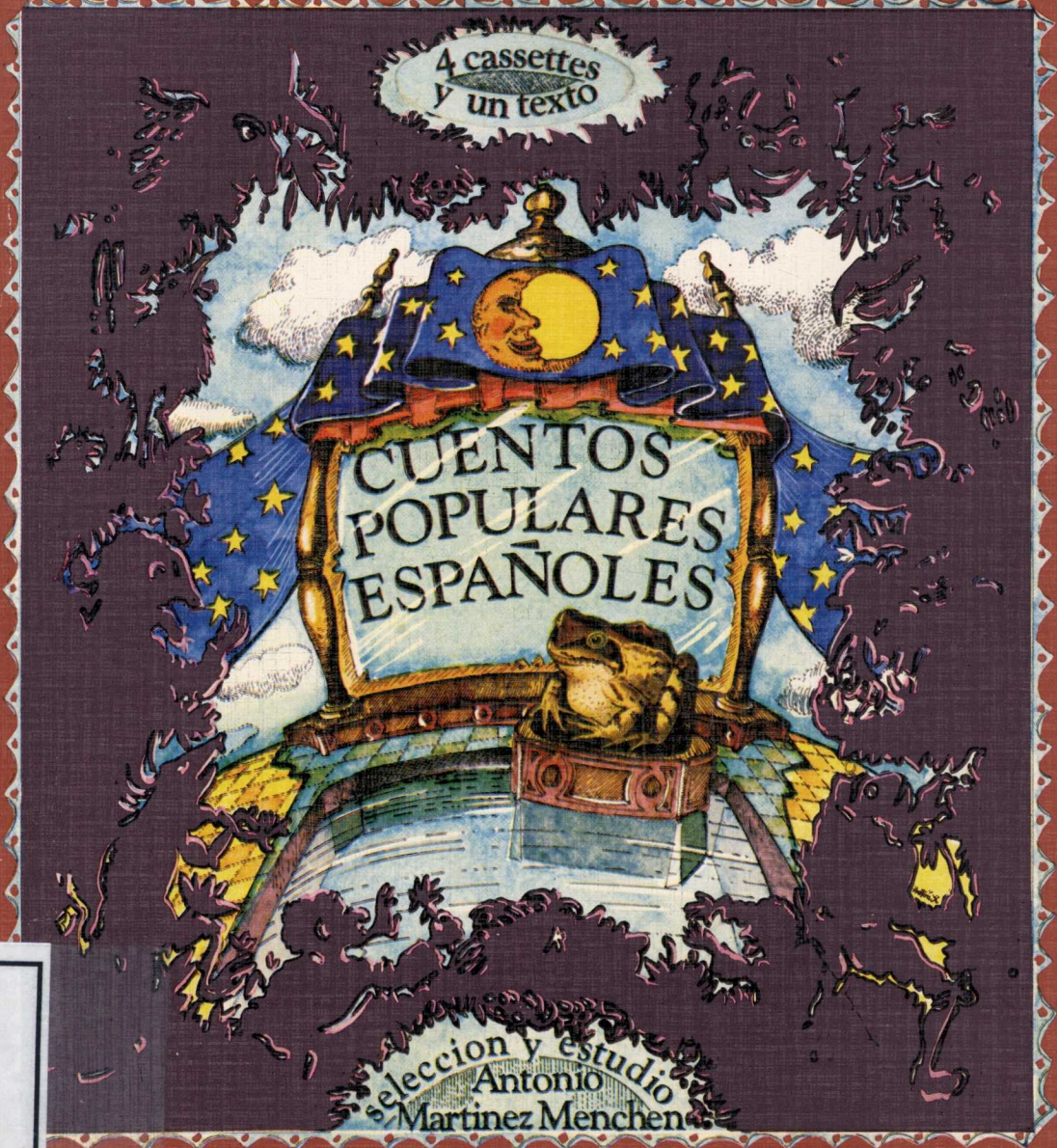

4 cassettes
y un texto
CUENTOS
POPULARES
ESPAÑOLES
selección y estudio
Antonio
Martínez Menchén

CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES

CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES

SELECCION Y ESTUDIO DE
ANTONIO MARTINEZ MENCHEN

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES
«FONOTECA EDUCATIVA»
1981

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
Cubierta: J. A. Díez Rodríguez.
Dibujos: Manuel Santiago Ludeña
Imprime: Artegraf, Sebastián Gómez, 5 - Madrid-26.
Depósito Legal: M-32.545-1981.
I.S.B.N.: 84-369-0875-9.
Impreso en España.

La presente recopilación sonora de *Cuentos Populares Españoles*, persigue una doble finalidad. Por una parte, salvaguardar una parcela muy importante de nuestro tesoro cultural; por otra, proporcionar al profesorado de Preescolar y Primeros Cursos de Básica un eficaz instrumento de trabajo.

I) Los relatos populares y el patrimonio cultural

Creo que no es necesario insistir en el valor cultural del folklore en general y de los relatos populares en particular, y su significación dentro de aquellas coordenadas que configuran las señas de identidad de una nación. Desgraciadamente, la evolución social y el predominio de los medios de comunicación de masas, saturados de mensajes procedentes de otros ámbitos culturales, han asestado un duro golpe a estas manifesta-

ciones enraizadas en lo más hondo de nuestra propia existencia como pueblo. De ahí que toda labor encaminada a salvar este tesoro amenazado nos parezca de importancia primordial.

Naturalmente el autor tiene clara conciencia de las limitaciones y alcance de este trabajo. No pretende inmiscuirse en un campo que no le es propio, como el de la recogida y recopilación de los relatos en sus propias fuentes, máxime cuando esta labor ha sido ya perfectamente realizada por una serie de especialistas, entre los que debe destacarse el ya clásico trabajo de Aurelio M. Espinosa, que en buena parte ha servido de fuente a estas grabaciones. No es pues tanto al acopio de materiales, sino a la vivificación de estos materiales a lo que nos referimos cuando hablamos de salvaguardar una parte importante de nuestro patrimonio nacional.

Para que el relato popular viva, es necesario que sea conocido por el pueblo. Los relatos de las grandes recopilaciones de Espinosa descansan en las bibliotecas, esperando el especialista o el estudioso que busque en ellas las materias primas para sus trabajos. Pero esos mismos relatos —con algunas ligeras variantes— estaban vivos en mí cuando era niño. Y ésto era así porque, criado en una familia de tradición agraria, se habían ido transmitiendo de boca en boca, de padres a hijos, enquistándose vivencialmente en personas de distintas generaciones. Mas la revolución tecnológica y consumista, el cambio de los usos y hábitos familiares, el alud ciudadano que sepultó a la España agrícola, terminó con esa inmemorial transmisión y hoy mis hijos, como la mayor parte de los niños españoles, ignoran casi totalmente estos relatos que un día endulzaron la dura infancia de sus abuelos.

