

La pervivencia del motivo *castillos en el aire* en el teatro hispánico: contribución a un repertorio de obras a partir del siglo XVIII

Antonia María Ortiz Ballesteros¹

Recibido: 19 de diciembre de 2019 / Aceptado: 24 de abril de 2020

Resumen: Dentro del amplio marco de la intertextualidad, los motivos constituyen elementos esenciales en la literatura, que se perpetúan en épocas, culturas y obras. El conocido como *castillos en el aire* (AT1430) ha pervivido durante siglos en diversos géneros y formas textuales, si bien su presencia en el terreno dramático ha resultado la menos estudiada, no sabemos si por falta de manifestaciones o por desinterés de parte de los investigadores.

En este trabajo continuamos las investigaciones de Fradejas [1978, 2008] y Gómez y Ortiz [2015] con el objetivo de llenar en parte el vacío existente en cuanto a muestras teatrales se refiere. Aportamos nuevos títulos y señalamos brevemente el enlace con las obras anteriores, con la intención de despertar interés y expectativas de cara a disponer de un panorama más completo sobre la pervivencia de este motivo en el teatro hispánico, en sus dos principales vertientes: la moralizante (*fábula de la lechera*) y la cómica (*pleito imposible*).

Palabras clave: Castillos en el aire; Intertextualidad; Teatro español posterior al XVIII; Reescrituras.

[en] The survival of the motif *Air castles* in the Hispanic theater: contribution to a repertoire of plays from the 18th century

Abstract: In the broad framework of intertextuality, motives constitute essential elements in literature, which are perpetuated in times, cultures and works. The motif *Air castles* (AT1430) has survived for centuries in various genres and textual forms, although its presence in the dramatic plays has been the least studied. Perhaps due to lack of presence or maybe because the researchers not being interested.

In this work we continue the investigations of Fradejas [1978, 2008] and Gómez and Ortiz [2015] to partially fill the existing void in theatrical samples. We provide new titles and briefly point out the link within the previous works with the intention of raising interest and expectations for a more complete picture of the survival of this motif in the Hispanic theater, in its two main aspects: the moralizing (*the milkmaid's fable*) and the comic (*impossible lawsuit*).

Keywords: Air castles; Intertextuality; Spanish theater after the eighteenth century; Rewriting.

Sumario. 1. Introducción. 2. Origen del motivo. 3. Las muestras teatrales hasta el XVII. 4. Continuaciones del motivo en el siglo XVIII. 5. La reaparición del motivo en el siglo XIX. 6. Presencia del motivo en las obras teatrales del siglo XX. 7. Últimas versiones en el siglo XXI. 7. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Ortiz Ballesteros, A. M. (2021). La pervivencia del motivo *castillos en el aire* en el teatro hispánico: contribución a un repertorio de obras a partir del siglo XVIII, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 143-153.

1. Introducción

El carácter migratorio de los motivos, por ser unidades mínimas y autónomas, así como por su capacidad de persistir “a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que los entornos narrativos les puedan conferir” [Pimentel 1990: 90] se ha revitalizado en los últimos tiempos. Entre las razones está no solo la nueva dimensión que el motivo asume a partir del concepto tradicional de *fuentes*, sino también

las aportaciones que realiza al estudio de la literatura popular [Keller 1949, Thompson 1955-1958], a la literatura comparada y a la metodología de base intertextual, más allá de los estudios referidos a una época literaria, que puede aplicarse también a géneros diversos, manifestaciones estéticas de diferentes códigos, países u obras de una misma literatura en su devenir histórico [Tomc 2016].

Este potencial, para el caso que nos afecta, fue revelado hace más de un siglo por Max Müller [1876], quien

¹ Universidad de Castilla-La Mancha. AMaria.Ortiz@uclm.es.

en su conocido trabajo sobre la migración de las fábulas establecía para el motivo *castillos en el aire*² conexiones existentes entre diferentes textos de culturas bien distintas, al tiempo que alentaba posteriores investigaciones sobre la fortuna singular de cada uno de los motivos en las literaturas nacionales, como la que llevó a término Millé y Giménez [1928], deteniéndose en el siglo XVIII. Otros investigadores han mostrado el potencial en variados ámbitos y épocas [Camarena y Chevalier 1995, 1997; Amores 1997].

En relación al motivo que nos ocupa, tal vez sea José Fradejas el investigador que más haya indagado sobre los *castillos en el aire* en sus diversas manifestaciones. En 1978 retomaba los datos de Müller, señalaba su voluntad de estudiar algunos textos que habían quedado fuera [Fradejas 1978: 21] y ampliaba las muestras en un trabajo posterior [Fradejas 2008: 143] al añadir a los dos grupos en que clasificó las piezas del repertorio inicial (1. fábula de la lechera y 2. pleito imposible) uno más (3. el del sueño). En relación a las obras que ofrece, predominan los títulos del género narrativo, como en Chevalier [1980], que al evidenciar la presencia del cuento folclórico (en el que el motivo es elemento nuclear) en la literatura del siglo XIX y reclamar la necesidad de su estudio, indicaba que los relatos folclóricos tenían poca presencia en romances y refraneros pero abundante en novelistas y poetas, que “aprovechan y arreglan cuentos viejos.” [Chevalier 1980: 326]. Sorprende que no dedicara ni una sola línea al género teatral, a excepción de la alusión de la presencia del tipo 939A en *Le malentendu* de A. Camus, siendo que el teatro, como género, es también una forma preferentemente narrativa y, por tanto, susceptible de recrear los mismos motivos que aparecen en los cuentos.

Este trabajo quiere solventar, siquiera mínimamente, el vacío existente desde el siglo XVIII y ofrecer un repertorio que permita en el futuro el estudio comparado de obras a partir del motivo, tarea esta que, por cuestiones de espacio, no llevamos a cabo. Antes, resumiremos los principales hallazgos respecto al origen y desarrollo de *castillos en el aire* en el territorio hispánico.

2. Origen del motivo

Una primera evidencia es que se trata de un motivo ampliamente difundido, de carácter popular, cuya manifestación más antigua es “La olla rota”, cuento IX del Libro X recogido en el *Panchatantra*, de finales del siglo IV o principios del V. A partir de ahí, tiene presencia en diversas culturas y aparece en las principales colecciones de relatos: “Historia del religioso que vertió la miel sobre su cabeza”, capítulo VI del *Calila y Dimna*, del s. VIII, que circuló en castellano en el siglo XIII, gracias a la traducción ordenada por Alfonso X; “Del ermitaño”, en el capítulo VII del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, versión castellana del

Calila, datable a finales del siglo XV a partir de la latina de Juan de Capua, *Directorium humanae vitae*, del siglo anterior y presente también en el sermón LI de Jacques de Vitry, del siglo XII.

