos [...] de todo el cuerpo”, “bailes y cantares lascivos”, etc. (Cotarelo, 1904). Precisamente los aderezos propios de la teatralidad aumentaban el riesgo de que los cuentecillos u otros pasajes de la obra fueran atajados por la censura, sobre todo si en ellos intervenían personajes relacionados con la Iglesia, algo que ocurría con frecuencia en la materia de tradición oral:

De mediados del siglo XVI en adelante desaparecen los frailes y clérigos mujeriegos de las tablas y novelas españolas, y les toman el relevo los ermitaños, sacristanes o tipejos como el hipócrita Don Cosme de *El Buscón* (III, 3), que, de puro virtuoso, “no levantaba los ojos a las mujeres, pero las faldas sí”. Sin embargo, los frailes y clérigos no dejan de ser blanco de chistes cínicos en el refranero, en cuentecillos tradicionales y en poemas satírico-burlescos como los de Góngora (Close, 2002: 34).

Y es que, cuando el cuento se unía al teatro, uno de los géneros literarios más vigilados por la censura del Siglo de Oro, no extraña que el cerco se estrechara, pues “si se permiten estas agudezas en comedias (que es lo que más se suele ver) las aprenden todos, y los menos prudentes las aplican a cualquier cura y aun se las cantan, porque las hallan en verso”⁴. Es decir, si la burla se elevaba a categoría, estilizándose mediante un proceso literario o sirviendo de espectáculo en un escenario, se corría el riesgo de que el estamento eclesiástico se convirtiera en la rechifla del vulgo, tales eran algunos de los temores de aquellos enemigos del teatro.

Antonio Sierra Corella, un estudioso de la censura literaria española, ofrece una prolija relación de los “objetos de corrección y

⁴ La cita procede del expediente de prohibición de la comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos*, de Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua (Archivo Histórico Nacional, sección Inquisición, legajo 4514, expedientes nº 8 y 13); las censuras están en un manuscrito del siglo XVIII, pero ya en el XVII se habían realizado dos dictámenes al respecto (Granja, 2006).

expurgo” que lo censores tenían que mirar “detenidamente, pero sin perjudicial tardanza, hasta las notas y los escolios, capítulo por capítulo, párrafo por párrafo y hoja por hoja”:

Las proposiciones heréticas, erróneas, próximas a herejía, escandalosas, ofensivas a los piadosos oídos, temerarias, cismáticas, sediciosas, blasfemas, contrarias a los ritos y ceremonias de los sacramentos, opuestas a los usos y costumbres establecidos en la Iglesia; las innovaciones profanas [...] vocablos dudosos y ambiguos [...] la aplicación de términos de la Sagrada Escritura a usos profanos [...] las supersticiones, los sortilegios, las adivinaciones, el hado, la suerte, la fortuna o infortunio y cosas contrarias al libre albedrío; las palabras que suenan a paganismo, las que van contra la fama del prójimo (eclesiásticos, príncipes y aun particulares), o contra las buenas costumbres, como también las que fomentan la política gentil y tiránica, contraria a la doctrina del Evangelio, aunque sea so color de razón de Estado; *los cuentos y anécdotas que ofenden la dignidad eclesiástica*, los ritos y ceremonias, etc.; los chistes y gracias aliñados en perjuicio de la fama a que siempre tiene derecho el prójimo; las palabras soeces o lascivas y los grabados obscenos y mal intencionados (Sierra Corella, 1947: 41).