Así pues, cuando hablamos de salvaguardar una parcela de nuestro patrimonio, nos referimos a esta labor de revivir el relato popular poniéndole en contacto con su destinatario más idó-

neo: el niño. Pretendemos salvar del olvido lo que los antropólogos y folkloristas salvaron en su día de su extinción. Ellos evitaron la total desaparición de buena parte de estos relatos. Nosotros pretendemos que una parte de ellos —los que consideramos más hermosos, más idóneos al mundo infantil— realmente vivan.

II) Los relatos populares como instrumento pedagogico

En un hermoso estudio, *Las muchedumbres solitarias,* Riesman ha estudiado el papel de los narradores de historias como agentes de socialización. El sociólogo americano demuestra como en el cuadro de lo que él denomina *la sociedad tradicional,* el narrador de cuentos ocupa un papel destacado en la transmisión de los valores que sustentan este tipo de sociedad. El autor de este pequeño folleto también se detuvo en las relaciones que las diversas estructuras sociales tienen con las diversas formas narrativas, dentro del mundo infantil, en un Cuaderno Taurus, titulado *Narraciones infantiles y cambio social.* Pero si tanto el sociólogo americano como el autor de estas líneas destacábamos que el cuento de hadas era un elemento socializador o, en otras palabras, un agente pedagógico en las sociedades estamentales de economía predominantemente agraria, el problema que se plantea ante esta recopilación es si en una sociedad como la actual, estos relatos pueden ofrecer alguna posibilidad educativa.

La primera contradicción se ofrece ya en la forma en que se dan los relatos. La forma tradicional de narración oral ha sido sustituida por la de una narración dramatizada en cinta magnética. En los viejos cuentos, el siglo veinte entra a saco desde su misma presentación. Queremos pues, desde el principio,

destacar que la presente recopilación separa el cuento de su habitat natural. Y éste no es otro que el de la vieja y tópica escena de la madre o la abuela sentada junto al fuego del amplio hogar campesino, narrando una historia de encantamientos a los pequeños mientras en la chimenea brama el cierzo invernal. Ninguna música de fondo, ningún sofisticado efecto especial podrá superar el de las llamas crepitantes y el ulular del viento. Ninguna voz profesional, ninguna adaptación literaria mejorarán la parla de la narradora familiar.

Este cuento que se transmite de viva voz es algo más que una mera sucesión de hechos más o menos extraordinarios. Es una fonética específica, unos determinados giros idiomáticos que tienden a estereotiparse de acuerdo con cada localidad de procedencia; unas unidades suprasegmentales que, en último término, hacen referencia directa al mundo afectivo del narrador y de los oyentes, y, finalmente, un segundo lenguaje mímico que completa el hablado y que determina que no ya el cuento en sí, sino *el cuento contado por una determinada persona, que pertenece a un determinado círculo cultural y ocupa un determinado rol en esa unidad familiar de la que también forma parte el auditorio, constituya una experiencia única e irrepetible.*

Y por supuesto que esta experiencia única es una experiencia primordialmente socializadora. Y ello no sólo porque en el cuento se transmite una determinada concepción del mundo que, hasta cierto punto, sigue vigente en la comunidad a la que pertenecen narradores y oyentes; no sólo porque en el relato se encuentra implícitos unos valores que continúan siendo los valores vigentes de esa comunidad, sino porque el mero hecho de la comunicación oral, de la interrelación constituida en torno a ese hecho tópico que es el *cuento contado por la vieja —madre o abuela— junto al fuego* constituye una experiencia

afectiva que resultará, de acuerdo con los estudios de los modernos psicólogos, fundamental para el desarrollo de la personalidad del niño.

Pero si la cinta magnetofónica suprime esta experiencia única de la narración oral; si, por otra parte, ese mundo de valores y creencias de la sociedad campesina que refleja el cuento de encantamiento se ha extinguido e incluso, muchas veces, sus valores son cuestionados por la sociedad actual, la pregunta parece obligada. ¿Qué valor pedagógico pueden tener esta clase de relatos para el niño del siglo veinte?

En primer lugar, tenemos que hacer notar que el principal destinatario de esta clase de relatos, el niño de preescolar y de primero y segundo curso de Básica, está dentro de esta etapa del desarrollo psíquico que Piaget denomina egocéntrica. Y sabido es el papel primordial que en esta etapa del desarrollo humano tiene lo que el psicólogo suizo denomina la función simbólica del pensamiento, que encuentra en el juego simbólico del niño su más cabal expresión. Pues bien, una buena parte de los mecanismos de la función simbólica se encuentra también en los cuentos tradicionales y muy especialmente en los cuentos maravillosos. Desde el valor del nombre a la lógica de la contigüidad, son múltiples las posibles analogías que se hallan entre el proceso de simbolización del relato de encantamiento y del pensamiento infantil. De ahí que el niño se encuentre dentro de un determinado orden mental que le resulta propio y familiar, y que le sirve para ir desarrollando su propio mundo de una forma natural, en la ruta hacia una etapa ulterior que muchas veces el forzado ritmo de socialización que la escuela impone acelera excesivamente. Por otra parte, son también múltiples las relaciones que guarda el lenguaje egocéntrico con las fórmulas repetitivas, rimadas, ritualistas, que una buena parte

de los relatos folklóricos —pensemos en los cuentos acumulativos, en los trabalenguas, en las adivinanzas— contienen.

En segundo lugar, el cuento maravilloso es un rico estímulo para la propia fantasía. Entre los factores que determinan el desarrollo de la fantasía, y con independencia de la identificación e imitación de los modelos familiares, se ha constatado la importancia primordial que tienen las historias relatadas y el intercambio que de las mismas pueden hacer los pequeños oyentes. Y sabido es también que la fantasía constituye un factor importante en el desarrollo intelectual del niño. Cada vez se tiende más a considerar la actividad fantaseadora como un medio de interiorización progresiva de respuesta a un posible planteamiento lógico. Por otra parte Hartmann observa que la fantasía puede dar a la persona un mayor conocimiento de sus propios procesos psíquicos y, consiguientemente, aumentar sus poderes de captación del mundo exterior. En definitiva, la capacidad de fantasear no es ese peligro para la inteligencia que veían los antiguos dómines, sino un importante medio para el desarrollo de la misma.

En tercer lugar, el cuento popular, y muy especialmente el cuento maravilloso, tiene un estructura rígida que constituye todo un sistema lógico.

