

LOS CUENTOS TRADICIONALES EN LA COMEDIA *NO HAY CONTRA UN PADRE RAZÓN*, DE FRANCISCO DE LEIVA.

Elena Garcés Molina

RESUMEN

El artículo reproduce los tres cuentos tradicionales insertados por el dramaturgo Francisco de Leiva (Málaga, 1630-1667) en su comedia *No hay contra un padre razón* (1673). Explica la finalidad de la inclusión de dichos cuentos en la obra y los compara con otras versiones literarias.

Palabras claves: Francisco de Leiva, cuento, tradicional, jocosidad, aplicación, frase, proverbial.

Los cuentos tradicionales en la comedia *No hay contra un padre razón*, de Francisco de Leiva.

Dos son los fines que perseguimos con este artículo: en primer lugar, completar el *corpus* de cuentos en comedias del Siglo de Oro, al estudiar a don Francisco de Leiva, dramaturgo malagueño de la escuela de Calderón; en segundo lugar, pensamos que entender y profundizar en el estudio de los cuentos tradicionales del Siglo de Oro nos ayudará a acercarnos de una manera más satisfactoria al teatro de esta época, así como a penetrar mejor en las mentalidades que lo animaron.

Antes de nada aportaremos lo que los críticos han entendido por cuento en el Siglo de Oro. Maxime Chevalier denomina al cuento tradicional en el Siglo de Oro 'cuentecillo' y lo define así:

El cuentecillo es un relato breve, de tono familiar, en general de forma dialogada, que suele concluir con una réplica aguda –o, a la inversa, una bobada–, pero que, en todo caso, produce, o intenta producir, efecto jocosos.¹

Su definición asienta al cuento en tres pilares fundamentales: "brevedad, jocosidad y oralidad"². La denominación genérica cuento, es la que utiliza Leiva en esta comedia³. Chevalier afirma que éste es el nombre más usado por los escritores coetáneos a Leiva⁴, sin embargo, el crítico sigue prefiriendo 'cuentecillo' o especificar 'cuento tradicional' para no confundirlo con el concepto de narración breve que se le aplica hoy en día a la palabra cuento. También hay que tener muy clara la diferenciación entre cuento tradicional y cuento folclórico, éste es el que pervive en la tradición oral de nuestros días en un amplio marco geográfico.

Tras esta somera exposición de la base teórica que sustenta este artículo, pasaremos a nuestra comedia. Tres son los cuentos que incluye el autor en ésta. Si lo comparamos con el recuento que realiza Maxime Chevalier de las comedias de Calderón, podemos considerar que se trata de un número elevado, ya que, de las cuarenta y una comedias de don Pedro que incluyen cuentos, sólo en seis encontramos más de dos; cuando aparece en más del cincuenta por ciento solamente uno⁵.

Como nuestra primera intención es aportar material a ese futuro *corpus* ideal completo de cuentos del Siglo de Oro utilizados por los dramaturgos, pasamos a aportarlos, por orden de aparición en la comedia. Más adelante procederemos al comentario.

El primero aparece en boca de la criada -Flora- de la primera dama -Fénix. La dama se lamenta por estar enamorada de un hombre de condición social superior a la suya, y en su parlamento expone todas las dificultades para conseguir casarse con él; sin embargo, la criada la anima diciendo que es mejor ser optimista, y esperar antes lo bueno que lo malo. (Vv. 680-690):

Primera estaba jugando,
y el contrario rebiendo
a una suerte escudos ciento,
por derribarle y ganar
diez que primero embidó.
Con veintiocho se halló
el sastre, empezó a pensar:
"¿si querer puedo, o no puedo?"
Y resuelto ya al mal visto,
dijo: "¡Ea, Cuerpo de Cristo,
quiero, que sastre me quedo!

El segundo cuento aparece en boca del criado -Garibay- del primer galán -Polidoro. El príncipe Polidoro cuenta muy indignado a su criado que su padre ha intentado matarlo, y le pregunta si no tiene razones para sentir ese odio, entonces el criado le expone el cuento. (Vv. 1534-1553):

Muy largo y mal predicó
 cierto religioso un día
 y a una mujer que le oía
 mal de corazón le dio.
 Al ruido el padre parado
 preguntó qué pudo ser
 y dijo uno: "A esta mujer
 mal de corazón le ha dado".
 "¿Pues de qué -con impaciencia
 dijo el padre- aquí le dio?"
 Y el vellacón respondió:
 "De oír a vuesa reverencia".
 "¿Pues cómo el desvergonzado
 -dijo el fraile enfurecido-
 sabe que es de haberme oído
 aquese mal que le ha dado?"
 A lo cual el hombre allí
 le respondió en un momento:
 "Yo lo sé porque ya siento
 que me quiere dar a mí".