Y es que, en muchos de esos cuentecillos y facecias se sacaban a relucir clérigos y sacerdotes que siempre resultaban mal parados, vapuleada su reputación o convertidos en objeto de escarnio. Pongamos como ejemplo *El poder de la amistad*, comedia de Moreto en la que la censura hubo de actuar; entre los diversos pasajes prohibidos destacamos uno donde el gracioso de la comedia, llamado Moclín, refiere un jocoso cuentecillo protagonizado por un obispo y un aspirante a sacerdote:

MOCLÍN	Pues responda un cuentecillo: fuese a examinar un día de misa un buen licenciado y el obispo, mesurado, le recibió en pie: “Vusía se siente”, dijo cortés, y él respondió: “Majadero, yo en mi casa como quiero estoy”. De examen después le hizo una pregunta rasa: “¿Dios cómo en el cielo está?”
--------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

y él le respondió: “Estará como el obispo en su casa” (Zugasti, 2011).⁵

Para un espectador o lector actual, la historieta no es más que un inocuo chistecillo que le refiere Moclín a Margarita mientras hablan de los amoríos de Alejandro, el galán de ésta. Pero a uno de los censores le pareció poco moral que se hicieran bromas con Dios y un obispo, y anotó en el manuscrito, al margen de estos versos atajados y tachados, que la referida historieta “ofende a la decencia”⁶.

Dejando a un lado clérigos ridículos y críticas más o menos sutiles a la Iglesia, cualquier materia religiosa podía ser objeto de censura, tal y como aparece en la relación de Sierra Corella. En la comedia titulada *El pleito del Demonio con la Virgen*, de autoría compartida entre tres ingenios anónimos, existen varios pasajes suprimidos por la censura que se corresponden con asuntos polémicos (como la concepción inmaculada de la Virgen) y ciertas escenas subidas de tono. Entre estos pasajes descartados hay también un cuentecillo introducido por el gracioso Alcaparrón que tampoco superó el filtro de la censura:

ALCAPARRÓN Quiérola contar un cuento:
 un hombre se volvió loco
 y quedole en el cerebro,
 por tema de su locura,
 confesarse por momentos.
 Y llegose a un estudiante
 un día, y dijo muy recio:
 “Confíeseme aquí, y si no,
 voto a Cristo que los sesos
 le pegue [a] aquesa pared”.
 El estudiante, temiendo
 la mala tunda, sentose,
 y díjole muy severo
 que empezase; y él fue andando
 por todos los mandamientos
 por su orden; y en llegando
 al quinto, dio por su cuerpo

⁵ Cito los vv. 2483-2499 según la edición de Zugasti (2011), en prensa.

⁶ Manuscrito autógrafo de 1652, conservado en la Biblioteca Nacional (Vitr. 7-4). Sobre las circunstancias de representación de esta comedia y las intervenciones de la censura en el manuscrito, véase Zugasti (2008).

en el séptimo de golpe.
 Entonces, muy caricuerdo,
 el escolar preguntó:
 “¿No tiene nada en el sexto?”
 Apenas oyó esto el loco
 cuando, sin buscar rodeos,
 por satisfacer aprisa,
 dijo: “No tengo dinero”;
 y metiose en el octavo.
 Lo que a mí me pasa es esto:
 yo, señora, no enamoro
 porque dinero no tengo⁷ (BNE, Ms. 17.022).

Recordemos que la relación entre ese “no tengo dinero” y los diez mandamientos, se cifra en que el sexto dicta: “no cometerás actos impuros”, es decir, “no fornicarás”, en su versión más divulgada, pecado del que se encuentran libres tanto el propio Alcaparrón como su trasunto cuentístico, ambos por no disponer del “poderoso caballero”, solvente comprador de voluntades melindrosas y llave que allana las mancebías. Probablemente temiera el censor, además del sobreentendido, los gestos y movimientos impúdicamente alusivos que acompañarían el relato de Alcaparrón en el escenario y que provocaría, a buen seguro, la algarabía del vulgo espectador.

Al propio Calderón, sacerdote católico y propagandista de la Contrarreforma, le reconvino en alguna ocasión la censura a causa de los cuentecillos intercalados en sus comedias. Así, por ejemplo, el que incluyó en *El secreto a voces*, protagonizado también por un cura, en este caso uno que daba misa en dos pueblos rivales a los que no concedía igual tratamiento a pesar de cobrar sus diezmos en ambos. El censor autorizó que se representara, pero ordenó que se suprimieran los versos siguientes (junto a los que escribió dos veces “Esto no se represente”, ratificando la orden con su rúbrica al lado):