En su conocido estudio sobre la *Morfología del cuento,* Vladimir Propp nos dice que el cuento de encantamiento viene definido por presentar una estructura propia, determinada por la aparición de un número restringido de *funciones* que se presentan ordenadas de acuerdo a unos esquemas rígidos. Propp define la *función* como «la acción de un personaje desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga», y observa a continuación que «los elementos constantes, permanentes, del cuento son *las funciones* de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que

cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento».

Dada la estrecha relación que el cuento de encantamiento guarda con *el mito* —existen investigadores que hacen derivar una buena parte de aquéllos de éstos, sosteniendo que el cuento es tan sólo un mito que ha perdido su función ritual y ha enriquecido su función narrativa— no es de extrañar que el análisis del mito por parte de Lévi-Strauss guarde una gran semejanza con el realizado por Propp del cuento maravilloso, asignando el papel fundamental de estructuración que Propp otorga a las funciones, a grandes unidades significativas que hay que buscar a nivel de frase, y que Lévi-Strauss denomina *mitemas*. Pues bien, Lévi-Strauss sostiene que estos mitemas se estructuran conformando unos haces de relaciones que presentan una significación simbólica y lógica. Strauss recalca la aparición de una lógica en el mito que opera por medio de oposiciones binarias, y coincide con las primeras manifestaciones del simbolismo.

Funciones y mitemas vienen pues a coincidir, y permiten estructurar al cuento en una serie de unidades sintagmáticas que se mueven a base de oposiciones binarias, estableciendo superaciones sintéticas entre los elementos antitéticos. Es pues una estructura lógica muy rígida la que predetermina todos estos tipos de relatos. Y es precisamente la existencia de esta estructura lógica la que jugará un papel muy importante en el desarrollo intelectual del niño, al proporcionarle unos esquemas de pensamiento válidos, con independencia de los significados que estos esquemas sustenten.

Pero con independencia de los valores que el cuento maravilloso presenta desde el punto de vista del desarrollo del conocimiento infantil, pensamos que es desde el punto de vista *del desarrollo de su personalidad donde el relato popular va a*

resultar más enriquecedor. A partir de los estudios psicoanalíticos y, muy especialmente, de los trabajos de Bruno Bettelheim, el valor del relato maravilloso para el desarrollo de la personalidad del niño se nos presenta como algo incuestionable.

En primer lugar, como señala Bettelheim, los cuentos de hadas *permiten al niño superar sus propias fantasías.* En cuanto el esquema va de un principio real a un final real, con todo un intermedio fantástico, le enseña al niño que su propia fantasía, si bien necesaria, no debe considerarse como algo permanente, sino como algo que debe abandonar para integrarse en el mundo de la realidad. Y ésto sin crearle el conflicto de la culpabilidad de sus propias fantasías, conflicto que tantas veces se produce cuando el adulto, demasiado ansioso por la socialización del niño, se las niega acuciándole con una realidad que las cuestiona. El cuento maravilloso enseña al niño que su mundo interno es un mundo real, pero le enseña también que tarde o temprano deberá abandonarlo para asumir ese otro mundo real en que su yo se encuentra inserto.

En segundo lugar, y ya desde este nuevo aspecto de desarrollo de la personalidad, *el cuento de encantamiento permite al niño liberarse de sus fantasmas inconscientes.* Tomará conciencia de estos procesos inconscientes, se librará de ellos mediante los mecanismos de identificación, de sublimación, de desdoblamiento. Como dice Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas,* «el niño podrá empezar a ordenar sus tendencias contradictorias, cuando todos sus pensamientos llenos de deseos se expresen a través de una bruja malvada; sus temores a través de un lobo hambriento; las exigencias de su conciencia, a través de un sabio, hallado durante las peripecias del protagonista, y sus celos a través de un animal que arranca los ojos a sus rivales. Cuando este proceso comience, el niño irá superando cada vez más el caos incontrolable en que antes se ha-

llaba sumergido». En el cuento el niño sublimará sus instintos reprimidos, superará sus complejos, afirmará su propia identidad y vencerá sus frustraciones. Todo ello, le ayudará a integrarse en el mundo, sin tener que renunciar a su yo.

Creo que este somero enunciado de los valores lógicos y catárticos de los cuentos de encantamiento, debería dispensarnos de cualquier otro argumento en su defensa. Sin embargo, no podemos olvidar un hecho, y es que los cuentos infantiles sustentan también determinados valores morales.

Es precisamente desde estos *valores morales* desde los que, modernamente, más se ha atacado a los relatos tradicionales y más se ha cuestionado su valor pedagógico. Y ésto hasta el punto de pedir nuevos cuentos en los que se inculquen valores más acordes con los propios de la sociedad en la que nos movemos. En este sentido, y a título de ejemplo, la acusación de las feministas a los cuentos tradicionales —a los que, justificadamente, motejan de *machistas*— y su petición de crear nuevos cuentos donde los roles masculinos y femeninos se traten de acuerdo a los principios de una sociedad sexualmente igualitaria, resulta acaso la muestra más significativa de toda una corriente contraria a la ética del relato tradicional.

Naturalmente, no es este antifeminismo el único valor cuestionable de los relatos populares. Ya hemos hecho referencia al entorno social en que se producen esta clase de relatos. Ese entorno es el de la sociedad estamental. En dicha sociedad, la riqueza es ante todo una riqueza inmobiliaria (posesión de la tierra) y la situación de cada uno viene prefijada por su pertenencia a un estamento inmodificable. Esto llevará a un orden rígido de jararquización, a un bajo nivel de aspiración; a una concepción del saber como tradición con la consiguiente subordinación a los mayores, depositarios de esta tradicional sabiduría. De ahí que, como señalé en el cuaderno *Taurus* al que an-

tes hice referencia, los cuentos populares afirmen una ética determinada: «la ética del inmovilismo, de la rígida estratificación social, de la exaltación de la tradición y la gerocracia, de la condena de toda innovación que atente a esas normas tradicionales que suponen, por otra parte, la afirmación de un cierto orden de producción y de las instituciones en que ese orden se basa».

Por supuesto que estos valores no pueden ser aceptado por una sociedad que ha surgido como superación de la sociedad tradicional. Pero con independencia de que no todos esos valores son cuestionables (pienso, en concreto, en ese respeto a los mayores que preconiza esta clase de relatos y que no vendría mal que concienciara un niño destinado a integrarse en una sociedad que arrumba a sus ancianos como trastos viejos), creo que no podemos enfrentarnos correctamente con el problema si olvidamos un hecho fundamental. Y este hecho es que el relato popular y, muy concretamente, el cuento maravilloso o de encantamiento, se mueve a un doble nivel: el nivel de la fantasía y el nivel de la realidad.