A la primera literatura hispánica llega con don Juan Manuel (1335) y el cuento VII, *De doña Truhana*, mientras, en paralelo, Nicolás de Pérgamo fija (finales del s. XIV y principios del XV) la versión de la joven lechera en el *Dialogus creaturarum*. También fue reelaborado en “El brahmán que rompió los jarros”, libro IV del *Hitopadeza*, colección posiblemente formada en el siglo XII a partir de diversas fuentes, con elevado porcentaje procedente del *Panchatantra*. Finalmente, en *Las mil y una noches* figuran dos versiones, vinculadas a las dos principales variantes: *Historia de Nur-Al Din y su hermano Sans Al-Din*, noche 19 e *Historia de El-Aschar, quinto hermano del barbero*, noches 31-32.

En la tradición grecolatina, las investigaciones han encontrado igualmente la presencia del motivo, con el valor añadido, para nuestros propósitos, de que se trata de piezas dialogadas: Acto IV, escena II, vv. 924-939 de *Rudens*, de Plauto [Fernández-Savater 1998], obra del siglo III a. C y Diálogo II, intitulado Timón, de los *Diálogos* de Luciano [Grigoriadu 2010: 208], del s. II. En la primera pieza, Gripo, un esclavo, atrapa entre las redes de pesca una maleta. Piensa que es un premio a su buena conducta y que el azar quiere recompensarlo permitiéndole comprar su libertad. Sin embargo, resulta ser un iluso, tanto al especular sobre su contenido como sobre las posibilidades de quedárselo. Por lo que se refiere al *Diálogo de Timón*, es Demeas el que fantasea y pretende conseguir favores dando por real lo que solo es intención. Aparece aquí el referente al “hijo no nacido” presente en el *Relato de Nur-Al Din y su Hermano Sans Al-Din*.

El desarrollo de la imprenta a partir del siglo XV permitirá que muchos de estos relatos sean ampliamente difundidos y coincidan con otras obras de raíz popular, como fábulas, facecias, cuentos cortos o refranes, que unas veces poseían intención didáctico-moral, otras, lúdica e, incluso, combinaban ambas. Fradejas [2008] señala un buen número de textos que lo muestran, si bien los de carácter dramático escasean. Recoge el *Auto de Mofina Mendes* (representado en 1515 e impreso en 1534) de Gil Vicente y el entremés de *Las aceitunas* (1535) de Lope de Rueda, que corresponden a los dos tipos que estableció inicialmente a partir del origen, transmisión y sentido; a saber: la *fábula de la lechera* y el *pleito imposible*, respectivamente, aunque Mofina Mendes lleva aceite y no leche. Fradejas incorpora en su segundo trabajo otra pieza dramática, el entremés *La respondona* al grupo 2 y al grupo 3, *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo [Fradejas 2008: 145].

La última contribución realizada, hasta donde se nos alcanza, es la de Gómez y Ortiz [2015], que añaden algunos títulos reveladores de la pervivencia del motivo, particularmente en reescrituras contemporáneas destinadas al receptor infantojuvenil. También aumentan el repertorio de obras dramáticas con tres piezas más y distinguen cuatro modos [Gómez y Ortiz 2015: 9] de

² Corresponde a J2061.1 y a J2061.3.1 en la clasificación de Keller y a AT1430 en Thompson.

presentación del motivo, atendiendo a los personajes, el argumento y las causas del desenlace:

- I. El *pleito imposible* o la riña por algo aún inexistente.
- II. El *visionario precavido* en exceso, que actúa según un futuro que considera realidad, sin muestras teatrales.
- III. El *soñador codicioso* que es castigado por su ruindad moral.
- IV. El *soñador ingenuo* que es castigado por su descuido.

La principal diferencia respecto de Fradejas reside en el grupo II, del *visionario precavido*, que ya había establecido Ricapito [1971] al entroncar la lechera con *Elsa la lista*, de los hermanos Grimm, a partir de un testimonio italiano y cuyas relaciones con los refranes de Mal Lara, mencionados ya por Fradejas, resultan evidentes a tenor del trabajo de Ortiz [2018]. Esta variante se ofrece como una curiosa mezcla de los anteriores. Por un lado, destaca su carácter puramente cómico, que lo vincula a los *cuentos de tontos*, de los que se diferencia por la inexistencia de disputa o pleito; respecto de los otros grupos presenta la singularidad de que ni el protagonista ni un tercero sufren castigo. De este nuevo grupo no contamos, hasta el momento, con textos dramáticos.

3. Las muestras teatrales hasta el xvii

Según queda expuesto, las muestras dramáticas más antiguas del motivo en el teatro hispánico son las piezas de Gil Vicente y Lope de Rueda. La pastora de Gil Vicente enlaza con doña Truhana y los *exempla* medievales, mientras que el entremés de Lope de Rueda lo hace de forma indirecta con los *Diálogos* de Luciano y ciertos ejercicios retóricos [Asensio 1971: 45-46], así como con algunos refranes de la época, de los que se elimina la moralidad en pos de lo cómico. Ambos comparten, por tanto, rasgos humorísticos. La pastora es, ante todo, *mofina*, “infeliz”, “desgraciada”, *gafe* en suma, mientras que Torruv y Águeda, la pareja de *Las aceitunas* son, sencilla y llanamente, bobos. Resaltamos, por las derivaciones que tendrán, las características de la pastora vicentina: tiene un amo y trabaja con poca pericia, pese a lo cual no se aflige, sino que, con la mayor naturalidad, satisface con curiosas explicaciones las cuentas que su amo le solicita. El jarro de aceite con que fantaseará resulta ser un pago de su amo, más para librarse de ella y los problemas que le crea, que como recompensa del trabajo. La inocencia de la pastora es tal que, confiando en sus dotes comerciales y personales, piensa incluso hallar un marido enamorado, ante el que bailará. Es ahí cuando acaban los sueños. Ante la desdicha, la mujer reacciona con ternura y naturalidad, aceptando la pérdida como inherente a todo lo terrenal:

MOFINA Por mais que a dita m'engeite,
pastores, não me deis guerra;
que todo o humano deleite,
como o meu pote d'azeite,
ha de dar comsigo em terra. [Vicente 1843:
116-117]

Continuadora de la obra de Rueda es *El melonar y la Respondona* (1660), de José Padrino y Solís, cuyo interés, más allá de la calidad del texto y las muy relativas innovaciones que aporta, reside en mantener vivo el motivo para la recepción posterior, a tenor de la difusión registrada en los siglos xviii y xix [Carrascosa y Domínguez 1989]. La principal novedad es que las aceitunas han pasado a ser melones; por lo demás, persiste la pareja que riñe por quimeras y la violencia física usada como elemento humorístico.