Hay cerca de Ratisbona

⁷ Héctor Urzáiz Tortajada y quien firma este artículo preparamos de manera conjunta la edición de esta comedia (atribuida en parte a Francisco de Rojas Zorrilla) y un estudio en profundidad surgido a partir de un primer trabajo que se presentó como comunicación en el Coloquio Internacional *La escritura en colaboración en el teatro áureo*, celebrado en la Universidad de Milán en 2008, bajo el título “Problemas de atribución y censura en la comedia colaborada *El pleito del Demonio con la Virgen*”.

dos lugares de gran fama,
 que el uno Agere se llama,
 y el otro Macarandona.
 Un solo cura servía,
 humilde siervo de Dios,
 a los dos; y, así, a los dos
 misas las fiestas decía.
 Un vecino del lugar
 de Macarandona fue
 a Agere, y oyendo que
 el cura empezó a cantar
 el prefacio, reparó
 en que, a voces, aquel día,
 “Gracias Agere” decía,
 y a Macarandona no.
 Con lo cual, muy enojado,
 dijo al cura: “Gracias da
 a Agere, como si acá
 no le hubiéramos pagado
 sus diezmos”. Cuando escucharon
 tan bien sentidas razones,
 los nobles macarandones,
 los bodigos le sisaron.
 Viéndose desbodigar,
 al sacristán preguntó
 la causa, él se la contó,
 y él dio desde allí en cantar,
 siempre que prefacio entona,
 por que la ofrenda se aplique,
 nos tibi semper, & vbique,
 “Gracias a Macarandona” (vv. 2132-2163).⁸

En *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, cuyo manuscrito autógrafo lleva las correspondientes licencias de representación, fechadas en 1613 (BNE, Res. 101), podemos ver bastantes correcciones y anotaciones marginales realizadas por los censores, pues abunda esta obra en comentarios soeces, chistes de gusto dudoso y hasta alusiones a la homosexualidad en relación con la propia reina Isabel la Católica, de quien está enamorada la protagonista de la obra, la muy hombruna Gila, asesina en serie de

⁸ *El secreto a voces* se conserva en un manuscrito autógrafo en la Biblioteca Nacional con licencia de representación de 1642 (Ms. Res. 117).

varones. Así, fueron tajantemente suprimidos por la censura algunos imprudentes cuentecillos que el gracioso Mingo le refiere a Gila para camelarla, como los siguientes versos:

Dígalo fray Juan Guarín
 y otros muchos que ha[n] tentado
 la soledad y han gozado
 de altas empresas el fin;
 que en cuantas mujeres ves
 que casi imposibles son,
 alcanza más la ocasión
 que el amor ni el interés.
 ¿Aquel cuento no has oído
 de aquel rey que por ahí
 dicen que estaba de sí
 tan loco y desvanecido,
 que no pensaba que había
 otro hombre criado el cielo
 más perfecto sobre el suelo?
 Y, estando mirando un día
 por los resquicios acaso
 de una puerta, descubrió
 a la reina dentro, y vio
 que tenía (¡extraño caso!),
 en los brazos un enano
 (¡escarmiento de señores!)
 haciéndole mil amores,
 sólo porque le halló a mano,
 olvidando la hermosura,
 la grandeza y perfección
 del rey. Porque la ocasión
 goza de la coyuntura (Vélez de Guevara, 2001: 171-173).

Los ejemplos de cuentos cómicos insertos en piezas teatrales desgranados hasta aquí evidencian que lo que en la época era materia de expurgo para los censores –por impúdico, blasfemo o simplemente jocoso– era en realidad bastante ingenuo, y que la vigilancia censoria se nos antoja hoy excesiva. Resulta incluso un divertido disparate ver a la censura extremar el celo con el “sospechoso” Calderón, el gran

promotor del teatro eucarístico, o con aquel familiar del Santo Oficio llamado Lope de Vega.

