

# CUENTOS TRADICIONALES ANDALUCES EN LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

---

**Alejandro Gómez Camacho**



## **SUMARIO:**

La literatura española de los Siglos de Oro debe tener un papel en la enseñanza obligatoria, independientemente de la especialización del profesorado y de los intereses de los alumnos. Se ofrecen en este artículo orientaciones didácticas y textos para abordar con éxito una primera aproximación a la literatura clásica española, renunciando a esquematismos cronológicos y a la historia de la literatura como un fin en sí misma. El problema fundamental para la didáctica de la literatura clásica es sin duda el de la narrativa, porque nos enfrentamos a textos largos e indefinidos genéricamente. Tras analizar los géneros narrativos, se propone partir de los cuentos de transmisión oral en la literatura española del XVII que fueron recopilados por autores andaluces.

## **SUMMARY:**

Spanish Literature of the Golden Age must be taken into account in obligatory education, apart from the specialisation of the teaching profession and the pupils' interests. Some didactic orientations and texts are offered in this article to be discussed as a primary study of Classical Spanish Literature.

The main problem for the didactics of Classical Literature is focused on the narrative one because we are facing long and generically undefined texts. After the analysis of narrative genres, we propose a start from the orally transmitted tales that were compiled in 17th century Spanish Literature by some Andalusian authors.

El papel de la literatura en los nuevos planes de estudio es ciertamente ambiguo. Lengua y literatura comparten un espacio común en el doble enfoque de la comunicación oral y escrita, la literatura es así parte de la lengua, y no una materia independiente, e incluso aparece ligada con los lenguajes no verbales de los medios de comunicación social. Por otro lado encontramos que el doble plano de la comprensión y la expresión que caracteriza la enseñanza de la lengua se aplica también a la literatura, con lo que aunamos la competencia lectora con actividades de creación literaria como una faceta más de la comunicación escrita.

Se supera por tanto un planteamiento que prima la información sobre la lectura, se abandona la sucesión cronológica de autores propia de una literatura historicista y diacrónica, ya no tenemos una visión restringida de la asignatura asociada al concepto dieciochesco de buen gusto que convierte a la lectura en algo excluyente y minoritario.

Ahora se trata de aumentar la competencia lectora de textos literarios, atendiendo a los gustos y peculiaridades de los lectores. Se sustituye la información por la formación, abandonando el esquematismo cronológico de las historias de la literatura (que solo se justificaban en un absurdo afán de exhaustividad) en favor de una división genérica de la asignatura (narrativa, poesía y teatro, e incluso otros géneros). El comentario de texto deja paso a los talleres de lectura y de creación literaria, y la literatura oral vuelve a entrar en nuestras aulas.

Nada que objetar: los profesores de literatura hace años que primábamos la competencia lectora sobre la historia de la literatura.

¿Este nuevo planteamiento implica que los alumnos que terminen la educación obligatoria podrían ignorar nuestra literatura clásica? ¿Acercarnos a nuestra literatura del Siglo de Oro implica volver a un planteamiento historicista y diacrónico (porque desde luego no se ajusta a la división en tres géneros)? ¿Es posible trabajar la competencia lectora en obras clásicas españolas, renunciando al comentario de textos fragmentados? ¿Es compatible la literatura áurea con la tradición oral?

Consideramos que la literatura española del Siglo de Oro es a la vez el punto de partida y el de llegada de cualquier lector competente en castellano, y se ajusta, aunque aparente lo contrario, al enfoque de la literatura que sugieren los nuevos planes de estudio.

Uno de los aspectos más problemáticos de la didáctica de la literatura española es el que se refiere a la enseñanza de la literatura del período barroco, que por su enorme amplitud y complejidad requiere a menudo una especialización de la que el profesor carece.

Será necesario realizar un esfuerzo muy importante de síntesis desde un conocimiento profundo de nuestra literatura áurea; y sintetizar no significa mutilar ni resumir, sino seleccionar creativamente aquellos textos y conceptos que inviten al alumno a comprobar que la literatura del siglo XVII solo defrauda a aquellos que no se la merecen.

Partimos por tanto de alumnos con escasa formación literaria y humanística, que no van a volver a tratar de esta materia en posteriores estudios de especialización, y con los que podremos ocupar unas pocas horas de clase.