Además del motivo en forma exclusiva, como en los entremeses, también aparece de manera inclusiva o dependiente, en la línea del auto vicentino, como un aditamento para responder al gusto popular y dar variedad dramática. Así sucede en *El premio de buen hablar* de Lope de Vega [1635], y *Todo es dar en una cosa* de Tirso de Molina [1635]. En el primer caso la presencia es casi anecdótica por su reducida extensión y su carácter prescindible desde el punto de vista de la trama³, pero en el segundo, el motivo aparece en el Acto I de manera discontinua (al principio y al final) con extensión y función destacables. Ocupa los vv. 612 al 744 en la primera ocasión y los vv. 1061 a 1100 en la segunda, lo que casi lo equipara con cualquier entremés independiente. Sobre su relevancia en el conjunto, el motivo toma forma con la aparición de cuatro pastores, que irrumpen en escena como contrapunto a la riña previa entre Álvaro y Gonzalo. La pareja formada por Carrizo y Pulida se presenta gritando, con un lenguaje vulgar y agresivo que reclama la atención del público:

PULIDA Él ha de ser escribén
o sobre eso...
CARRIZO ¡Dalle, dalle!
Polida, vos lleváis talle
de alguna tunda. No tien
de ser, si macho parís,
escribén. Mira, Polida,
que el crego tiene buena vida.
[...]
PULIDA (*Dale cuatro higas.*)
Tomad para vos; si a osadas
no lo verán vuestos días.
Escribén será, o sobre eso
morena.
CARRIZO Mirad, Polida...
PULIDA O no parirlo en mi vida
o escribén.
CARRIZO Tened más seso. [vv. 613-618]

En la riña de la pareja sobre si el hijo será escribano o cura, intervienen con poco éxito dos pastores más, que no consiguen impedir que la situación derive en golpes y exclamaciones en las que, de manera irracional y con enorme comicidad para el gusto de la época, cada cual insiste en su voluntad. Finalmente, todo acaba cuando

³ Martín, el gracioso, fanfarronea con sus fantasías ante Rufina con el fin de conquistar sus amores (Acto II, vv. 845-870) sin éxito (Acto III, vv. 514-524).

un tercer pastor les advierte de la llegada del amo con sus dos hijas:

(*Sale Cerezo, pastor.*)
 CEREZO ¿Qué es esto, Carrizo? ¿Estáis sin seso? Dejad extremos y ved que en casa tenemos al amo viejo. ¿No vais a darle la bienvenida?
 CARRIZO ¿Quién?
 CEREZO Don Francisco Cabezas, y con él las dos bellezas en que remoja su vida. [vv. 713-720]

Incluso mientras abandona la escena, la mujer persiste, irrumpiendo inoportunamente en la conversación ajena:

CARRIZO ¿Vo a verlos?
 PULIDA Vaya o no vaya escribén tiene que ser.
 CARRIZO ¡Oh, qué pan como unas nueces se os apareja!
 CRESPO ¿Hay locura semejante?
 PULIDA Escribén.
 CARRIZO Cura.
 PULIDA Escribén quinientas veces. (*Vanse.*) [vv. 739-744]

En la línea de Rueda, Tirso ofrece una versión mejorada, reconocible para el público, a partir del refrán *Hijo no tenemos y nombre le ponemos* [Ortiz 2018] y engarza esta historia, con entidad propia, en la trama principal, al final del Acto I. Los pastores aparecen nuevamente, ya sin Pulida, y nos dan cuenta de cómo el parto se ha malogrado. La simpleza de Carrizo va más allá de lo cómico y roza lo cruel, por su zafiedad y primitivismo:

CRESPO ¿Qué parió?
 CARRIZO No sé cómo lo llamó la comadre. En fin, ni cura ni escribén será la cría. [...]
 CARRIZO No salga ella con la suya y reviente. Un burujón vino a empujar con su cola redondo, que llaman bola de Beatriz.
 CRESPO Callad, simplón, bolamatriz debió ser. Milagro será si escapa.
 CARRIZO Muérese un reye y un papa, un conde y un mercader; cuando se muera Polida, paciencia y capuz. [vv. 1062-1082]

Tirso confiere a esta desgracia personal de Pulida función dramática, pues así le encomiendan el cuidado de un recién nacido, dando paso al consiguiente desarrollo en el acto.

4. Continuaciones del motivo en el siglo XVIII

A finales del siglo XVII, mientras los espectadores españoles disfrutaban de las ocurrencias y disputas señaladas, en Francia, La Fontaine proponía en su fábula x del libro VII una joven y descuidada lechera, que conseguía “justamente” por su actitud el propio sentimiento de vergüenza y la reprobación colectiva representada en su marido. La fuente directa del fabulista francés parece ser el relato de Nicolás de Pérgamo, si bien La Fontaine tendría presentes en su reelaboración, como en otros casos, las versiones de tradición india. La aceptación de la obra junto a su moraleja explícita vinieron a convertir el *cuento* de la lechera en la *fábula* de la lechera, como ahora la conocemos, al tiempo que se añadía un matiz más filosófico que cómico a los *castillos en el aire*. No parece que ni siquiera la fértil imaginación de Bernardo María de la Calzada [La Fontaine 1787], uno de los primeros traductores del francés, consiguiera inspirar suficientemente a los dramaturgos y habrá que esperar a que Samaniego [1781] ponga en valor la historia con un nuevo potencial educativo. En este siglo, siendo generosos, podríamos incluir dos piezas: la zarzuela *Hacer cuentas sin la huésped*⁴ [1704] y la traducción de Francisco Enciso de Castrillón, *Todos hacemos castillos en el aire* [1818], sobre un original francés, *Les châteaux en Espagne* [d'Harleville 1790]. El segundo caso entronca preferentemente con el tema del sueño y las apariencias, de raigambre calderoniana, y *los castillos en el aire* adquieren valor casi positivo, pues el sueño causa felicidad mientras dura⁵:

EVARISTO Amigo,
 bien soñando, o bien despierto,
 todos hacemos castillos
 en el aire: el jornalero
 cavando en el campo, piensa
 en ser señor de su pueblo;
 el viejo lleno de canas
 piensa que ha encantado el pecho
 de una joven de quince años,
 y su sobrino, o su nieto,
 salta entonces de alegría
 pensando ser heredero
 de aquel anciano insensato,
 y tal vez muere primero;
 se figura el estudiante
 que es obispo; el marinero
 piensa mandar una escuadra;
 y el recluta más zopenco
 ya sueña en ser general;
 en fin, cada cual tenemos
 nuestro caudal de esperanza.
 [...]
 Víctor, cuán bueno es soñar
 [...] [Enciso 1818: 27]

⁴ Figura, anónima, en García de la Huerta [1735]. El sentido es el fracaso final por exceso de optimismo sin prever inconvenientes. Para el significado de la frase y su relación con algunos refranes y tipos populares véase Ortiz Ballesteros, Antonia M.ª (2018): “Intertextualidades populares: *Caerá la azuela...* y su relación con los tipos ATU1430 y ATU1450”, *Paremia*, 27, p. 64.

⁵ En todos los textos con ediciones anteriores a 1950 hemos actualizado ortografía y puntuación.