En un sentido freudiano fantasía es lo que está protegido de las alteraciones culturales y permanece ligado al principio del placer, frente al resto del aparato mental, subordinado al principio de la realidad. Lo fantástico queda fuera de lo útil, para permanecer ligado a la satisfacción libidinosa de una forma más o menos inconsciente y sublimada. Lo útil viene determinado por las exigencias culturales dentro de las cuales se desarrolla el individuo, exigencias que a su vez serán las consecuencias de una determinada organización económico social.

Así pues, si por una parte el cuento tiene una dimensión ético-utilitaria propugnando un determinado sistema de valores, por otra presenta un aspecto liberador de esos valores que, en cuanto limitadores del principio del placer, son atacados por

la carga subsconsciente del relato fantástico. Pero lo importante es que si el principio del placer no está sujeto a ninguna limitación temporal, ya que es independiente de los condicionamientos culturales, el principio de la realidad al que hace referencia el aspecto ético-utilitario del relato, sí que depende de este condicionamiento cultural que viene determinado por el tiempo. O en otras palabras; lo que el cuento tiene de fantástico permanece; lo que tiene de real —es decir, su mundo cultural, su mundo de creencias y valores— es perecedero.

Por ello al niño le resultará muy fácil ignorar toda la carga moralizante del relato, todos los valores éticos que en él subyacen; le resulta muy fácil ignorar *la moraleja.* Máxime cuando esta moraleja se basa en un mundo que para el niño se presenta tan lejano y fantástico como todas las peripecias extraordinarias del relato maravilloso; un mundo que le niega a cada momento su propio entorno real. Y es este entorno real —la escuela, su propia familia, los mensajes de los medios de comunicación de masas—, el que realmente va a constituirse en ese medio de socialización del niño que en otro tipo de sociedad tuvo el cuento. Pero el cuento seguirá ejerciendo otra función. La de proporcionarle unas determinadas estructuras lógicas que están en consonancia con su desarrollo mental, y la de descargarle de una serie de tensiones y conflictos que podrían bloquear su propio desarrollo psicológico.

Por ello siempre he considerado desdichado el intento de *corregir* o *recrear* los relatos tradicionales, de acuerdo a los valores hoy vigentes en nuestra sociedad. Porque como han demostrado los especialistas, el relato folklórico presenta una estructura rígida, que no puede alterarse sin destruirse. Esa mezcla de elementos reales y fantásticos constituyen una unidad inmodificable. Cualquier alteración romperá la verdad del relato, la verdad de esa estructura que viene determinada por la historia.

El cuento es así, porque ha surgido en un momento histórico determinado, en una sociedad determinada, que tenía una lógica, unos mitos y unos valores determinados. Y esa lógica, esos mitos y esos valores, son algo unitario que no se puede modificar parcialmente. Un cuento de hadas no se puede improvisar. Hay que tomarlo tal como el desarrollo histórico nos lo legó —con sus modificaciones localistas, con sus yuxtaposiciones y diferencias, producto de su paso por diversos pueblos y tiempos, que, sin embargo, tenían en su diversidad una base común: la pertenencia a la cultura estamental, a la cultura de la tierra donde el mito se hizo—. Pero si nosotros ahora quisiéramos adaptarlo a nuestro mundo cultural, radicalmente diferente, lo destruiríamos. Por eso yo, siempre que se me presenta la ocasión, aconsejo a esas madres preocupadas por los valores que pueden difundir los cuentos de hadas, por su visión *machista* del mundo, que ejerzan su labor socializadora en el ámbito de lo real, pero que no toquen el cuento de encantamiento porque dañarían su mensaje fantástico, precisamente aquel que va a ejercer una acción pedagógica fundamental en el desarrollo de sus hijos.

III) Sobre el uso en la escuela de las presentes grabaciones

En las páginas anteriores hemos hablado del valor pedagógico que a nuestro entender tienen los cuentos populares. Ahora queremos hacer unas breves indicaciones del uso que puede hacerse en la escuela de la presente grabación, refiriéndonos por supuesto siempre al área de preescolar y los dos primeros cursos de básica.

Ante todo queremos destacar que pensamos siempre en una participación activa del niño. Creemos que debe huírse de

convertir al niño en un simple auditor de las cassettes, con las que se los mantiene entretenido durante una mañana en la que no se sabe demasiado qué hacer con ellos. Hay que tener en cuenta que en la narración oral, el oyente puede interrumpir —y de hecho interrumpe— múltiples veces a la narradora, planteándole las más diversas cuestiones que muchas veces terminan en una discusión generalizada. El medio mecánico en que se presentan estas narraciones dificulta este tipo de participación. Pero si ésta se produce espontáneamente, el profesor debe de alentarla, deteniendo la cassette, atendiendo la pregunta del niño, acallando las posibles protestas de los compañeros más impacientes que desearían la no interrupción, y favoreciendo esta clase de intromisiones, dentro de unos límites que aseguren la continuidad del relato.

Naturalmente esta clase de audición activa va en contra de un empacho de narraciones. No creemos oportuno que se coloque una cinta tras otra, sino que pensamos en audiciones espacidas, cada una de ellas limitada a una media hora, comprendiendo dos o tres relatos —dos largos y uno corto— como máximo. Tras cada una de estas sesiones, el profesor podrá desarrollar un fructífero trabajo. A título indicativo, y pensando que cada enseñante podrá sacar mucho más juego a los relatos que el apuntado a continuación, señalamos algunas de las posibles actividades.

Lenguaje: Pensamos que el profesor debe conocer el cuento antes de hacerlo oír a sus alumnos. Podrá de esta forma hacer trabajos sobre vocabulario, seleccionando previamente una serie de términos de cada cuento, no en listas aisladas, sino formando parte de una frase de tal manera que el niño pueda identificarla y relacionarla con el cuento que acaba de oír. Hemos huído en las adaptaciones de todo intento de simplificación de lenguaje, a que tan dados son los adaptadores comer-

ciales. Por el contrario, hemos procurado incluir voces y giros populares, y muy especialmente aquellos que hacen referencia a la sociedad agrícola en la que el relato se produce. A veces también hemos buscado expresiones literarias. Pensamos que tanto unas como otras pueden resultar enriquecedoras del lenguaje infantil, tan amenazado por el habla de los medios de difusión a la que el niño se ve sometido. Por otra parte, la referencia a un mundo agrícola podrá permitir al profesor tocar una serie de temas que resultan ajenos al niño de las grandes aglomeraciones ciudadanas.

Pero más útil que los ejercicios de vocabulario, pueden aún resultar los trabajos organizados a partir de la invitación hecha a los niños a contar alguno de los cuentos escuchados o —y ésto es todavía más enriquecedor— algún otro cuento que ellos sepan y que sea parecido al oído a través del cassette. En este caso no solo se podrá trabajar sobre el lenguaje, sino que, al partir de la comparación de dos relatos con elementos comunes, se podrán realizar ejercicios de lógica elemental de indudable interés pedagógico.