Desde un primer momento habremos de renunciar a realizar paralelismos estériles con la periodización que generalmente se admite en las artes plásticas y a establecer una ruptura entre el renacimiento y el barroco, porque la continuidad de la literatura española de esa época es mucho más evidente que las distinciones que se puedan proponer; si hay un siglo que presenta una evolución compacta y fácil de seguir es el que resultaría de la suma de la segunda mitad del XVI con la primera del XVII.

Definiremos por tanto el barroco como el arte que genera la sociedad española del siglo XVII, y la literatura barroca española no es sino la que se escribe en nuestro país durante el Seiscientos. La completaremos con un cuadro breve pero completo en el que figuren los autores y las obras más representativos del siglo, y que nos permitirá prescindir en lo sucesivo de esos autores que es necesario conocer, pero cuyos textos no nos van a ser útiles en nuestro empeño. De esta manera podremos caracterizar la literatura del barroco como una continuación de la del siglo anterior, ninguno de los rasgos que vamos a estudiar representan en sentido estricto una novedad; tan solo hay dos figuras monumentales que se caracterizan por una originalidad esencial, que les diferencia tanto de los autores del renacimiento, como de los de su propia época o de los siglos venideros: Miguel de Cervantes y Luis de Góngora.

Ya sabemos que el barroco no es más que la expresión de una sociedad en crisis. Para caracterizar su literatura, dado que vamos a descubrir el barroco sobre textos muy dispares, será indispensable introducir conceptos de la retórica barroca. Cualquier prejuicio contra el *ars bene loquendi* solo puede nacer del desconocimiento; en muchas ocasiones la retórica es más útil y más clara que los algunos conceptos críticos imprecisos y ajenos al siglo que nos ocupa.

En rasgos generales la retórica se divide en dos ámbitos esenciales. Por un lado la disposición, que estudia y facilita el proceso de la comunicación, analiza cómo se estructura el texto literario y atiende a lo que podríamos definir como la relación entre el autor y el lector a través de la obra literaria. Indisolublemente ligada a la disposición, como dos caras de la misma moneda, encontramos la elocución, que se ocuparía de la presentación de la obra literaria y cuya misión sería mostrar de una forma novedosa contenidos que son perfectamente conocidos para el espectador. Los alumnos estarán muy familiarizados con las comedias que asolan nuestras pantallas: la disposición sería la que cuida de la sucesión de planos y secuencias, mientras que la elocución logrará la misión imposible de que nos llegue a cautivar una historia mil veces repetida, que además carece a priori del más mínimo interés.

La literatura barroca se caracteriza por una preocupación dominante por la elocución. Muchas posibilidades que ofrece la elocución para captar al lector o al espectador, y obligarle a reír, a temblar de miedo, o a experimentar intensamente determinados sentimientos y sensaciones; los escritores españoles del XVII prefieren casi siempre insistir en uno de los cuatro caminos que les ofrecía la *elocutio* clásica: el adorno. Evidentemente las posibilidades de adornar una obra literaria son ilimitadas, unos prefieren los tropos y figuras, otros juegan a hacer aparentemente fácil lo que encierra grandes dificultades; éste trae términos que solo unos pocos entienden, aquél cuenta en pocas palabras complicadas historias que solo podrán recordar algunos; aquí se deleitan con riquísimas descripciones de cosas insignificantes mientras que más allá el juego consiste en connotaciones simbólicas patrimonio de unos pocos. Nada de esto es nuevo, pero nunca se hizo con tanta maestría y tanta dificultad.

Todos estos planteamientos han de llevar al alumno a la conclusión de que la literatura barroca es la que se escribe en el siglo XVII, luego es tan variada como heterogénea era la España de la época. Además esta literatura se concibe como un juego: se nos ofrece disfrutar con los adornos variopintos que se distribuyen por doquier, y además se nos invita a descubrir lo que se ha ocultado bajo esos adornos, sean del tipo que sean. Nosotros podemos jugar en el nivel de dificultad para el que nos sintamos capacitados, y cuanto mejor juguemos, obtendremos un premio mayor. No nos queda más que seleccionar algunos textos, saltar tres siglos y atrevernos a jugar con los que fueron hombres como nosotros; cada cual lo hará con la profundidad que prefiera, porque para todos hay una satisfacción oculta. Como vamos a trabajar con pequeños textos, no podemos ocultar a nuestros alumnos el nombre de la obra más difícil, la que nos obliga a emplearnos más a fondo en el juego, pero que encierra por añadidura un tesoro del que solo los más osados se harán acreedores: el Quijote.