5. La reaparición del motivo en el siglo XIX

Durante el siglo XIX varios elementos pudieron colaborar en la revitalización de los *castillos en el aire* en la escena: las numerosas traducciones de obras francesas; la adecuación del elemento fantástico a los gustos de los escritores románticos; la variante cómica y/o moral con utilidad para el teatro breve costumbrista y, finalmente, el éxito imparable de la obra de Samaniego. Se añade que la joven lechera de La Fontaine se mantenía viva en nuevas traducciones de sus fábulas, como las de Elízaga [1883] y Teodoro Llorente y Olivares [1885], ya en prosa. A falta de nuevos datos, contamos en este siglo con: *Hacer cuenta sin la huésped*⁶, de Francisco Flores Arenas [1849], relacionada con el motivo a partir del título, como la homónima del siglo anterior; *El cuento de la lechera: pieza cómica original y en verso* (1851), Mss. 14337/19, anónimo, de la BNE; *La bolsa y el bolsillo*, traducción y adaptación de Antonio García Huerta [1859]⁷ a partir de la francesa *De les pièges dorés* de Arthur de Beauplan [1856]; *El millonario y su maleta*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda [1871]; *El cuento de la lechera* de Manuel Genaro Rentero [1873] y, digna continuación del pleito imposible, *El chiquillo*, entremés de los hermanos Álvarez Quintero [1899]. Podríamos añadir también, aunque la relación no es tan directa como en los casos anteriores, *Por un suelto* de Enrique Zumel [1873].

El manuscrito 14337/19⁸ lleva en el primer folio el título: *El cuento de la lechera/ Pieza cómica original/ en un acto y en verso*. Figuran cuatro personajes: D. Bonifacio-proprietario, Sinforosa-su esposa, Alfredo-sobrino, Rosa-criada y Simón-cocinero; la época “actual” y el lugar: Madrid. El personaje de Rosita, la *lechera*, se presenta por boca de don Bonifacio:

En ella descubro instintos,
de ambición, de vanidad,
y quisiera castigarlos
con una lección de moral.
Nuestro buen sobrino Alfredo
también entra en nuestro plan
procura henchirla de orgullo,
pretende hacerle [*sic*] soñar
como soñó la lechera
de la fábula y podrá
comprender de esa manera,
al tocar la realidad,
lo necio de su delirio,
lo imposible de su afán. [f. 2v]

Alfredo finge estar enamorado de ella y convertirla en “señora”. El desengaño se vuelve cruel:

ROSA Pero ingrato, no dijiste...
ALFREDO Le ha dado por el tuteo
y yo que soy tan bromista...
ROSA Pero malvado, perverso
di, ¿no me diste palabra
de matrimonio?
ALFREDO ¡Bha! ¡Aquello
fue una chanza!
ROSA ¿Cómo, chanza?
ALFREDO Un arranque pasajero,
que murió en cuanto salí
a la calle y tomé el fresco.
ROSA ¡Dios mío, qué infamia! (*Cayendo
desplomada sobre una silla*)
SINFOROSA ¡Toma!
Tú tienes la culpa; eso
le ocurre a la visionaria
que se alimenta de sueños. [f. 24v]

La obra se cierra circularmente insistiendo en el carácter educativo, cambiando la denominación de *fábula* por *cuento*; corresponde al subtipo del soñador codicioso que merece castigo:

De índole altanera,
no es la virtud ni el talento;
al que ser altivo quiera,
puede aplicársele un cuento:
El cuento de la lechera. [f. 25v]

A diferencia de la anterior, la adaptación *La bolsa y el bolsillo*, presenta el motivo de manera inclusiva a través de las acciones del matrimonio formado por Arturo y Luisa que, invirtiendo en bolsa, pretenden cada uno modificar su *bolsillo*, si bien de manera contraria: Arturo, abogado, quiere mostrar a su mujer que la mesura es la base de la felicidad pero Luisa desea que su marido reconozca ciertas necesidades materiales y la facilidad con que pueden satisfacerse. Ambos hacen *castillos en el aire* y a los dos el destino les juega una mala pasada. Además de la divertida trama, vinculada a las fantasías de cada cual, las alusiones explícitas a la fábula atestiguan el uso consciente del motivo por parte del autor:

LUISA
¡Pobre Julia! no es dichosa, al paso que a mí todo me sale bien. Al fin estoy sola y voy a saber... (*Mirando, sin abrir la cara que le entregó Enrique*.) ¡Aquí está la historia de mi fortuna! un total de seis cifras por lo menos, realizado en quince días, y que no tengo que agradecer a nadie, ni al mismo don Enrique, a quien pagaré hoy mismo su comisión con este dinero. Podré comprar a mi Arturo un buró magnífico, y me regalaré después a mí misma un piano vertical, como el de Julia. Haremos después un viaje... y ... y estoy haciendo la fábula de la lechera. Con eso y con que se rompa luego el cántaro... Veamos los números. (*Abre el billete*.) ¡Una carta! [34].

Tampoco falta la autoría femenina entre las obras que mantienen el motivo. *El millonario y su maleta* es una de las pocas en las que Gertrudis Gómez de Ave-

⁶ La obra no gozó de excesiva aceptación por parte del público y crítica [*La Tertulia* 1849: 9]

⁷ Seudónimo de Mariano José de Larra según Palau y Dulcet [1954].

⁸ Este cuadernillo de 25 h. figura con el n. 5806 en Paz [1934-1985]. Tomamos el año de la ficha bibliográfica; es coherente con la letra.

llaneda exhibe notas de humor [Mayoral 1995: 143] y se vale, precisamente, del pleito imposible en su modalidad inclusiva. Doña Policarpa y Cayetana, la posadera, discuten dando por hecho cierto la boda de la hija de la primera con el supuesto millonario. Como en el resto de muestras del mismo grupo, destacan la expresividad, agilidad en el diálogo y la violencia como resorte cómico, aunque en este caso sea exclusivamente verbal; también aparece un mediador (aquí Gabriela) en la riña:

- CAYETANA ¡Vaya si es generoso! Se extenderá en seguida la escritura de venta...
- POLICARPA ¡Alto ahí, vecina! entendámonos. ¿Cuál es su intención de V.? ¿Tomarle la palabra y repartir a diestro y siniestro lo que no la pertenece?
- CAYETANA Tampoco a V., y no le asiste derecho para...
- POLICARPA ¿Cómo que no me asiste derecho?... ¿No es obligación el mirar por los intereses de mi yerno? ... ¿he de dejar que lo desuelen?... ¿que lo estafen? ...
- CAYETANA ¿Qué es eso de estafa? ¡A mí! ¡A mí me llama V. estafadora! – V., que le sacaría los millones de entre las telas del corazón!
- POLICARPA ¡Doña Cayetana!
- CAYETANA ¡Doña Policarpa! ¡álceme V. el gallo, y voto a sanes que nos oirán los sordos!
- GABRIELA (*Sale presurosa*) ¡Qué voces! ¡Dios mío!
- POLICARPA ¡Te quieren arruinar, hija de mi alma! Disponen de lo tuyo cual de bienes mostrencos.
- CAYETANA Ya lo oyes, Gabrielita. Me insulta... Me trata como si fuera un estropajo, desde que se cree presunta suegra de un millonario.
- GABRIELA ¡En nombre del cielo!
- POLICARPA Yo no puedo autorizar...
- CAYETANA Yo no pudo sufrir...
(*Hablando casi a un tiempo*)
- POLICARPA ¡V. abusa!
- CAYETANA ¡V. está loca!
- POLICARPA ¡Repítalo V. y le juro...!
- CAYETANA ¡Amenazas a mí!
- POLICARPA ¡A mí ultrajarme! ¡A mí, más noble que el Cid campeador y que los doce pares de Francia!
- GABRIELA ¡Ah! ¡silencio!...
- CAYETANA No quiero callar. Esta mujer es una víbora.
- POLICARPA ¡Ella sí que es una culebrona!
- CAYETANA ¡Es una pantera!
- POLICARPA ¡Una loba!
- GABRIELA ¡Adentro! ¡adentro!
- CAYETANA ¡Un avestruz!
- POLICARPA ¡Una zorra!
- (*Las hace entrar Gabriela casi a la fuerza. Cae el telón*) [407-408].