Si los trabajos sobre el lenguaje son los más importantes, no son los únicos que pueden realizarse basándose en la audición de estos relatos populares. Desde el punto de vista de la *creatividad,* se podrá inducir a los pequeños a que creen sus propiso cuentos. Pueden ofrecer motivos interesantes para trabajos de *expresión plástica y de expresión corporal,* proponiendo a los niños que realicen dibujos o modelados inspirados en los cuentos, o que reproduzcan los relatos a través *del mismo.* Por supuesto, que el cuento ofrecerá también ocasión para el *juego dramático,* induciendo a los alumnos a la escenificación de lo que han oído. En todos estos casos, el maestro debe intentar que el niño, más que reproducir, cree, induciéndole a que cuente, dibuje, o represente una historia tán bonita como la

que acaba de escuchar, buscando, por otra parte, la máxima participación del grupo.

Esta participación del grupo viene acentuada en aquellos casos como los trabalenguas o las adivinanzas, en que el ejemplo grabado no es nada más que un punto de partida para una actividad lúdica en la que cada niño debe participar en el conjunto, ampliando con nuevas aportaciones la que se propone como ejemplo.

En resumen: las grabaciones deben de tomarse, dentro del ámbito escolar, como un simple punto de partida, una pauta sobre la que cada maestro podrá, de acuerdo con su saber y experiencia, desarrollar un amplio programa de trabajo, en el que no debe olvidar algo que desgraciadamente se olvida muy frecuentemente en la escuela: que el juego es el más fructífero medio de aprendizaje para el niño.

Es un lugar común en los investigadores encontrar las raíces del cuento maravilloso en una remota antigüedad. Pero seguramente nadie ha llevado estas raíces a tiempos tan alejados de los nuestros como el investigador ruso Vladimir Propp. Pues si una gran parte de los investigadores relacionan el cuento maravilloso con las sociedades agrarias, Propp va mucho más lejos y fija las raíces históricas del cuento en los ritos iniciáticos de las sociedades preagrarias, en las primitivas hordas de cazadores.

Para ello Propp va relacionando las diversas *funciones* que estructuran este tipo de relatos con las diversas etapas que configuran los ritos de iniciación, de acuerdo con las investigaciones antropológicas. Y a partir de la estructura inicial del *alejamiento* o partida del hogar, pasando por el encuentro con la maga, «la señora del bosque»; las diversas pruebas de tortura, mutilación y muerte aparente; la casa del bosque, los auxiliares maravillosos, los dones y las pruebas, para terminar con la gran fuga, Propp va trazando en su obra *Las raíces históricas del*

cuento, un agudo paralelismo entre los ritos iniciáticos y los relatos folklóricos de encantamiento, que apoyan su tesis de encontrar la fuente del relato maravilloso en las sociedades preagrarias.

Pero otros muchos investigadores ven precisamente en los mitos agrarios las raíces históricas del cuento, de acuerdo con las interpretaciones míticas de Frazer. Indudablemente, el cuento maravilloso, tal como nos ha llegado, es el resultado de una sociedad agraria, y, en el caso del cuento europeo, de una sociedad feudal. El héroe frecuentemente es un príncipe o un caballero. Costumbres y usos de la edad feudal —armas, duelos, ordalias— salpican esta clase de relatos. La realidad agraria, las costumbres campesinas, constituyen su telón de fondo. Incluso elementos como el bosque omnipresente o el miedo al lobo, resultan muy propios de esa Edad Media europea que da su configuración más próxima a esta clase de relatos, sin necesidad de ir a buscar tiempos más lejanos en la historia del hombre.

Pero con independencia de esta raíz próxima de los cuentos en la época medieval, es muy plausible que su raíz remota se encuentre en relación con determinados ritos agrícolas. Vemos que existe un grupo de cuentos en los que el héroe aparece muerto o dormido en un largo y profundo sueño que simboliza a la muerte y que después, por diversos motivos, renace a la vida y alcanza la felicidad. Estos relatos, que podrían tipificar *Blanca Nieves* o *La Bella Durmiente,* están indudablemente muy relacionados con los ritos agrarios que hacen referencia al mundo mítico del grano que renace, de lo que permanece dormido bajo tierra y despierta floreciente en primavera. Frazer cita una festividad de Pentecostés, propiciadora de las cosechas, en la que una joven se hace la dormida y otra la despierta con un beso. Hay una relación elemental entre vegetación aletarga-

da —joven dormida, joven que besa— sol que despierta lo que ha permanecido oculto por las nieves y los hielos invernales. Por otra parte, el paralelismo del rito citado por Frazer y los cuentos del tipo *Blanca Nieves, la Bella Durmiente,* es muy claro. Pero el mito vegetal está también muy unido al de la muerte y resurrección, y al propio hecho del nacimiento. De aquí que un cuento como *Caperucita Roja* pueda hacer referencia al espíritu del grano, representado en diversas localidades como un lobo, o al simple hecho del nacimiento. Y así podemos ver en el cuento, tanto la representación del nacimiento y la resurrección, —la devorada vuelve a la vida— como la ceremonial del Rey del Grano, en el que se produce la inversión de que es el Rey del Grano el devorador en lugar del devorado, como en el Mito primitivo.

Con independencia de los cuentos que hacen referencia a ritos y mitos vegetales, otros están en relación con el Regicidio Ritual del que habla Frazer en *la Rama Dorada* y al que también se refiere Gordon Childe como práctica mágica simbólica, en las culturas neolíticas para asegurar —con la muerte simbólica del Rey-Sacerdote—, el renacimiento de la vegetación tras la muerte del grano. Dentro de la tradición española, la muerte del Rey-Padre (en relación con la teoría freudiana del parricidio primitivo) queda perfectamente ilustrada con la serie de variaciones sobre el tema de *Juanito el Oso.* Pero en todos aquellos relatos en que el héroe va al extranjero para casarse con la hija del Rey y es sometido a una serie de pruebas antes de lograr su mano, nos encontramos con el tema de la sustitución del poder real mediante la obtención de la mano de la princesa o sacerdotisa, dentro de la línea que Frazer desarrolla cuando estudia la consecución de la realeza en los antiguos Reyes del Lacio.

Una característica de los cuentos a la que ya hemos hecho

referencia, es la de *disfrazar* una determinada situación mítica que la nueva moral ha condenado. En este sentido la censura simbólica de los cuentos procede como la de los sueños de acuerdo con la interpretación psicoanalítica. Y es así como muchas veces el Padre-Rey se transforma en una figura —Ogro, Genio Maléfico o Demonio— que permite el rito del regicidio, sin que sufra por ello la nueva moral.