La lírica española del XVII ofrece una enorme cantidad de ejemplos que nos servirían para ilustrar qué fue la poesía barroca española. Nosotros proporcionaremos a nuestros alumnos el texto de cuatro o cinco poemas barrocos cuyo contenido y estructura permitan trabajar con ellos con cierta rapidez. En todos los casos partiremos de una revisión del léxico que pueda presentar alguna dificultad, procurando no cerrar posibles interpretaciones personales y creativas de los textos, pero demostrando que el sentido literal de un poema barroco es único, y es necesario descubrirlo. Un espléndido ejercicio de sintaxis será devolver oralmente en clase el orden lógico de la lengua a los hipérbatos. Si encontramos términos polisémicos que no se aclaren por el contexto o pasajes que no ofrezcan una lectura inequívoca desecharemos el poema por imperfecto.

Una vez entendido el poema en su literalidad, que sería el menor grado de dificultad con el que se puede jugar a leer un texto barroco, no nos queda más que ir identificando los adornos que se han ido colocando para sorprendernos y los mensajes que se nos han ocultado en una primera lectura. Desde luego renunciamos a realizar un comentario de texto estructurado y a rastrear recursos y figuras; y sobre todo evitaremos incorporar al poema tópicos que no se apoyen textual-

mente en el poema. Vamos realizando lecturas sucesivas y cada vez más sofisticadas del mismo texto, y solo nos sirve lo que descubrimos como lectores. Poco a poco irán aflorando los mecanismos que se utilizaron para construir el poema, y a los que iremos dando los nombres que les concede la retórica clásica simplemente para poder denominarlos, no como una lista de tropos y figuras que se han explicado en abstracto.

La "Oda al Guadalquivir" de Medrano, los veintiocho primeros versos de la canción V de Carrillo y Sotomayor, la silva X "A la rosa" de Francisco de Rioja, y el soneto "Mientras por competir con tu cabello" de Góngora bastarían para crear en el lector una idea suficiente de lo que fue la lírica española del XVII.

No debemos olvidar que el teatro (y en especial el teatro clásico español) es para verlo representado, no para leerlo; por eso el mejor ejercicio sería asistir a una representación de teatro clásico o, en su defecto, ver una grabación en vídeo de la representación teatral de una obra de Lope, Tirso o Calderón. En general deberíamos evitar las adaptaciones televisivas y cinematográficas basadas en textos clásicos: el profesor deberá evaluar cuándo el lenguaje de las imágenes distorsiona e impide llegar al espectador al texto oral de la obra de teatro. Un ejemplo de la conjunción ideal del lenguaje de la imagen en movimiento con el texto literario sería la versión cinematográfica de *El perro del hortelano* de Lope; personalmente creo que seguimos viendo teatro, pero apuntalado en una nueva historia paralela y complementaria a la verbal, narrada esta vez con imágenes. En su defecto, disponemos de un texto que se ajusta espléndidamente a nuestras necesidades: una lectura dramatizada de la jornada segunda de *La vida es sueño* de Calderón. Una breve introducción a las características de la escenografía y los sofisticados decorados de la época, que permitan a los improvisados actores y a los espectadores hacerse una idea de cómo podría ser una representación teatral en 1635. Luego con una reflexión sobre la función del teatro barroco en la sociedad de la época, siempre apoyada en el texto que se ha leído, y un análisis de los mecanismos con los que se pretende impresionar al espectador, completarán una visión suficiente del teatro de la época.

El problema para aproximar la literatura clásica a alumnos con poca competencia lectora (por edad o formación) está en la narrativa. La aproximación directa a las grandes novelas del siglo de oro es muy compleja, y con frecuencia fracasa: los nuevos lectores no llegan a la conclusión de que están ante obras divertidas y próximas.