En la siguiente muestra, el motivo reaparece de forma exclusiva. *El cuento de la lechera. Comedia en un acto y en verso*, de Manuel Genaro Rentero, fue estrenada en

el Salón Eslava la noche del 5 de diciembre de 1872 y se mantuvo varios días en las tablas, con notorio éxito por su carácter cómico: “teniendo al público en constante hilaridad.”, gracias, en parte, a los recursos lingüísticos: “y graciosísimo el Sr. Mesejo en su papel de gallego, así como el Sr. López en el de andaluz [*Diario* 1872: 4]. Aquí, la fantasía se crea sobre los beneficios de una mina, que Luis, el novio de Cándida, dice tener en una finca de su propiedad. Con enorme imaginación consigue embaucar a doña Soledad y su joven hija para que inviertan y estas ya dan por hecho el deshacerse de muebles y adquirir nuevos vestidos, vivienda, carretela, un lacayo negro, dos coches, un mono, un papagayo, abonarse al Paraíso y unas botas de sagren, incluso adquirir títulos nobiliarios. Sin embargo, todo resulta ser nada:

- SOL. CAND. ¡No hay mina!
- CUR. (Mos partió!)
- LUIS Fue una quimera,
ya todo se acabó. (*Con desaliento.*)
- JUSTO ¡Pobre lechera!
¡Qué compasión!
- SOL. La angustia me devora. (*Llorando.*)
- CAND. Ya no seré Marquesa! (*Llorando.*)
- LUIS ¿Y qué es lo que hago ahora?
- JUSTO Vivir y no soñar.
(*Con burla.*) (Tarde le pesa.)
- CUR. No anheles impaciente el bien futuro.
- LUIS Pero si...
- JUSTO Este melón no está maduro.
(*Tocándole en la cabeza*) [36]

La trama se construye con enorme gracia a partir de las acciones que las dos mujeres llevan a cabo sintiéndose ricas y el contrapunto que ofrece Justo, el hermano de doña Soledad, instando a la sensatez. La referencia aquí está clara (Samaniego) tanto por los versos reproducidos o reelaborados en el parlamento anterior como al final:

- Aquí el autor espera
que deis una palmada o dos, o cuatro
a la pobre lechera
que viene de la fábula al teatro,
tiene en vuestra indulgencia confianza...
¿Quebrará el cantarillo su esperanza? [37]

A pesar de la gracia de Rentero, la obra más interesante de la centuria es, en nuestra opinión, el entremés *El chiquillo*, de los hermanos Álvarez Quintero, entroncado genéricamente con los entremeses de Rueda y Padrino y Solís y temáticamente con la obra de Tirso. Se estrenó en el teatro de la Comedia el 11 de marzo de 1899⁹ y únicamente aparecen Isabel y Perico, joven torero¹⁰, que mantienen una discusión a partir del momento en que Isabel informa a su marido de que van a

⁹ Seguramente gozó de bastante éxito entre el público. Sabemos que en el Teatro Rojas de Toledo se representó el miércoles 25 de abril de 1900 [García, D. 2007: 107] y que, tras la guerra, fue llevado a las tablas en el exilio, el 30 de junio de 1958 en Clermont-Ferrand por el Grupo Artístico “Cultura”.

¹⁰ Se escuchan también voces fuera de escena.

ser padres. Por las limitaciones de espacio señalaremos lo imprescindible para valorar la reelaboración.

La acción sucede, como es habitual en las obras de los hermanos Álvarez Quintero, en una habitación de una casa sevillana, caracterizada con elementos tópicos y reconocibles a finales del siglo XIX: decoración taurina y religiosa, que Isabel arregla, poniendo flores a la Virgen, agradecida:

Hoy se lo merese to la güeña señora: lo uno, por habé sacao con bien a Perico de la última corría [...] y lo otro.. lo otro... [...] ¡Cuando Periquiyo lo sepa!... Tres años que lo deseábamos los dos... Siempre, siempre que teníamos cuarquier alegría de esas mu grandes, siempre nos la había de aguá la misma cosa. Y to se gorgvía mirarnos mu tristes... y mu mustios... [9-10]

Aunque al inicio no se explicita que la mujer espere un hijo, tanto el título del entremés como otros datos ponen en aviso al espectador. Interrumpe el monólogo la repentina llegada de Perico, al que Isabel revela el feliz estado. Comienzan las suposiciones sobre el hijo, con el habitual gracejo y humor que caracteriza a los autores: su físico, el nombre y el carácter. Las diferencias llegan al máximo en este punto, al imaginar cómo actuarán ante ello los maestros. Perico da por supuesto que acudirá a una escuela de taumaquia e Isabel reacciona con una acalorada negativa. Comienzan las acusaciones y, tras un cruce de reproches, ambos se sientan de espaldas en los extremos de la escena. Unos gritos infantiles en la calle les devuelven a la acción pero, tras un momento reconciliador, reaparecen las desavenencias, interrumpidas nuevamente por otras voces. La confirmación de que se trata de un bautizo y la visión de la madre llevando al recién nacido suscitan una inusitada ternura y logran la reconciliación:

PERICO ¿Los padres? ¡Calcula tú! ¡Se les caerá la baba!
 ISABEL ¡Se nos cae a nosotros!...
 PERICO Nosotros nos vamos a “guiyá”.
 ISABEL Si no lo estamos ya, Periquiyo. Porque mía que la riña de antes...
 PERICO ¿Vamos a que sea la primera y la última?
 ISABEL ¡Vamos a que sea! [19]

Por primera vez en el repertorio que conocemos el *pleito* no era imposible y tiene final feliz.

La última muestra hallada en esta centuria es *Por un suelto, juguete cómico en un acto y en verso*, de Enrique Zumel, una divertida historia en la que, partiendo de noticias que resultan equivocadas, cuatro de los cinco personajes de la obra dan por hecho conseguir amor y dinero pero todo, sorpresivamente, acaba en nada. La pieza, en un contexto en que muchas obras trataban la obsesión por el dinero, ofrece la curiosidad de añadir con humor opiniones políticas:

BLAS
 Me apropiaré esta casita,
 (Cogiendo del balcón una levita y varias prendas,
 entre ellas una bata de lujo.)