Naturalmente, dentro de la interpretación mítica de los cuentos, no podía faltar la referencia al sacrificio del héroe, que desde las viejas mitologías sumerias, pasando por los mitos de Osiris y de Apolo, es un lugar común en las diversas religiones, y cuya interpretación, partiendo de los ritos agrícolas, puede llevarnos hasta las primeras cosmogonías y la eterna lucha del Dios creador y el amenazante Caos primordial.

Pero si nos hemos demorado en la presentación de las posibles relaciones de los cuentos maravillosos con los mitos estudiados por la escuela de Frazer no es para defender una determinada teoría, sino para señalar que la misma coherencia que presenta la indagación de Propp cuando busca la raíz del cuento en los ritos iniciáticos de las sociedades de cazadores, ofrece una indagación del cuento maravilloso de acuerdo con la teoría de los mitos de las sociedades agrícolas. Y esto me lleva personalmente a un cierto eclecticismo en el que únicamente se me ofrece claro un hecho: El de que la raíz del cuento de encantamiento se hunde en ese amplísimo período de la cultura humana en el cual el hombre, para explicarse las realidades de un mundo que escapa de sus propias experiencias, aplica un tipo de lógica particular que hemos dado en designar como *pensamiento mágico*.

La observación de que los cuentos populares, con independencia del país y la cultura donde se producen, responden a unos esquemas comunes, llevó a los investigadores a buscar unas clasificaciones en las cuales pudiesen tener cabida la totalidad del relato folklórico. Estas clasificaciones se hicieron de acuerdo a una agrupación por temas, salvo en el caso de Propp, que vio en el cuento maravilloso una estructura única que presentaba diversas variantes de acuerdo con las funciones que cada tipo de relato contenía y de los enlaces de las diversas funciones. Estas vienen asignadas a las diversas esferas de acciones de los personajes —el *agresor,* el *dominante,* el *auxiliar,* la *princesa,* el *padre de la princesa,* el *mandatario,* el *héroe* y el *antihéroe*—. Propp sostiene que puede llamarse *cuento maravilloso,* desde el punto de vista morfológico, «a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia, y pasando por las funciones intermediarias, culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recom-

pensa, la captura del objeto buscado o, de un modo general, la reparación del mal, los auxilios y la salvación durante la persecución». Este desarrollo típico es, según la terminología de Propp, una *secuencia.* Ahora bien, un relato está formado por la yuxtaposición de varias *secuencias.* Es precisamente la agrupación de dichas secuencias lo que permite a Propp establecer una clasificación de los relatos de acuerdo a una compleja agrupación estructural.

Menos compleja que la clasificación de Propp son las agrupaciones efectuadas de acuerdo con los temas de los relatos, clasificaciones que son las más generalizadas entre los estudiosos. Destacamos, por ser una de las primeras, la de Wundt, que en su obra *Psicología de los pueblos* propone la siguiente división de los relatos populares:

Cuentos-fábulas mitológicos.
Cuentos maravillosos puros.
Cuentos y fábulas biológicos.
Fábulas puras de animales.
Cuentos «sobre el origen».
Cuentos y fábulas humorísticas.
Fábulas morales.

Pero de todas las clasificaciones temáticas, la más conocida es la elaborada por el creador de la escuela finesa Antii Aarne, completada posteriormente por S. Thompson. La escuela finesa emprende un estudio comparativo del cuento folklórico, a partir de un cuento tipo en torno al cual agrupa geo-etnográficamente todas aquellas versiones que, con diversas variantes, están dentro del mismo tipo. Naturalmente dicha labor comparativa exige partir de una clasificación previa. Aarne parte de una división en tres tipos fundamentales. Estos tipos son: I) *Cuentos de Animales,* II) *Cuentos propiamente dichos,* III) *Anécdotas.* Estos ti-

pos se dividen en especies, que a su vez se dividen en subespecies, formando así un complejo entramado que permite la fijación de un relato típico en torno al cual se agrupan todas las variaciones geo-etnográficas. De esta manera, y dentro de la especie del cuento maravilloso, Aarne distingue las siguientes subespecies:

El enemigo mágico
El esposo (o la esposa mágica)
La tarea mágica
El auxiliar mágico
El objeto mágico
La fuerza o el conocimiento mágico
Otros elementos mágicos

En cuanto a España, el trabajo ya clásico de Espinosa se mueve dentro de la metodología de la escuela finesa. En su obra *Cuentos populares españoles,* Espinosa parte de una división en clases, que a su vez divide en subclases, estudiando dentro de cada clase una serie de ejemplos de acuerdo con las diversas variaciones propias de cada localidad. Tanto por su valor, como porque dicha recopilación ha servido en buena parte de fuente a nuestra selección, reproducimos a continuación la Clasificación de Aurelio M. Espinosa:

I) CUENTOS DE ADIVINANZAS

A) La mata de Albahaca
B) La adivinanza del pastor
C) Piel de piojo
D) Varios

II) CUENTOS HUMANOS VARIOS

A) Cuentos y Leyendas
B) Cuentitos y chistes
C) Latinismos populares y trabalenguas

III) CUENTOS MORALES

A) Los tres Consejos
B) Almas en pena
C) Leyendas de Santos.
D) La Leyenda de Don Juan
E) Varios

IV) CUENTOS DE ENCANTAMIENTO

A) La niña perseguida
B) La hija del diablo
C) El príncipe encantado
D) Juan el Oso
E) Juan sin Miedo
F) La princesa encantada
G) Varios

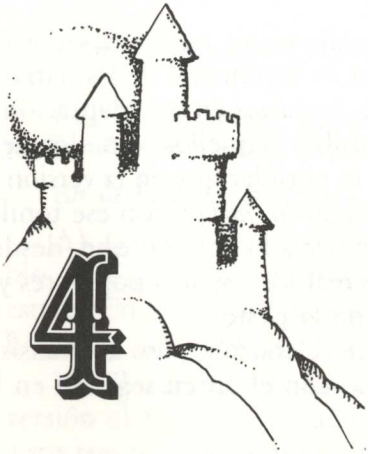
V) CUENTOS PICARESCOS

A) Pedro de Urdemalas
B) Los dos compadres
C) El tonto y la princesa

D) Juan Tonto
E) Varios

VI) CUENTOS DE ANIMALES

A) El lobo
B) La zorra
C) Carreras de animales
D) La Leyenda del sapo
E) Cuentos de animales varios.



La presente selección consta de doce relatos pertenecientes al género de *Cuentos de Encantamiento,* de acuerdo con la clasificación de Espinosa, más otro grupo de relatos mucho más breves, pertenecientes a géneros distintos de aquel.