Una opción es partir de fragmentos con autonomía narrativa dentro de la novela. Pongamos un ejemplo con el Quijote. Puesto que a priori hemos evitado la exhaustividad de la historiografía de la literatura en beneficio de una síntesis de conceptos y una selección de textos que orienten a un lector poco experimentado en la selva literaria del siglo XVII español, no se justifica eludir el Quijote porque no podemos exigir a nuestros alumnos que lo lean obligatoriamente. Sin ocuparnos del Quijote es imposible entender la literatura barroca española. Bastará una breve introducción a la obra de Cervantes, que aclare los problemas textuales que puedan desorientar al lector que se acerque por primera vez a la obra, y una exposición suficientemente pormenorizada de los episodios que se van sucediendo, quizá completado por un esquema de la estructura simétrica de las dos partes de la obra. Después nos limitaremos a leer en clase cómo don Quijote y Sancho deciden salir juntos (I, VII), la penitencia de don Quijote en Sierra Morena (I, XXV), el durísimo episodio de Clavileño (II, XLI) y la muerte de don Quijote (II, LXXIV). Un análisis superficial de las contradicciones que muestran los personajes en estos cuatro capítulos, y una lectura profunda de todo lo que escribe Cervantes en esos breves pasajes bastarán para orientar una lectura futura de la novela. Si nos faltase tiempo, bastarían los dos episodios centrales para orientar eficazmente el resto de la novela.

Nosotros proponemos otro camino: partir de relatos breves, una opción muy frecuente cuando hablamos de textos medievales o de la literatura posterior al XVII. En nuestro caso proponemos la literatura de transmisión oral en el siglo de oro: los cuentecillos y chistes tradicionales; concretamente los cuentos de la tradición oral sevillana del siglo XVII.

Las ventajas de estos textos son evidentes:

- Se trata sin duda de literatura clásica española, con una enorme variedad temática y formal.

- Satisfacen la exigencia de los currículos oficiales en lo referente a la literatura paremiológica y tradicional, y en la reivindicación de la literatura oral de la propia Comunidad.
- Por su propia naturaleza, estos textos se prestan a la reelaboración creativa escrita y por supuesto a volver a ser transmitidos oralmente.
- Una parte importante de estos textos orales andaluces están editados y son de fácil acceso (en ediciones de M. Chevalier, B. Chenot para los cuentos de Arguijo, y mía para los cuentecillos de J. de Robles y de P. Farfán).

### Los cuentos tradicionales andaluces del siglo de oro.

Partiendo de la diferenciación ciceroniana entre *fabella* y *dictum* podríamos distinguir dos de los valores fundamentales del término cuento en el Siglo de Oro: Por un lado está el cuento como sinónimo de chiste, facecia y fábula (cuento-apólogo o cuento-chiste, según su contenido). Frente a esta acepción, el término cuento designa en los siglos XVI y XVII otro género narrativo completamente diferente, sinónimo del italianismo novela. Se distinguía perfectamente en el Siglo de Oro entre la narración extensa (se llamase cuento, historia o novela) y otras narraciones muchos más breves, con un esquematismo característico.

No se atiende por tanto al carácter jocoso o ejemplar del argumento, ni a si los sucesos se exponen como ficción o realidad, sino al desarrollo narrativo con que se presenta la historia. A nadie le podrá parecer que las *Novelas ejemplares* y el *Sobremesa y alivio de caminantes* pertenecen a un mismo género, por más que novela y cuento designasen indistintamente a dos géneros diferentes.

No obstante, lo más frecuente es que cuento designase en el Siglo de Oro una narración breve que abarcaba desde el dicho y el refrán hasta el chiste o la facecia.

Distinguiremos en primer término tres géneros diferentes: el cuentecillo, la facecia y el dicho. La morfología del cuentecillo ha sido perfectamente estudiada por M. Chevalier en sus *Cuentos españoles de los Siglos XVI y XVII*, a partir de tres características fundamentales: brevedad, jocosidad y oralidad, prescindiendo por tanto de cualquier intención didáctica. Por su parte Soon analiza el cuento risible en *Haz y*



envés del cuento risible en el *Siglo de Oro*, caracterizado por la brevedad y generado para provocar la risa, y que en la época se denominó facecia, conseja, patraña, cuento, cuentecillo o fabliella (este último término es el que prefiere el autor).