El tercer cuento está también en boca de Garibay, el gracioso cree tener una solución para la locura -fingida- de su amo. (Vv. 2206-2229):

En Sevilla un loco había
 de tema tan desigual,
 que una piedra de un quintal
 al hombro siempre traía,
 y al perro de cualquier casta
 que dormido podía ver,
 dejábasela caer,
 con que quedaba hecho plasta.
 Con un podenco afamado
 de un sombrerero encontró,
 a cuestras la ley le echó
 y dejólo ajusticiado.
 Indignado el sombrerero
 a él con un palo salió,
 y dos mil palos le dio,
 y tras cada golpe fiero

muchas veces repetía:
“¡Que era podenco no viste,
loco infame!” Fuese el triste
y luego aunque un gozque veía,
mastín o perro mostrenco,
al irle la piedra a echar
volviéndola a retirar
decía: “¡Guarda, que es podenco!”

El segundo cuento incluido por Leiva en esta comedia es el único que Chevalier recoge en su recopilación de 1975⁶. Como él mismo indica este cuento tradicional aparece también en Juan de Robles, *El culto sevillano*. Esta curiosa obra es una retórica dialogada⁷, preparada para ser publicada en 1631⁸, pero que permaneció inédita⁹. Por tanto, Leiva no pudo tomar este cuento de esta fuente escrita, sino de la tradición oral. Aunque las versiones del cuento son parecidísimas¹⁰, Leiva recrea un poco más el cuento que Juan de Robles. Tanto los personajes, la localización como los elementos del relato son idénticos: un religioso predicando, una mujer que escuchándolo siente “mal de corazón” y un oyente que contesta al predicador. Cierto es que estos elementos son los mínimos imprescindibles, y que poco o nada se puede cambiar, pues son la armadura necesaria, sin ornamento alguno, para la narración. La localización de tiempo y espacio no se transforma, porque en realidad no existe, los nombres de los personajes tampoco, y la profesión del personaje central no se puede tocar, pues es uno de los pilares fundamentales de esa estructura. El “religioso” y “predicador” en Robles, es “religioso”, “padre” y “fraile” en Leiva; el “oyente” en Robles, es “un hombre” y “un vellacón¹¹” en el dramaturgo. En Juan de Robles este cuento tiene nombre “el oyente del sermón de San Pedro”¹², no así en la comedia.

Queremos ahora detenernos en el fin con el que los dramaturgos introducen estos cuentos en sus comedias¹³. Chevalier insiste mucho en que el cuento no tiene casi nunca una intención de ejemplaridad moral, y estamos totalmente de acuerdo con él. Sin embargo, apreciamos un valor como ejemplo del que se sirve el autor para que su público comprenda mejor un concepto¹⁴. Podríamos estar hablando de una enseñanza del cuento, que siempre la tiene, pero que preferimos denominar “aplicación” usando las palabras de Leiva, pues tras este cuento el gracioso dice, (vv. 1554-1556): “Aplico: Mira qué tal / te predicán el sermón. / Pues penetra el corazón”. Y en Juan de Robles¹⁵: “Por manera que juzga V. M. el successo por su sentimiento, como el oyente del sermón de San Pedro”. Ambos autores utilizan el ejemplo para explicar el concepto de que el modo del lenguaje tiene poder para mover sentimientos y para crear opiniones, el valor del arte de la Retórica. La aplicación vulgar del gracioso no alude más que a lo que en expresión culta de don Juan de Guzmán¹⁶: “Verdaderamente que es tanto el gusto que causa un buen lenguaje”.

El primer cuento de la comedia es el único que no hemos encontrado referido en ninguna otra obra literaria. Quizá sea el cuento que más explicación merece, por referirse

a un mundo con un lenguaje específico como es el de los juegos de naipes. El vocabulario de este cuento tiene un sentido preciso y diferente del natural, que se explicita en el contexto de los juegos de cartas.