Pero conviene no perder de vista que el asunto tenía una vertiente mucho más siniestra, pues si a los citados dramaturgos bastaba con tacharles en sus originales aquellos “sucedidos” en que se les hubiera ido la mano, los ciudadanos normales y corrientes que acostumbraban cotidianamente a “echar cuentos” de viva voz –una práctica social muy extendida, entonces y ahora– podían nada menos que acabar ante un tribunal de la Inquisición.

Buena muestra del escaso aprecio que en ciertas instancias religiosas se sentía por estos materiales folclóricos y populares ofrecen los archivos inquisitoriales, pues en ellos se conservan numerosísimos expedientes de procesos y diligencias legales que contienen cuentos, proverbios y anécdotas populares que el Santo Oficio consideraba pecaminosos, sacrílegos, blasfemos o, sencillamente, poco decentes. Recientemente se ha extraído de los archivos inquisitoriales de Córdoba una serie de noticias sobre la literatura popular española del Siglo de Oro donde se refleja que, en lo tocante a cuentecillos y facecias, la mayoría de los que se insertan entre las diligencias “tiene que ver, por supuesto, con motivos y leyendas de carácter religioso” (Álvarez Aranda, 2008-2009: 119).

En uno de esos documentos cordobeses se recogen hasta tres versiones distintas de un apólogo bíblico sobre Cristo que, al parecer, circulaba de boca en boca, dado que habían sido denunciadas sendas personas por difundirlo: un mercader llamado Pedro de Canseco, un gitano llamado Beltrán de Bustamante y un trabajador llamado Diego Sánchez. Veamos una de las versiones de este apólogo, que interpretaba a su conveniencia aquello de “Creded y multiplicaos”:

Diego Sánchez, trabajador, vecino de Baeza, porque dijo que hacer un hijo en una mujer enamorada, como fuese en servicio de Dios, que no era pecado. Y, reprendido dello, dijo: “Multipliquémonos, que Dios lo manda”. Y que había oído decir a predicadores que cuando Dios halló a San Pedro con una mujer, le había mandado que multiplicase (Álvarez Aranda, 2008-2009: 118).

También tres reos distintos fueron acusados por difundir sendas versiones de una historia sobre un imaginario “libro secreto del Papa”, del que se creía que tenía ciertas propiedades salvíficas; uno los acusados por la Inquisición fue nada menos que “Francisco Martínez Palomino, presbítero, cura que fue de la Iglesia Mayor de Jaén”:

Porque dijo y contó que, siendo dos compañeros de estudio, el uno de ellos vino a ser Papa; y envió llamar al otro para hacerle bien; el cual le dijo que no quería de Su Santidad otra merced sino que le mostrase aquel libro que escribió San Lázaro después de resucitado; y el Papa le respondió que aquel libro era anexo solamente a los papas, pero que le diría un punto que estaba en él, que era que, como un hombre fuese cristiano bautizado, no se podía perder y no iría al infierno (Gracia Boix, 1983: 206).

El cuento presenta diferentes variantes, como recoge Domingo Ynduráin (1978-1979): el autor puede ser San Lázaro o San Andrés; el que cuenta la anécdota, un ex-compañero del Papa o el marqués de Mondéjar, embajador en el Vaticano; y el requisito a veces es único (estar bautizado), pero a veces también hace falta haberse confirmado y no haber muerto desesperado. Y si este libro secreto podía salvar el alma de un cristiano, se contaban también historias disparatadas acerca del propio libro sagrado de la cristiandad, puesto que desde que la Inquisición decidiera, a mediados del siglo XVI, prohibir las traducciones de la Biblia a las diferentes lenguas romances, las Sagradas Escrituras fueron objeto de bulos tan curiosos como el siguiente, que le costó un proceso inquisitorial a un tal Diego de Madrid:

Porque, tratando de cosas de la misa, dijo: “Dicen que desde [es decir, a partir de donde] da una palmada el clérigo en el libro cuando dice la misa, que hay palabras de Mahoma allí, y que no las dicen” (Álvarez Aranda, 2008-2009: 118).