Cuando hablamos de la oralidad de estos cuentos nos referimos lógicamente a la estructura interna de la narración, independientemente de que estos cuentecillos alcanzasen efectivamente difusión oral, o fuesen tradicionales e incluso folclóricos. El carácter oral de estos cuentos reside en que estaban concebidos para ser dichos, a pesar de que en muchos casos su difusión fuese exclusivamente escrita.

En el plano teórico podemos diferenciar entre el cuento breve risible y la facecia, aunque en la práctica (los cuentos andaluces del XVII son buen ejemplo de esto) es muy difícil separar con claridad una facecia de un cuento o un chiste. Podemos definir el cuentecillo risible como un relato breve que basa su efecto cómico en la narración de una historia graciosa. Frente a este cuentecillo la facecia se estructura sobre el dicho ingenioso, que es el que provoca la risa, muy parecida por tanto al chiste que depende de la cómica ocurrencia de uno de los personajes. A nadie se le oculta que sobre muchos textos de nuestro Siglo de Oro, entre los que desde luego se cuenta el *Culto*, esta distinción carece de utilidad.

Es necesario distinguir entre cuentos tradicionales y folclóricos; entre los que alcanzaron difusión oral y tuvieron cierta pervivencia como tradicionales, y los cuentos que no se incorporaron a la tradición.

El cuento tradicional es un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto realista. No hay por tanto diferencia apreciable entre un cuento que fue tradicional y el que no alcanzó esa difusión. Nosotros consideraremos tradicionales los cuentos que en distintas versiones presentan variantes en su localización geográfica, en la identidad de los protagonistas o en elementos del relato, acomodados por tanto a los gustos de públicos diferentes. Esto demuestra que se transmitieron oralmente el tiempo suficiente para adquirir la variedad característica de la literatura tradicional.

El cuento folclórico aparece en un ámbito geográfico mucho más extenso que el tradicional, y permanece vivo en la tradición oral. Este

es el elemento distintivo del cuento folclórico: que se ha recogido directamente de la tradición oral en la que sigue vivo, mientras que el cuento tradicional se nos ha conservado en una fuente escrita aunque en un tiempo se transmitiese oralmente.

### La tradición sevillana en Siglo de Oro

Es por tanto posible analizar una tradición sevillana de cuentos o, si se prefiere, reunir una colección de cuentos que fueron tradicionales en determinados círculos de la ciudad durante el Siglo de Oro, en lo que no sería sino una faceta más de la erudición y la actividad cultural de los humanistas y los poetas sevillanos de los siglos XVI y XVII.

No hay ningún factor que nos permita distinguir como sevillanos los cuentecillos que recogen una serie de humanistas aficionados a los chistes en la ciudad, a no ser una referencia geográfica que no implica una caracterización diferenciada de otros cuentos tradicionales en un ámbito geográficamente distinto.

En autores sevillanos del Quinientos encontramos los antecedentes inmediatos de estos coleccionistas de cuentecillos, facecias y chistes, tan abundantes en la ciudad durante el primer tercio del siglo XVII. No hay duda de que el trabajo de los paremiólogos fue uno de los vehículos esenciales en la difusión de los cuentecillos, tradicionales o no. Desde Francisco de Espinosa a Correas y Luis Galindo los refranes se glosan o se ilustran con cuentos más o menos esquemáticos, que explican el refrán o la frase proverbial.

En la *Filosofía vulgar* de Mal Lara se recogen nada menos que treinta y cuatro chistes y cuentos jocosos, de la más variada procedencia, algunos de los cuales habían de ser tradicionales en la Sevilla de 1568 (*Esto parece al que cayó y le dixeron: Dios sea con vos. Respondió levantándose: No es menester, que ya estoy levantado*). No olvidemos que Mal Lara realiza una colección de chistes en su refranero comparable al *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo, y con más cuentos jocosos que *El culto sevillano* de Juan de Robles.