Primera estaba jugando (v. 680), este verso puede tener dos interpretaciones. La más accesible puede llevarnos a no comprender el significado del cuento. Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* define 'Primera': "Juego de naipes bien conocido. Tomó el nombre de las quatro cartas diferentes. Díxose assí por ser primero que los puntos" (s.v.). En el *Diccionario de Autoridades* nos lo explican con más detalle: "Juego de naipes, que se juega dando quatro cartas à cada uno: el siete vale veinte y un puntos, el seis vale diez ocho, el ás diez y seis, el dos doce, el tres trece, el quatro catorce, el cinco quince, y la figura diez... la quínola o priméra, que son quatro cartas, una de cada palo. Si hai dos que tengan flux, gana el que le tiene mayor, y lo mismo sucede con la priméra;..."¹⁷. Por tanto, el protagonista de nuestro cuento no puede estar jugando a primera, pues según las reglas expuestas es imposible hacer una quínola de 28 puntos, y quedarse con tan pocos puntos sería algo muy arriesgado y absurdo para el sentido final del cuento. ¿Qué significa, por tanto, este verso?

La pista la encontramos en el *Vocabulario de refranes y frases y proverbiales* [1627] de Gonzalo Correas, (en la pág. 553): "Dar mano. Es dar facultad y licencia, y en el juego, la primera". Así que nuestro protagonista es mano en esta jugada. Esto se confirma al comprobar que él envidia y el compañero revida¹⁸. No sabemos con exactitud el juego con el que se están entreteniendo, pero nos atreveremos a lanzar la hipótesis del juego del treinta¹⁹.

No podemos afirmar que éste sea un cuento tradicional, ya que no lo hemos visto mencionado en ningún otro lugar. No obstante, el comentario del verso final del cuento: "quiero, que sastre me quedo" (v. 690), nos acerca a ese ámbito literario. Chevalier separa nítidamente lo que es un cuento tradicional de lo que son apotegmas o dichos, sin embargo afirma:

Ocurre frecuentemente que un personaje de comedia o novela se limite a aludir con unas breves palabras a un cuentecillo conocido. Dicho cuentecillo forzosamente tiene carácter tradicional: de no tenerlo, la alusión resultaría incomprensible para el auditorio. Pienso que, desde este punto de vista, bastante nos queda por descubrir en la literatura española del Siglo de Oro, en los diálogos de la comedia en particular.²⁰

Nosotros somos de los que pensamos que muchos más dichos y frases proverbiales de los estudiados hasta hoy tienen su origen en un cuento tradicional²¹. Si el público entendía el significado de esas frases —a veces no tan evidente— era porque conocía la historia que había detrás. Volviendo a nuestro verso, no hemos encontrado esta frase en el *Vocabulario* de Correas, pero sí una parecida, pág. 636: "Quedar zapatero. No ganar una mano al [sic] (juego?)"²². ¿Será mucho suponer aventurar una versión de nuestro cuento, donde el protagonista en lugar de tener el oficio de sastre tenga el de zapatero? ¿Habría varias versiones

tradicionales de este cuento con diferentes profesiones y quedaría la frase hecha con la de zapatero? Creemos que es una hipótesis no desdeñable. La aplicación del cuento de Flora es que cuando la vida nos brinda la oportunidad de mejorar debemos arriesgarnos y ser optimistas, (vv. 673-674): "Yo, por si o por no, señora, / siempre espero lo mejor".

El tercer cuento que incluye Leiva en la comedia, sí está utilizado por otro autor en un obra publicada: Miguel de Cervantes en *Don Quijote*²³. Lo utiliza en el "Prólogo al lector" de la Segunda Parte. El autor quiere herir a Avellaneda y piensa que los lectores están ávidos por leer: "venganzas, riñas y vituperios", pero don Miguel es más sutil, irónico y digno: "puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla". Al final le encomienda al lector que le transmita a Avellaneda dos cuentos, con los que indirectamente le recrimina que es de necios creer que escribir un libro es empresa fácil y que se abstenga en el futuro por bien de los lectores. Este cuento utilizado por Cervantes y por Leiva ¿es tradicional, sacado de fuente escrita o creado por el ingenio de Cervantes? Rodríguez Marín anotó que Eugenio Mele señaló la presencia de este cuento en M. L. Dominichi, *Facetie, motti et burle di diversi signori et persone private* (Venecia, 1584)²⁴. Conociendo este dato nos volvemos a hacer la misma pregunta: ¿tomó Cervantes su cuento de esta obra o de la tradición oral? Y Leiva, ¿cogió este cuentecillo de Dominichi, de Cervantes o de su acervo de cultura tradicional?