Del siguiente cuentecillo solo se conoce una versión, que bien podría haber servido de fuente de inspiración para alguna elaboración culta, próxima en estilo a los *Milagros* de Berceo, pero que hasta hoy no se encuentra documentada. El protagonista, de nuevo, un religioso, el tesorero de la catedral de Córdoba, Pedro Fernández de Alcaudete:

el cual, engañado del Demonio, se ponía una forma consagrada dentro del zapato para pisar continuamente a Jesucristo, de quien era oculto enemigo.

Manifestó su culpa el Señor en que, yendo un día por la iglesia, iba dejando un rastro muy crecido de sangre por las losas. Advirtiéronlo los prebendados compañeros y, presumiendo ser alguna herida, se lo avisaron.

Mas él, conociendo [que era por] su maldad, procuró ocultarlo yendo a casa con título de verlo allá y remediarlo. Crecía la sangre en el suelo y, viendo que sólo del pie era de donde salía, descalzaronlo por fuerza y hallaron la forma consagrada, que era la fuente de donde el licor rojo manaba (Álvarez Aranda, 2008-2009: 119-120).

Puede fácilmente comprenderse que si la Inquisición perseguía estos chascarrillos hasta en el día a día de la gente corriente y moliente, llevarlos a los escenarios teatrales, donde los actores podían darle rienda suelta a sus capacidades gesticulantes para provocar la carcajada general, era tenido por peligrosa irreverencia. Es, pues, el teatro como espejo pluridimensional de la vida lo que parece alterar la tranquilidad de los enemigos del arte dramático en el Siglo de Oro: por un lado, temas y personajes relativos a la religión o la iglesia católicas, reflejos fieles de una realidad deformada por la caricatura; por otro, una teatralidad que anima sobre las tablas leyendas, refranes y anécdotas –tal vez antes oídos por el público– que ponen en solfa dogmas y tabúes de autoridad moral consagrada. Gran peligro, al decir de fray Juan de Pineda, que ya en 1589 (lo peor para los detractores del teatro estaba por llegar) bramaba contra los religiosos que acudían a los corrales de comedias a ver representar obras profanas, “sin acordarse de Santa Catalina, ni de Santa Inés” (Cotarelo, 1904). En su áspera reprimenda a aquellos “eclesiásticos descuidados de Dios” se adivinan los muchos peligros que emanaban de la vida teatral, irradiándose al tiempo que la fiebre de los teatros prendía entre todas las capas sociales: “¡Oh, religiosos, que vais públicamente delante de todo el mundo a tales espectáculos, y escandalizáis a cuantos de tal saben, y deshonráis el hábito de vuestras sagradas religiones, y os tienen por ello en menos!”.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Aranda, Francisco J. (2008-2009), “Literatura popular en procesos del Santo Oficio de Córdoba. Siglos XVI y XVII”, *Revista de Erudición y Crítica*, 7, pp. 111-120.
- Asensio, Eugenio (1965), *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