¡y me vestiré con ropa
 como esta! ¡Me sentaría
 de fiyo, mejor que al amo!
 ¡Esta bata, es muy bonita!
 ¡Voy a ver! (Se la pone, y se mira al espejo.)
 ¡Qué bien estoy!
 ¡ahora parezco un usía!
 Cuando yo me vea en mi casa,
 y a mis criados les diga,
 tumbado... ¡así, a lo señor!... (En la butaca.)
 pero si no habrá quien sirva;
 teniendo todos lo mismo,
 ¿quién hará la tontería
 de ponerse a ser criado?
 ¡Pues eso ya me fastidia!
 ¡Pero nada! los que ahora
 mandan con altanería
 y siempre fueron servidos,
 que se fastidien y sirvan! [8-9]

6. Presencia del motivo en las obras teatrales del siglo XX

Las obras encontradas, cronológicamente, son las siguientes: *El cuento de la lechera*, cuplé con letra de E. Montesinos [1915]; *La lechera* de Carolina de Soto y Corro [1917]; *La lechera* de Germán Berdiales [1927]; *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, estrenada en 1949, y *El cuento de la lechera* de Manuel Baz [1975]. *Castillos en el aire* de Fermín Cabal [1995] no reelabora directamente el motivo sino que es una dura crítica a la situación política¹¹.

En 1915, Raquel Meller ponía voz a una divertida versión libre, dentro del denominado teatro *frívolo* [Montijano 2011]. El motivo era claramente reconocible a partir del título, aunque la protagonista, en lugar de un cántaro de leche, porta un billete de lotería. El maestro de música es mudo interlocutor, asintiendo con gestos a las propuestas de una joven que da por hecho, injustificadamente, que ha sido afortunada en el sorteo: “Rediez, que suerte tengo./ el gordo me tocó” [vv. 1-2]. En sus fantasías, adquiere objetos para su embellecimiento y futuro sustento: pendientes, lentes, guantes bordados, un coche, un vestido de seda, e incluso “un frasquito/ de olor de pachuli” [vv. 41-42] sin olvidar gallos, gallinas, patos, conejos y un cerdo. Como novedad, se muestra generosa obsequiando a sus conocidos según sus características. Tras la consabida enumeración, pide al maestro que compruebe el número y, al reparar en que no es el suyo, se produce el desengaño:

Ha sido el cuento de la lechera.
 Adiós mis ilusiones
 sin nada me quedé,
 hay que volverse al pueblo
 “Qué le vamos a hacer”. [vv. 49-53]

¹¹ Añadimos *El cuento de la lechera: cuento viejo en versos nuevos*, por Luis Millá, Barcelona: Librería Teatral Millá, [1935]. Según el catálogo digital de la Fundación Juan March son 11 páginas de la colección Teatro fácil, con cuatro personajes, 3 hombres y 1 mujer, con la signatura T-20-1000. No hemos podido acceder al texto.

Entre los abundantes elementos cómicos destaca la intención final de la moza, que piensa vengarse del disgusto propinándole una patada al cura, al que considera responsable. El divertido cuplé concluye con el habitual repaso regresivo de los bienes perdidos y la autocompasión:

Ya se ha acabado todo
tan solo ha sido un sueño
un sueño, pobre de mí. [vv. 66-69]

Muy distinta de la anterior es la versión de la polifacética gaditana Carolina de Soto y Corro, coautora con M.^a Pilar Contreras de seis volúmenes de teatro infantil de 1911 a 1917 con un marcado carácter doctrinal, donde prevalece lo educativo sobre lo artístico. Como otras piezas, la que nos ocupa está en verso y no remite a un único hipotexto sino que integra aportaciones diversas, desde la coquetería de algunas versiones inglesas a una moraleja distinta de Samaniego o La Fontaine. Original es también el protagonismo de la música. La lechera aparece en escena ofreciendo probar al público una leche que elogia abundantemente, al tiempo que canta refiriendo su actividad cotidiana y anticipando sus aspiraciones: “Ella es mi tesoro, el sueño de oro/ que me hace feliz,/ y se funda en ella la esperanza bella/ de mi porvenir” [vv. 28-29].

Tras el canto da paso a un nuevo elogio del producto y, como en una relación barroca, explica que desde la infancia ha trabajado duramente en una granja pero, como ambicionaba más, decidió despedirse. Además de consejos, el ama le da un cántaro de leche para que, con su venta, pueda subsistir, como sucedió con Mofina Mendes, y le advierte contra otros peligros, con claras conexiones intertextuales para el público infantil:

pero cuidado, hija mía,
de no caer en las garras
de los lobos carniceros
ni de extraviarte incauta
por los montes escabrosos
de la existencia [...] [89]

Le confía también una medalla de la Virgen como protección. Tras la relación pasada comienza la ensoñación futura, con la consabida enumeración de bienes hasta poder vender de nuevo la leche “cual rica labriega/ en mi pollino montada”¹² [v. 129]. Intuyendo la posible caída, la joven lechera cambia el cántaro de la cabeza a la cadera. El destino le ofrece aún otra oportunidad y vuelve a pregonar la leche. Ahora piensa en su propia transformación:

luciendo medias azules,
vistosas y dobles zayas,
gargantilla de corales
y pañoleta encarnada,
y siendo por mi fortuna,
por mi listeza y mi gracia
de todas las del contorno
la más querida zagala. [92]

Las perspectivas de encontrar marido la animan; el cántaro vuelve a la cabeza, y sigue el pregón mientras sale de escena y se escucha el ruido del cántaro al romperse. La joven regresa a escena azorada, para confesar lo intuido por el espectador, enumerar la pérdida y tomar una decisión:

¡Y atrás tornándome humilde
al amparo de la granja
vuelvo triste y abatida,
de mi delirio curada
y de mis locos afanes
a ser moza de labranza! [94]

El desenlace supone una vuelta a la casilla de salida, “curada” de la locura de la ambición. La moraleja, explícita, insta a conformarse con el estado que cada cual tiene, que atribuye a la voluntad divina, entroncando con el *exemplum* medieval¹³:

Quien esto escuche que aprenda
a vivir en dulce calma
sin fantásticos anhelos
de riquezas y mudanzas.
Y conforme en el estado
que a cada cual Dios señala,
¡piense que así yo me veo
por mi ambición castigada! [94]

También destinada a un receptor infantil y con vocación didáctica es la pieza del argentino German Berdiales. A pesar de que en la advertencia que precede sus *Fábulas en acción* señala la intención de “renovar los laureles de Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte, Samaniego y tantos otros ingenios que cultivaron con igual fortuna este difícil arte de la fábula” [Berdiales 1927: 5], la *renovación* se ve reducida a un par de acotaciones y al modo de expresión dialogado al que, por su apego al texto de Samaniego, poco partido le saca. Introduce un interlocutor, la vecina, pero resulta irrelevante dramáticamente, pues se limita a asumir las funciones que antes realizaba el narrador: mostrar el avance de la acción y comentarla. Sorprende el lenguaje dieciochesco que se pone en boca de la mujer y que las escasas muestras de naturalidad se reducen a tres únicas intervenciones de asentimiento a las palabras de la lechera: “Muy bien...!, ¡Muy bien...!” [27], “¡Claro que sí...!” [28] y “¡Qué duda tiene...!” [28]. El texto, en suma, adolece de teatralidad y es una mera adaptación del contenido a las exigencias de un forzado diálogo.