Si comparamos los cuentos²⁵ tan sólo encontramos una diferencia grande que es la localización geográfica, Cervantes lo sitúa en Córdoba y Leiva en Sevilla. Tampoco son idénticas las razas de perros que nombran. Las otras palabras que no son iguales podemos considerarlos sinónimos: bonetero y sombrerero, vara y palo... ¿Por qué, entonces, nos inclinamos a pensar que es un cuento de la tradición oral? Apoyándonos en las palabras de Maxime Chevalier, según este autor hay cuatro casos en que es muy verosímil que un cuento pertenezca a la tradición oral del Siglo de Oro:

- los cuentos que presentan claras variantes en la tradición de la época.
- los cuentos que cuajaron en forma de refranes o frases proverbiales.
- los cuentos que asoman en forma de alusiones fugitivas en obras literarias destinadas a ser entendidas inmediatamente por sus oyentes.
- los cuentos que sobreviven en extensa área geográfica.²⁶

Al menos dos de estas condiciones las cumple claramente nuestro cuento: cuajó en un refrán y sobrevivió en amplia zona geográfica. No nos imaginamos a Leiva, gran incorporador de cuentos a sus comedias, buscándolos en fuentes escritas²⁷, ni tampoco a Cervantes copiando su cuento del autor italiano Dominichi. Así lo vio en 1982 Juan Ignacio Ferreras en su libro *La estructura paródica del Quijote*, cuando está analizando el *Quijote* como una novela cómica y afirma que entre las estructuras burlescas que Cervantes introduce en sus obras está:

Utilización de cuentos, chistes, anécdotas, etc.: Cervantes echa mano de la tradición folklórica, e introduce en su texto historias e historietas de seguro efecto cómico, por ejemplo:...en la Segunda [Parte] los dos cuentos de locos del prólogo.²⁸

Si este cuento termina con un refrán es curioso anotar que, a su vez, en la estructura de la comedia sirve para ejemplificar otro refrán que había introducido Garibay en el v. 2202: "Por la pena es cuerdo el loco"²⁹. Así entreteje el autor su acervo cultural tradicional, en boca de los criados, de gran capacidad cómica, habilidad en la que destaca don Francisco de Leiva. Conectamos aquí con la idea que lanzábamos en el cuento que hemos analizado en primer lugar: el cuento es el recurso que utilizan los criados para explicar conceptos. Por otro lado las damas y los caballeros recurren a la mitología o a versos conceptistas³⁰. Y esta mixtura morfológica y genérica ya estaba en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega [1609], (vv. 174-180):

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

NOTAS

- 1 CHEVALIER, M., *Cuentecillos tradicionales en la España del S.O.*, Madrid, 1975, pág. 9.
- 2 CHEVALIER, M., *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1982, pág. 14.
- 3 LEIVA, F. de, *No hay contra un padre razón*, v. 1533: *Príncipe. ¿Quién ha de probarlo? Garibay. Un cuento*. La última edición de esta comedia data de 1792 (Madrid, Quiroga), espero en breve poder ofrecer una edición crítica, de momento es el asunto de mi tesis. Los números de los versos siguen a ésta.
- 4 CHEVALIER, M., *op. cit.*, 1982, p. 11: "También ratificaron la elección de Boscán [la denominación cuento] los comediógrafos, de Lope de Vega a Calderón, los entremesistas, los novelistas—Cervantes, López de Úbeda, Vicente Espinel, Jerónimo de Alcalá Yáñez entre otros".
- 5 V. CHEVALIER, M., "Cuentecillos en las comedias de Calderón", en FLASCHE, H. (Ed.), *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Angloamericano*, New York, 1976, pp. 11-19.
- 6 CHEVALIER, M., *op. cit.*, 1975, p. 54.
- 7 GÓMEZ CAMACHO, A., "Estructura de la obra", en ROBLES, J. de, *El culto sevillano*, Sevilla, 1992, pág. 20: "El *Culto* no es solo una retórica dialogada, sino que en su variedad podemos considerarlo como un digno heredero del riquísimo panorama dialógico del siglo anterior. La obra conjuga la tradición de los diálogos de tema religioso, políticos, didácticos de intención moralizante y por supuesto de los diálogos de tema filológico y de las misceláneas de cuentos e historias de esparcimiento".
- 8 GÓMEZ CAMACHO, A., "Catálogo de las obras de Juan de Robles", en ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 16: "El manuscrito original, autógrafo de Robles, se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla"; PALAU, A., *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, 1965, vol. XVII, pág. 139: "El manuscrito tenía ya las aprobaciones de Fray Ponce de León, Calificador de la Inquisición, y de D. Francisco de Quevedo, ambas del año 1631"; GÓMEZ CAMACHO, A., "Criterios de edición", en ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 31: "En la portada, y de una letra que no es la de Robles, figura el