En el siglo XVI se convierten en recopiladores de facecias y cuentos los autores de silvas y obras misceláneas. Es notable el ejemplo del autor del *Floreto de anécdotas y noticias diversas que recopiló un fraile dominico residente en Sevilla* a mediados del siglo XVI

El antecedente más notable del grupo de sevillanos que a comienzos del Seiscientos recopilan cuentecillos es, junto a Mal Lara, Pedro Mexía. En los Coloquios se recoge gran cantidad de chistes y cuentos. La continua aparición de nuevos interlocutores en cada diálogo propicia el empleo de facecias y cuentecillos en el discurso natural de la conversación. Uno de los ejemplos que recoge Mexía de la tradición oral es el siguiente:

*Tenía un caballo overo muy singular, y un pajecillo que quería mucho, enfermos; y estando jugando entró a deshora un criado suyo y díjole: - Señor, el caballo overo se murió, y el paje se está muriendo. Respondió sin más pasión: - Pues que así es, decidle al muchacho que se dé prisa, y irse ha cabalgando.*

En el siglo XVII encontramos un grupo de sevillanos que se preocupan por recoger cuentecillos y chistes que circulaban diariamente por las conversaciones de la ciudad: Juan de Pineda, el poeta Juan de Salinas, el Obispo don Juan de la Sal, Juan de Robles, Juan de Arguijo, y por supuesto el racionero Porras de la Cámara en su celebérrima miscelánea. De los cuatro últimos sabemos que se conocieron y se trataron, mientras que todos ellos presentan coincidencias con las colecciones de los otros.

Mención aparte merece el agustino Fray Juan Farfán. Puesto que los cuentos pertenecen básicamente a la literatura de transmisión oral, podemos contarle entre los creadores y recopiladores de chistes, cuyas agudezas se coleccionaron en un manuscrito que poseía Robles, o fueron difundidas por el propio Farfán entre los autores que recogen sus chistes, de los que fue estrictamente coetáneo.

Importancia excepcional en esta serie de recopiladores de chistes y cuentecillos tuvo sin duda el licenciado don Francisco Porras de la Cámara, con su famosísimo código compuesto para el recreo del Arzobispo de Sevilla don Fernando Niño de Guevara.

Según la tradición crítica, el contenido de la Miscelánea destinada a Guevara se compondría de sucesos fabulosos, cuentos festivos, cartas jocosas, agudezas y dichos, sentencias graves, elogios poéticos, relaciones y tres novelas breves: *La tía fingida*, *Rinconete* y *Cortadillo* y *El*

*celoso extremeño*, de Miguel de Cervantes. En la más pura tradición del humanismo renacentista encontramos reunidos y confundidos facecias, cuentos, chistes, apotegmas, adagios, sentencias, epístolas jocosas, relaciones y novelas. Dejando a un lado las novelas cervantinas del códice, la Miscelánea de Porras, en sus dos terceras partes, se constituía en una importantísima colección del tipo de literatura jocosa al que nos venimos refiriendo.

La colección más importante de cuentos recopilada por el grupo de sevillanos que en las primeras décadas del XVII se interesaron por este tipo de literatura es sin duda alguna el manuscrito 19.380 de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado *Cuentos muy mal escritos que notó don Juan de Arguijo*.

Los estudios de Maxime Chevalier no dejan lugar a dudas sobre el papel que desempeñó Arguijo en esta colección: los notaba, es decir, los recogía de la tradición oral, sin que en ningún caso quepa suponer que los inventaba de su propia minerva. Un cuento sin duda tradicional, puesto que aparece con variaciones en Juan de Robles, sería:

*Rescató un fraile de la Merced en Berbería un número de cristianos por varios precios: quién por trescientos, quién por quinientos. Entre ellos venía un mozo recio, de buen talle, cuyo rescate había llegado solo a sesenta ducados, de que los demás cautivos se admiraban y le preguntaban la causa de su buena dicha. Él, con muy ruin habla y con peores razones, comenzó a blasonar de que se había fingido mudo y sordo: con que, desesperado el moro, su señor, le había dado por sesenta ducados.*

*Dijo entonces uno de los que estaba oyéndolo:*

*- ¡Pardiez, que os echasteis a perder, porque si hablareis os diera por veinte, y aun por menos!*

El beneficiado Juan de Robles, natural de San Juan del Puerto, recoge en *El culto Sevillano* una gran cantidad de cuentos tradicionales, como el divertidísimo cuentecillo en el que una dama sube "a coger higos en una higuera con unos chapines de diez o doze" o como este:

*Porque no me suceda lo que a cierto maestro de latinidad, que tenía un discípulo hijo de un labrador a quien se le pegava mui poco de estudio, no enbargante que había tantos años que andava en él*

que estaba ya más que medianamente barbado. Llegó pues el padre al Maestro un día, i pidióle con encarecimiento que le dicesse si su hijo aprovechava de forma que se pudiesse tener por bien enpleado lo que se gastava con él, o si se despendía en vano la hazienda. El Maestro pensando que era verdadera su senzillez, desengaño de que era perdido todo lo que gastava con su hijo, porque no se acomodava bien a aprender, i aconsejóle que lo acomodasse antes que entrasse más en edad a la labor del campo, donde ganasse lo que en el estudio perdía. Vinose el labrador a Casa i sentóse a comer con su muger i dos hijas i el licenciado en cabecera de mesa, i después de haver comido un buen rato callado i cabizbaxo, alzó la cabeça i díxole: "Mochacho, ¿has hecho algo al Jodío de tu maestro?". El licenciado respondió que no se acordava de haverle dado ninguna pesadunbre. "¿Pues cómo (replicó el padre) me dixo denantes que no eras para el estudio, i que te quitase dél i te echasse al campo?". En oyendo esto el licenciado i su madre i hermanas, dieron (como dizen) sobre su cuerpo del pobre maestro, de manera que llegó a sus oídos la ponçoña que las víboras pisadas con el agravio vertían. Con que quedó escarmentado para adelante, i aconsejando a todos que no les aconteciesse tal, sino que dexassen a cada uno en el consuelo de su engaño.

También en *El culto sevillano* encontramos este delicioso cuento folclórico, que Juan de Robles adapta a sus lectores, haciendo partícipes a personajes famosos de la época. Es esta reelaboración de los cuentos tradicionales la que pueden utilizar nuestros alumnos para acercarse a la narrativa del Siglo de Oro:

Como se dize de aquel Rei que, sabiendo por este camino que su hijo había de ser muerto por un león, lo encerró en un castillo, i para su entretenimiento le hizo pintar por las paredes mucho bosque i montería, entre que estava un león entre otros animales. Melancólico el pobre Príncipe de verse assí oprimido, i enfadado con el león como causa de su clausura, dióle una puñada en la cabeça, en que estava hincado un clavo con que se hirió la mano, i murió de la herida. Aunque no havemos menester para esto cuentos, quizá fabulosos, pues sabemos que hubo en esta Ciudad una persona tan docta como grave, que supo por la figura de su nacimiento que había de morir de achaque de un sereno, con que se previno

*usando siempre vestidos de Invierno, durmiendo en alto con tapi-  
cerías, encerrándose al Sol puesto i trayendo un bonete de lienço, i  
otro de grana, i otro de tafetán, sobre que se ponía la gorra que se  
usava en aquel tiempo. Sucedióle que una noche le entraron ladro-  
nes a robar, salió tras ellos desabrigado, i pasmándose, murió. Lo  
cual por ventura no le sucediera si no se hubiera habituado a tanto  
i tan continuo abrigo.*

Desde estos ejemplos es fácil progresar a la lectura de alguna nove-  
la ejemplar, (*Rinconete y Cortadillo* en este contexto), y de ahí a la gran  
novela del XVII.

En conclusión, podemos afirmar que los cuentos tradicionales y  
folclóricos del siglo de oro son una excelente vía para aproximarse a  
nuestra narrativa clásica, pasando del chiste al cuento oral, y de estos  
a la novela breve y a la novela extensa. La existencia de un grupo de  
escritores andaluces que recogieron en el XVII los cuentos de trans-  
misión oral (fuesen o no tradicionales o folclóricos) permite aproximar  
a la literatura clásica a los alumnos, quizá desde facecias y chistes que  
continúan vivos en nuestra tradición. Facilitamos así el acceso a los tex-  
tos más complejos y más importantes de nuestra literatura áurea: la  
novela picaresca y la novela cervantina.

## **Bibliografía**

- CHENOT, B. y CHEVALIER, M. (eds.), *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.
- CHEVALIER, M., *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- CHEVALIER, M., *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978.
- CHEVALIER, M. *Cuentos españoles de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982.
- ROBLES, J. *El Culto Sevillano*, ed. de Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992.
- SOON, A. C., *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1976.