Sigue cronológicamente *Historia de una escalera*, cuya relación con el motivo ya señaló Fradejas [1978: 26], en donde los planes de futuro que Fernando y Carmina intercambian al final del primer acto acaban cuando el joven, accidentalmente, da una patada a la lechera depositada en el suelo; el estrépito y la visión de la mancha en el suelo les hace volver a la realidad.

¹² La referencia de montar en un animal estaba en Jean de Vitry.

¹³ Vs. el *Libro de los gatos*, “Lo que acaesció entre el galápagu y el águila”, con similar interpretación religiosa a la necesidad de quien desea subir o cambiar de estado.

Llegamos así a mitad de los años 70, momento en que, coincidiendo con la llegada de la democracia, encontramos una versión más del motivo por Manuel Baz, también en clave de humor, de nuevo en el teatro *frívolo*. Según se indica en ABC: “solo tiene de común con la famosa fábula de Samaniego la moraleja derivada de las fallidas ilusiones y los proyectos frustrados. Es un libreto original, aunque basado inicialmente en un curioso suceso verídico” [ABC 1974: 81]. La protagonista es Lina Morgan y la pieza muestra, como otras revistas, la incapacidad femenina para los negocios en clave de humor.

7. Últimas versiones en el siglo XXI

En el s. XXI encontramos un buen número de compañías teatrales que realizan versiones o adaptaciones del motivo que nos ocupa, como la de Jaume Belló para Xip-Xap en 2008. También se producen textos con voluntad estética de perdurar más allá de una programación puntual. En general, parten del poema de La Fontaine y siguen la línea de las denominadas antifábulas, fábulas al revés o contrafábulas, que Bierce popularizó con su *Esopus emmendatus*. Contamos con dos interesantes obras: *El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)*, un musical para niños de Laila Ripoll y Gonzala Martín Scherman [2005], que Factoría Teatro llevó a escena en 2006 y fue doblemente galardonada, con el Premio Mejor Obra III Festival de Teatro Herrera en Escena 2010 y el Premio del público III Festival de Teatro Herrera en Escena 2010, y *Mi cuento de la lechera*, de Carolina África [2017], llevado a escena, junto con *Me llamo Carolina*, por La Belloch, en la obra *Mi hermana y yo*. Como no es objetivo de este trabajo analizar las obras, sino visibilizarlas para una posible investigación futura, nos limitaremos a señalar la riqueza creativa de ambas piezas, que trascienden los hipotextos de referencia, empleándolos como idea-semilla para una obra propia, donde lo dramático adquiere fuerza. En la obra de Ripoll el tema serán los sueños de los niños, surgidos en la oscuridad del escenario después de que una madre les cuente a sus dos hijos el conocido relato de la lechera antes de dormir. En *Mi cuento de la lechera* se produce una reflexión sobre las aspiraciones personales y profesionales de las mujeres en el mundo actual, generada por la relación leche/lactancia materna/ pastelería (productos con leche). El breve monólogo inicial que Carolina África nos presenta, con la protagonista preparada para amamantar a su bebé, y las pequeñas canciones escenificadas de sus recuerdos llevan al espectador a su propia niñez, al tiempo que le permiten compartir experiencias con la complicidad del adulto y la sinceridad de la voz infantil. Se da paso así a confidencias casi íntimas con el espectador:

¿A ti te amamantaron?
A mí no.¹⁴ [1]

Como en la tradición, la dramaturga recurre a una estructura marco que, rotos los castillos en el aire, retorna a lo cotidiano:

De eso han pasado... más de 25 años. Ahora tengo mis propias vacas y mi pastelería aquí en el pueblo: Pastelería MARÍA LUISA, se llama, y vendo pastelitos de nata, borrachos de crema, leche fresca y tocinillos de cielo. [6]

El final, como se pretendía, también es otro, pero no queremos desvelarlo. Tan solo diremos que la moraleja se ha sustituido por un soneto que hace el contrapunto a las cancioncillas iniciales y cuyo último endecasílabo sentencia: “La lechera cumplió con lo soñado”.

8. Conclusiones

Contamos con pocas reelaboraciones dramáticas del motivo *castillos en el aire* más allá del siglo XVIII, si bien este permanece vivo; ello puede deberse a la escasez de muestras o al desinterés de los investigadores. Cuantitativamente, el siglo más prolífico es el XIX y, cualitativamente, de las cuatro formas que adoptó inicialmente, se produce según avanzan los siglos una tendencia a la simplificación, quedando en el siglo XXI únicamente el de la *fábula de la lechera*. *El chiquillo*, entremés de finales del XIX, se cuenta por ahora como la última manifestación del *pleito imposible*. Por lo que se refiere al modo en que se desarrollan, si bien desde el siglo XVIII hay ejemplos de empleo tanto exclusivo, como incluso y alusivo, en los últimos siglos parece preferirse la reelaboración del primer modo.

En relación a las formas adoptadas, generalmente son piezas breves de carácter popular e intención humorística. El entremés es, desde el inicio, el género idóneo para el *pleito imposible*, al que se unen otras formas en el siglo XIX. La pervivencia del motivo exige no obstante ciertas adaptaciones a los nuevos contextos. A falta de nuevas muestras y de un análisis riguroso, se observa que se mantienen los elementos básicos; así, en el caso del *pleito imposible* dos personas que disputan por algo que no existe y la mediación de un tercero; en la *fábula de la lechera*, un personaje que sueña con obtener posesiones. En ambos casos las características de los personajes y el desenlace evolucionan: las piezas más antiguas ofrecen a seres rústicos o incultos que, en el caso del *pleito imposible*, pretenden resolver sus diferencias a golpes. Progresivamente entran en escena otros tipos más refinados (clases medias) en cuyos modos los espectadores pueden reconocerse y que sustituyen la violencia física por la verbal. *El chiquillo* evoluciona al completo, tanto en los tipos como en el desenlace: la pareja se reconcilia, acorde con a un nuevo concepto de las relaciones familiares, basadas en la libertad y el amor.

Destaca la tardía incorporación a las tablas de la *fábula de la lechera* pero, una vez efectuada, domina casi en exclusiva, primero con intenciones didácticas y posteriormente con derivaciones cómicas, favorecida

¹⁴ Usamos original facilitado por la autora, 6 p.

en ambos casos por la familiarización del receptor con el hipotexto de referencia. Formalmente, alternan monólogos y diálogos, con escenografías sencillas en las que la música aparece como la aportación más frecuente.

En suma, comprobamos que el motivo pervive hasta la actualidad y que un repertorio más completo de obras podría permitir extraer conclusiones de interés en respecto a su uso en el teatro y su maleabilidad para expresar las inquietudes y necesidades de cada momento.