Fuente casi exclusiva de este segundo grupo ha sido la recopilación de Espinosa, aunque hemos introducido diversas variantes. En cuanto al grupo principal de los relatos, el de los Cuentos de Encantamiento, casi nunca hemos seguido un cuento tipo de Espinosa, sino que hemos efectuado generalmente refundión de varios relatos. Por otra pate, para una serie de relatos me he valido de una fuente familiar, la de mi propia madre, que recoje una tradición folklórica originaria de las estribaciones de Sierra Morena —zona minera de La Carolina, Guarromán, Linares—. Dos de los relatos han sido tomados de la colección de Cuentos Populares Españoles de Fernán Caballero.

En todos los relatos he efectuado una adaptación, procurando buscar un cierto equilibrio entre el lenguaje popular y el lite-

rario. En otras palabras: los relatos basados en cuentos tomados de la recopilación de Espinosa o de las narraciones de mi círculo familiar, son más *literarios* en mi adaptación que en sus fuentes originales. En cambio, aquellos tomados de Fernán Caballero, se acercan más a lo popular que en la versión de nuestra primera novelista, demasiado *literaria* y con ese tonillo de cierto distanciamiento irónico hacia lo popular que, desde Perrault, adoptan los literatos al recrear los cuentos populares y del que he procurado huír como de la peste.

Tras esta breve aclaración, paso al análisis de cada uno de los relatos de acuerdo con el orden seguido en la grabación.

1. **Blanca Flor**

La versión que presentamos de *Blanca Flor* está tomada de mi propio círculo familiar y como ya he señalado, podemos ubicarla geográficamente en el norte de la provincia de Jaén. Es una versión muy curiosa en la que se yuxtaponen dos relatos claramente diferenciados en las versiones de Espinosa. Uno, que comprende cuentos como *Blanca Flor, Marisoles, etc.*, pertenecientes al ciclo de *La hija del diablo,* y el otro que Espinosa clasifica dentro del de *La niña perseguida* y que en su forma más pura aparece en el relato de Espinosa, La negra y la paloma, aunque en otros relatos, como *El Palacio del Jarancón* se presenta también como una yuxtaposición añadida, mucho más forzada que en la versión que aquí presentamos.

Esta versión nos parece una verdadera joya y es para mí una de las piezas más logradas de nuestro folklore. Los relatos clásicos de *La hija del diablo* tienen una terminación un tanto brusca. En cambio *La negra y la paloma* es un cuento típico de desenlace, con un débil arranque y desarrollo. La yuxtaposición de

los dos temas casa perfectamente y constituyen una obra redonda.

Estructuralmente, podemos distinguir los diversos elementos fundamentales en cada uno de los dos relatos yuxtapuestos.

En la hija del diablo:

A) *LA PROMESA.*— Hay una promesa de ir a casa del diablo. Esta promesa, en nuestra versión, es hecha por la madre estéril. En otras, por el padre para pagar una deuda de juego. En otras, por el propio héroe por similar motivo.

B) *EL HEROE Y LA HIJA DEL DIABLO.*— En nuestra versión el héroe acompaña al diablo a su castillo y allí conoce a sus tres hijas, enamorándose de la menor. En otras, descubre primero a las hijas que se están bañando en forma de cisne y retiene la ropa de la menor, enamorándose de ella y consiguiendo su ayuda para llegar a casa de su padre. (Este motivo es muy frecuente en la literatura oriental, y figura en varios cuentos de *Las Mil y una Noche).*

C) *LAS PRUEBAS.*— El demonio somete al héroe a diversas pruebas, generalmente de tipo agrícola, aunque también en otras versiones la prueba consiste en domar animales salvajes (un caballo que es el propio demonio). La última, común a todos los relatos, consiste en encontrar la sortija caída al mar, lo que consigue arrojando al agua el cuerpo despedazado de su amada.

D) *LA HUIDA.*— La efectúan en un caballo, *Viento,* mientras que el diablo posee otro más rápido, *Pensamiento.* Para salvarse, los fugitivos arrojan diversos objetos que se transforman en obstáculos. A veces son el héroe y la heroína quienes se transforman (una ermita y su ermitaño, etc.) para engañar a su perseguidor.

En algunas versiones, entre las que se cuenta la que aquí

presentamos, antes de la huída tiene lugar la imposición por parte del diablo de la boda del héroe con una de sus tres hijas. El héroe elige acertadamente gracias a la herida del dedo de su amada, consecuencia de la gota de sangre que dejó caer en el rito del descuartizamiento de la última prueba.

E) *EL OLVIDO.*— Generalmente por maldición del diablo, aunque a veces no se especifica, el héroe olvida a su novia al ser besado por algún familiar, acariciar a un perro, etc.

F) *LA BODA.*— Cuando el héroe está a punto de casarse, aparece la heroína. Se efectúa el reconocimiento, de manera diferente en las diversas versiones, y tiene lugar la boda.

Es precisamente en este apartado F en el que nuestra vesión introduce el tema de *La negra y la paloma,* enriqueciendo y redondeando el desenlace del cuento.

En La negra y la paloma:

Los elementos estructurales del relato son:

A) Una joven queda esperando la vuelta de su novio, generalmente subida a un árbol a cuyo pie hay una fuente.

B) Llega a la fuente una bruja, esclava negra, hermana envidiosa, etc. Ve reflejarse en la fuente el rostro de la joven. Hace que baje, y con el pretexto de peinarla, le clava un alfiler en la cabeza y la convierte en paloma blanca.

C) La paloma habla con el jardinero del rey. Este la lleva a su señor quien, al quitarle el alfiler, la torna a su ser. Reconocimiento y boda de los héroes y castigo de la malvada.

En algunas versiones, el cuento se presenta únicamente en la estructura antes reseñada. Pero mucho más frecuentemente, tanto en la literatura popular española como en la europea, el cuento de *La negra y la paloma* sirve de final a otro cuento, generalmente del ciclo de *La niña perseguida* y, en España, a diversas versiones de *Las tres Naranjas.* Más raro es el ejemplo

que aquí presentamos en que constituye el final de *La hija del diablo*. Sin embargo, como dijimos anteriormente, la yuxtaposición resulta perfecta y esta combinación de ambos relatos es, a mi juicio, la más lograda de todas las que conozco.

Blanca Flor es un relato de claras implicaciones míticas. Espinosa, al referirse al cuento, recoge la tesis de Krappe, de que se trata de una recreación del mito clásico de Jasón y Medea, y ello tanto por las pruebas impuestas (en el clásico, domar bueyes salvajes y arar la tierra), y la maldición del olvido (sin olvidar otros detalles, como el arrojar al mar el cuerpo despedazado del hermano para que Aetes, al recogerlo, pierda tiempo en su persecución), como porque en varias versiones españolas el nombre de la heroína es Marisoles o Siete Rayos de Sol, y Medea es hija del sol.