- nombre de un propietario del volumen, don Andrés de Silva y Antequera. Todas la hojas del manuscrito, de la portada a la última hoja, están rubricadas por el notario Fernando de Vallejo". PALAU, A., *op. cit.*, pág. 139: "Gallardo (3636) dio a conocer el ms. de la obra y fue el primero que editó gran parte del texto (Tomo IV, cols. 141-162)".
- 9 GÓMEZ CAMACHO, A., "Estudio biográfico", en ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 15: "El motivo por el que el *Culto* no llegó a imprimirse, a pesar de que cuenta con aprobaciones y licencias, ha de buscarse en la falta de mecenas para una obra que en manera alguna podría publicarse a costa de un impresor o del propio beneficiado".
- 10 Queremos poner también a disposición del lector el cuento de ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 129: "Esta predicando cierto religioso, y dióle a una mujer del auditorio tan fuerte mal de corazón que fue forzoso por el gran ruido callar el predicador hasta componer el negocio; y mientras se averiguaba, dijo un oyente que estaba junto al púlpito: — Sin duda que a esta mujer le dio este mal como ha sido el sermón tan largo. Oyólo el predicador y djóle muy enfadado: — ¿En qué echa él de ver que le dio de eso? Respondióle: — En que ya me quiere dar también a mí".
- 11 COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana*, Barcelona, 1993, s.v. "Vellaco. El malo y de ruynes respetos".
- 12 V. ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 129, que coincide con el fol. 81 del manuscrito colombino.
- 13 El primero es su misión deleitosa, v. CHEVALIER, M., *op. cit.*, 1982, pág. 37: "el meollo del cuentecillo es la frase chistosa —agudeza o bobada— con que concluye, y a la cual se reduce en ocasiones".
- 14 En esta línea se hallan las palabras de GÓMEZ CAMACHO, A., "Los cuentos en la obra", en ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 29: "ejemplos curiosos que facilitan la lectura de los preceptos retóricos".
- 15 V. ROBLES, J. de, *op. cit.*, pág. 129, que corresponde con el f. 81 del manuscrito.
- 16 *Ibid.*, pág. 128, que coincide con el fol. 80 del manuscrito.
- 17 En este sentido y con alusiones jocosas a la mucha edad —por ser la mejor primera o quínola la de más puntos, es decir, la de 81 puntos, cuatro sietes de diferente palo— lo encontramos en LOPE DE VEGA, F., *La Dorotea*, Madrid, 1968, pág. 64, habla Gerarda: "En buena fe, que es punto el de vuestros años, que qualquiera jugador le quisiera más que la mejor primera"; en CERVANTES, M. de, *Don Quijote*, Barcelona, 1982, pág. 814, (II, XXXI), en boca de Sancho: "No perderá vuesa merced la quínola de sus años por punto menos"; y en CORREAS, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, 1992, pág. 410: "Primera que ni pasa ni llega. La que es menos de sesenta".
- 18 COVARRUBIAS, S. de, *op. cit.*, s.v.: "Rebite. En el juego, y rebidar bolver a embidar de nuevo".
- 19 *Ibid.*, s.v.: "Treinta. Ay un juego de naypes que llaman el treinta". *Diccionario de Autoridades*, s.v.: "Treinta. Juego de náipes, en que repartidas dos, ó tres cartas entre los que juegan, ván pidiendo mas hasta, hacer treinta puntos, contando las figuras por diez, y las demás cartas por lo que pintan".
- 20 CHEVALIER, M., *op. cit.*, 1975, pág. 33.
- 21 En 1982 Maxime Chevalier (*op. cit.*, pág. 38) hace un cálculo aproximado de esta relación: "un 27 por ciento de los cuentecillos tradicionales que circulan por la España del Siglo de Oro terminan con un refrán".
- 22 Hemos podido comprobar que esta frase todavía se usa en Málaga, al menos, entre los jugadores de dominó cuando pierden.
- 23 Esto ya lo había apreciado Sbarbi, en su *Gran Diccionario de Refranes*, Buenos Aires, 1943, bajo el epígrafe: "Guarda, que es podenco"; y MATHIAS, J. en su estudio general sobre el autor, *Un dramaturgo del siglo XVII: Francisco de Leiva (1630-1676)*, Madrid, 1970, pág. 130: "Nota 19. Este cuentecillo está tomado por Leiva de Miguel de Cervantes, que lo incluye en su *Don Quijote*, parte segunda, prólogo al lector". Aunque ahora vamos a discutir la teoría del crítico de que "lo toma" de allí.
- 24 Rodríguez Marín en su edición crítica de *Don Quijote* (Madrid, 1947-1949, tomo IX, pp. 296 y 297) menciona el artículo de MELE, E., "Di alcune novelle inserite nel *Quijote*", publicado en *Rasegna*