Bibliografía

- ABC, 3-II-1974. Recurso web <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/02/03/081.html>, Fecha de consulta: 29-X-2019.
- África, Carolina (2017): “Mi cuento de la lechera”. En VVAA: *22 monólogos de cuento*, Madrid, Esperpento.
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín (1899): *El chiquillo*, Madrid, Imprenta Clásica Española.
- Amores, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- Anónimo (1704): *Hacer cuenta sin la huéspedada. Zarzuela*. Recurso web <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000200421&page=1>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Asensio, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- Baz, Manuel (“Santos”) (1974): *La lechera*. Texto para espectáculo de Revista.
- Berdiales, Germán (1927): *Fábulas en acción para la escena y para el aula*, Buenos Aires, Kapelusz: 27-28.
- Cabal, Fermín (1995): *Castillos en el aire. Travesía. Ello dispara*, Barcelona, Fundamentos.
- Camarena, Julio y Chevalier, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. I. Los cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.
- (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. II. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- Carrascosa Miguel, Pablo y Domínguez de Paz, Elisa M.^a (1989): “El melonar y Respondona. Estudio y edición de un entremés olvidado”, *Criticón*, 46: 135-151.
- Chevalier, Maxime (1980): Cuento folklórico y literaturas del siglo XIX. *AIH. Actas VII*: 325-333.
- D’Harleville, Collin (1790): *Les châteaux en Espagne*, Paris, Chez Moutard, Recurso web <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k482337.pdf>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Diario Oficial de Avisos de Madrid* (1872): 7 de octubre.
- Enciso Castrillón, Félix (1818): *Todos hacemos castillos en el aire: comedia en cuatro actos*, Madrid: Imprenta de Don Ventura Cano, Recurso web http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=31426&num_id=9&num_total=16, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Fernández-Savater, María Victoria (1998): “Una versión de la fábula de lechera en Plauto”, *EPOS*, 14: 35-47.
- Flores Arenas, Francisco (1849): *Hacer cuenta sin la huéspedada*, Madrid, Vda. de D. R. J. Domínguez.
- Fradejas, José (1978): “Varias versiones más de la fábula de *La lechera*”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 1: 21-30.
- (2008): *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- García de la Huerta, Vicente (1735): *Theatro español.... catálogo alfabético...* Madrid, Imprenta Real.
- García Huerta, Antonio (1859): *La bolsa y el bolsillo*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- García Ibáñez, Domingo (2007): “Vida escénica en Toledo en 1900”, *EPOS*, 23: 103-118.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis (1871): *Obras literarias. Tomo III*, Madrid: Rivadeneyra, 379-433, Recurso web <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-millonario-y-la-maleta-pieza-comica-en-dos-actos-y-en-prosa--0/>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Gómez, Gema y Ortiz, Antonia M.^a (2015): “Nuevos castillos en el aire (AT1430). Lecturas y reescrituras del cuento de la lechera y algunas nuevas versiones del siglo XX”, *Digilec-Revista Internacional de Lenguas y Culturas*, 2: 1-20. Recurso web <https://doi.org/10.17979/digilec.2015.2.0.1894>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Grigoriadu, Teodora (2010): “*La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente*”, *manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Recurso web <https://eprints.ucm.es/10598/1/T31864.pdf>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Keller, J. E. y Thompson, S. (1949): *Índice de motivos del ejemplo medieval español*, Knoxville, University of Tennessee Press.
- La Fontaine, Jean (1787): *Fábulas morales escogidas de Juan de la Fontaine en verso castellano*, trad. Bernardo María de la Calzada, Madrid, Imprenta Real, Recurso web <http://www.liburuklik.euskadi.net/handle/10771/9294>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- La Fontaine, Jean (1883): *Fábulas de La Fontaine traducidas en verso castellano*, trad. L. Elizaga, París, Librería de Ch. Bouret.
- La Fontaine, Jean (1885): *Fábulas de Jean de La Fontaine*, trad. T. Llorente, Barcelona, Montaner y Simón.
- La Tertulia* (1849): domingo 3 de junio.
- Mayoral, Marina (1995): “Lo cómico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. *Romanticismo: Actas del V Congreso*. Roma: Bulzoni: 143-151.
- Millé y Giménez, Juan (1928): “La fábula de *La lechera* a través de diversas literaturas”, en *Estudios sobre literatura española*, Buenos Aires: Universidad de La Plata: 1-35.

- Molina, Tirso de (1635): *Todo es dar en una cosa*, ed. de Miguel Zugasti, Recurso web <http://www.cervantesvirtual.com/obra/todo-es-dar-en-una-cosa--0/>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Montesinos, E. (1915): *El cuento de la lechera*. Música de Francisco Sanna, Recurso web <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000156163&page=1>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Montijano, Juan José (2011): “Panorama (breve y retrospectivo) de un teatro olvidado en España: la revista (1864-2010)”, *Revista Signa* 20: 447-470.
- Müller, Max (1876): “Lecture on The Migration of Fables, delivered at the Royal Institution, June, 3, 1870”. En Müller, Max: *Chips from A German Workshop*, Vol. IV, New York, Scribner, Amstrong & Co.: 139-199.
- Ortiz Ballesteros, Antonia María (2018): “Intertextualidades populares: Caerá la azuela... y su relación con los tipos ATU1430 y ATU1450”, *Paremia*, 27: 59-68, Recurso web https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/027/006_ortiz_ballesteros.pdf, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Palau y Dulcet, Antonio (1954): *Manual del librero español e iberoamericano*, Volumen VII, Barcelona, A. Palau.
- Paz y Meliá, Antonio (1934-1989): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, BNE.
- Pimentel, Luz Aurora (1990): “Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura”, *Anuario de Letras Modernas*, 4: 91-107.
- Rentero, Manuel Genaro (1873): *El cuento de la lechera*, Madrid, Imprenta de S. Landáburu.
- Ricapito, Joseph (1972): “El sueño de Corradino. Un paralelo folklórico del cuento de “la lechera” y de la “Ingeniosa Else” en la Italia meridional”, *Bulletin Hispanique* 74: 601-611.
- Ripoll, Laila y Martín, Gonzala (2007): *El cuento de la lechera (vamos a romper cántaros)*, Factoría Teatro.
- Samaniego, Félix M. (1781): *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Bascongado*, Valencia, Benito Monfort.
- Soto y Corro, Carolina y Contreras, M.^a Pilar (1917): *Teatro para niños*, tomo VI, Madrid: Viuda de A. Álvarez: 87-94, Recurso web <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012947&page=1>, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Thompson, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature*. 6 vols. Copenhagen & Blomington: Indiana University Press.
- Tomc, Bojana (2016): “Motivos clásicos en el teatro español de los siglos de oro”, *Verba Hispanica*, 24: 243-260.
- Vega, Lope de (1635): *El premio de buen hablar*, Recurso web http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-premio-del-bien-hablar--0/html/ff9d1736-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_4_, Fecha de consulta: 25-X-2019.
- Vicente, Gil (1843): *Obras completas*, vol. I, Lisboa: Livraria Europea de Baudry.
- Zumel, Enrique (1873): *Por un suelto. Juguete cómico en un acto y en verso*, Madrid, Alonso Gullón.