- Bataillon, Marcel (1966), *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1977), *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona, Crítica.
- Bustillo, Eduardo y Eduardo de Lustono (s. a.), *Galas del ingenio: Cuentos, pensamientos y agudezas de los poetas dramáticos del Siglo de Oro*, Madrid.
- Cacho, María Teresa (1986), “Cuentecillo tradicional y diálogo renacentista”, en Y.R. Fonquerne y A. Egido (eds.), *Formas breves del relato*, Madrid, Taurus, pp. 115-136.
- Calderón de la Barca, Pedro (2000), *El pintor de su deshonra*, Valbuena Briones ed., en J. Alcalá Zamora y J. M. Díez Borque (coords.), *Obras maestras*, Madrid, Castalia, pp. 293-327.
- (2000b), *Peor está que estaba*, Antonio Rey ed., en J. Alcalá Zamora y J. M. Díez Borque (coords.), *Obras maestras*, Madrid, Castalia, pp. 411-440.
- Camarena, Julio y Maxime Chevalier (1995), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.
- (1997), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- (2003a), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, vol. III.
- (2003b), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, vol. IV.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico ed., Barcelona, Instituto Cervantes y Editorial Crítica.
- Chevalier, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- (1978), *Folclore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (1980), “Cuento folklórico, cuentecillo oral y literatura del Siglo de Oro”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Toronto, pp. 5-11.
- (1982), *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus.
- (1999), *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- Cienfuegos Antelo, Gema (2006), *El teatro breve de Francisco de Avellaneda. Estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Close, Anthony J. (2004), “Lo cómico y la censura en el Siglo de Oro”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Vol. 1, pp. 27-38.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivo, Biblioteca y Museos.
- Fradejas Lebrero, José (1986-1987), “Media docena de cuentos de Lope de Vega”, *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 121-144.
- (2008), *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Frenk, Margit (1997), *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Gracia Boix, Rafael (1983), *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- Granja, Agustín de la (2006), “Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición (con noticia de un texto mal atribuido a Rojas Zorrilla)”, en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (coords.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, PUM-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 435-448.
- Hernández Valcárcel, Carmen (1992), *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger-Universidad de Murcia.
- (1999), “Funciones del cuento en la comedia barroca”, en Victorino Polo (coord.), *El cuento hispanoamericano. Monográficos de Monteagudo*, IV, pp. 93-106.
- Huerta Calvo, Javier (1996), “La figura del loco en los autos sacramentales”, en J.A. Berbel *et alii* (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp.149-172.
- Jiménez Hurtado, Manuel (1881), *Cuentos españoles contenidos en las producciones dramáticas de Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Alarcón y Moreto*, Madrid, Librería de V. Suárez.

- McGrady, Donald (1983), “Sentido y función de los cuentecillos en *El castigo sin venganza* de Lope”, *Bulletin Hispanique*, 85, 1-2, pp. 45-64.
- Mesonero Romanos, Ramón (1848), *Cuentos, fábulas, descripciones, diálogos, máximas y apotegmas, epigramas y dichos, escogidos en sus obras, con un discurso crítico*, Madrid.
- Mira de Amescua, Antonio (2001), *El ejemplo mayor de la desdicha*, M. Gracia Profeti ed., en Antonio en Agustín de la Granja (coord.), *Teatro completo*, Granada, Universidad de Granada, vol. I, pp. 207-302.
- Pedrosa Bartolomé, José Manuel (1999), *Tradición oral y escrituras poéticas de los Siglos de Oro*, Oiartzun, Sendoa.
- (2004), *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- Redondo, Agustín (2001), “El cuento del sacristán y el mortero: de la novela del *Decamerón* al pliego de 1597 y al entremés de principios del siglo XVII”, *Anuario de Letras*, 39, pp. 395-426.
- Rojas Zorrilla, Francisco (2011), *Autos sacramentales*, Gema Cienfuegos Antelo ed., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha (en prensa).
- (2007), *Casarse por vengarse*, M^a Teresa Julio ed., en *Obras completas. Primera parte de comedias*, F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (dirs.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I, pp. 445-551.
- Sierra Corella, Antonio (1947), *La censura de libros y papeles en España y los índices y catálogos españoles de los prohibidos y expurgados*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- Soons, Alan (1976), *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books.
- Urzáiz, Héctor (2008a), “Lo que son censores: una comedia de Rojas denunciada por la Inquisición”, en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 779-791.
- Uta Ahmed (1973), “La función del cuento en las comedias de Calderón”, en Hans Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*, Berlín-Nueva York, De Gruyter, pp. 71-77.

- Vélez de Guevara, Juan (2001), *La serrana de la vera*, Piedad Bolaños ed., Madrid, Castalia.
- Williamsen, Vern G. (1971), “The Dramatic Function of ‘Cuentecillos’ in Some Plays by Mira de Amescua”, *Hispania*, LIV, pp. 62-67.
- Ynduráin, Domingo (1978-1979), “Cuento risible, folclore y literatura en el Siglo de Oro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIV, pp. 109-136.
- Zugasti, Miguel (2008), “Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto”, en M^a Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 39-72.
- (2011), ed. Agustín de Moreto, *El poder de la amistad*, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias. Volumen III*, Kassel, Reichenberger, en prensa.