- Bibliografica della Letteratura Italiana*, XXI, 1913, pp. 215-222. A su vez yo tomo todos estos datos del "Volumen complementario" de la edición de *Don Quijote*, Barcelona, 1998.
- 25 Aportamos el cuento tal y como lo vertió Cervantes: "Había en Córdoba otro loco, que tenía por costumbre de traer encima de la cabeza un pedazo de losa de mármol, o un canto no muy liviano, y en topando algún perro descuidado, se le ponía junto, y a plomo dejaba caer sobre él el peso. Amohinábase el perro y, dando ladridos y aullidos, no paraba en tres calles. Sucedió, pues, que entre los perros que descargó la carga fue uno un perro de un bonetero, a quien quería mucho su dueño. Bajó el canto, dióle en la cabeza, alzó el grito el molido perro, violo y sintiólo su amo, asíó de una vara de medir, y salió al loco, y no le dejó hueso sano; y cada palo que le daba decía: -Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro? Y repitiéndole el nombre de *podenco* muchas veces, envió al loco hecho una alheña. Escarmentó el loco y retiróse, y en más de un mes no salió a la plaza; al cabo del cual tiempo volvió con su invención y con más carga. Llegábase donde estaba el perro, y mirándole muy bien de hito en hito, y sin querer ni atreverse a descargar la piedra, decía: -Éste es podenco: ¡guarda!"
- 26 CHEVALIER, M., *Cuentos folklóricos españoles de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, 1983, pp. 14-15.
- 27 No creemos que la afirmación de José María Iribarren en su *El porqué de los dichos*, Pamplona, 1993, pág. 133, sea acertada: "Leiva puso el relato en verso y modificó el texto cervantino, haciendo que el loco, en vez de cordobés, fuese sevillano". Más bien diríamos que Leiva conocía otra versión de este cuento tradicional que situaba la acción en Sevilla.
- 28 FERRERAS, J. I., *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, 1982, pág. 111.
- 29 CORREAS, G., *op. cit.*, pág. 89: "El loco, por la pena es cuerdo".
- 30 Compartimos la opinión expresada por Chevalier en su artículo "Cuentos de mentiras", en *Studia in honorem profesor M. de Riquer*, Barcelona, 1986, vol. I, pp. 289-298; y en *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, 1999, pp. 67-73. En la página 73 afirma: "La comedia, afirman a porfía Lope, Cervantes y otros ingenios contemporáneos, es <<espejo de la vida>>, es <<espejo de las costumbres>>. Definición que podemos aceptar, con la condición de recordar que espejo lo mismo significa modelo que reflejo. El espejo que presenta la comedia a los caballeros que la oyen -al parecer con frecuencia- más bien corresponde al primer sentido de la palabra que al segundo".