Pero como ya señala el propio Espinosa, sin negar la relación con el mito clásico, pensamos que ambos se nutren de elementos más antiguos. La salida, la llegada a la casa, la prueba, el auxiliar mágico y la huída, son elementos típicos de los ritos de iniciación, según señala Propp. Por otra parte, la relación con los mitos agrícolas es evidente. Y ésto no sólo porque el final de las pruebas es conseguir óptimos frutos de la tierra, sino porque en el episodio del anillo y del despedazamiento de la heroína no podemos olvidar la relación con el mito de Osiris.

Todo el cuento está lleno de elementos mágicos. La saliva que conserva la propiedad de aquello con lo que está en una relación de continuidad, según la lógica mágica; el nombre que atribuye su cualidad al objeto —Viento y Pensamiento—; los objetos que se transforman de acuerdo a un mecanismo metafórico —peine en bosque, aguja en espino—; la transgresión de un tabú que origina el castigo —ser tocado por alguien acarrea el olvido—, son todos claras muestras de esa lógica mágica que informa los primitivos mitos, de acuerdo con la escuela de Frazer.

En cuanto al final, en la parte correspondiente a *La Negra y la Paloma,* además de la referencia al objeto mágico que origina la muerte o el encantamiento —la manzana de *Blanca Nieves,* el huso de *La bella durmiente*— es también muy clara su relación con la mitología muerte-resurrección, muy propia de este tipo de relatos, teñida en este caso de una buena dosis de animismo.

2. ¿De dónde vienes ganso? y Trabalenguas

En esta segunda grabación hemos reunido un cuento acumulativo, o, por mejor decir, de preguntas y respuestas, y trabalenguas. El cuento acumulativo está tomado de la recopilación de Espinosa.

Los cuentos de preguntas y respuestas, tal como el que aquí hemos grabado, son muy apropiados para que los niños pequeños lo ejerciten en corro, dentro de un juego de prendas.

Tanto los cuentos acumulativos como de preguntas y respuestas y los trabalenguas, forman parte del grupo que Aarne-Thomson clasifican como *cuentos de fórmula,* cuyo origen hay que buscarlo en los rituales mágicos en los que la repetición de unas determinadas fórmulas mágicas, generalmente difíciles de retener y únicamente conocidas por los iniciados, obran determinados efectos. Este ritual pasó después a las religiones en forma de conjuros, oraciones, recitativos, exorcismos, etc. El niño de preescolar, que todavía tiene un sentido mágico del lenguaje, que, por otra parte, aún se le presenta como algo ajeno y no del todo dominado, siente una especial atracción por todo este tipo de juegos verbales que, además, ofrecen un gran valor pedagógico, tanto desde el punto de vista de ejercicio nemotécnico como de ejercicio fonético.

3. La mano negra

La mano negra es también un relato de mi tradición familiar, y constituye una curiosa variante del tema de *La sala prohibida,* cuyo ejemplo más célebre es *Barba Azul.*

El cuento es un curioso híbrido. Comienza con un motivo muy corriente en los relatos populares: el del leñador que, al ir a cortar leña, es sorprendido por un ser extraordinario, personificación del árbol, que le exige la entrega de una de sus hijas. En las versiones de Espinosa, los cuentos de *La Niña sin brazos, Las Tres ascuitas* y *El castillo del Oropel* tienen un arranque muy similar al de nuestro relato. Arranque sin duda ligado a los ritos arboreos y a las ofrendas y sacrificios que acompañaban a dichos ritos.

A continuación el cuento pasa a desarrollar el tema de la *Sala prohibida.* Los psicoanalistas ven en el motivo de la *Sala prohibida* una alegoría de la fidelidad conyugal, y en este sentido parecen claras las referencias a la llave mojada de sangre. Pero, desde otro enfoque, el motivo de la Sala prohibida es una clara referencia a los ritos de iniciación y al tabú que se imponía a las mujeres de visitar los lugares iniciáticos y más concretamente, a la *hermanita del bosque,* es decir, a la mujer ayudante de la comunidad de los hermanos, de entrar en determinados aposentos o contemplar determinados ritos. Por otra parte, en cuanto que la cabaña iniciática es la representación del reino de los muertos, y la sala prohibida está llena de cadáveres degollados o descuartizados que posteriormente resucitarán, el simbolismo ritual de la iniciación adquiere un claro significado.

Pero en el cuento de *La mano negra* el episodio de la Sala prohibida no se desarrolla plenamente (falta el detalle del elemento denunciador de la prohibición: la llave que se mancha

de sangre; el dedo quemado por la pez, etc.); por el contrario, aparece como elemento delator un nuevo rito incumplido: el de comer determinados alimentos en las pruebas iniciáticas, alimentos que hacían referencia al sacrificio ritual y que en el cuento queda claramente ejemplarizado en la *mano negra.* El final acentúa el carácter de yuxtaposición de secuencias tomadas de diversos relatos que tiene este cuento. Con independencia de la muerte del gigante, arrojándole al pozo, que recuerda el fin de *El lobo y los cabritillos* o de *La casita de chocolate,* la forma en que la muchacha engaña al gigante es típica de los cuentos de ingenio o picarescos, y tiene unos orígenes seguramente muy posteriores al de los otros episodios del relato.

4. Pico, Pico

He tomado este cuento de la recopilación de Fernán Caballero. Pertenece sin duda al género moralizante, con una indudable influencia oriental, como lo demuestra ese sentimiento de fatalismo hacia el sino de las personas, que nada puede modificar.

Las Mil y una Noches abundan en estas historietas de fatalismo. Acaso la más patética sea la del *Tercer Calenda,* que mata involuntariamente, según estaba dispuesto por el destino, al joven a quien su padre había escondido en un refugio construido en una isla desierta. Pero la que más relación guarda con nuestro relato es *La Historia del «scheij» de la mano pródiga,* uno de los personajes que el Califa Ar-Raschid encuentra en sus correrías por las noches de Bagdad. La disputa entre los dos ricos comerciantes, uno de los cuales sostiene que el dinero y la fortuna dependen de circunstancias controlables por el hombre, mientras que el otro defiende la teoría del sino, se resuelve

con la prueba que hacen con un pobre cordelero. Dos veces le da una cantidad de dinero el primero para que amplíe su negocio. Pero las dos veces pierde el dinero de una forma extraordinaria, al querer guardarlo. Por el contrario, conseguirá la fortuna con un pedazo de plomo que le proporciona el defensor de la teoría del sino. Al entregarle éste un pedazo de plomo, que a su vez el cordelero regala a su vecino pescador, éste le promete el primer pez que pesque. En dicho pez encuentra una de las fabulosas joyas del rey Salomón, que le hace inmensamente rico.

Al profesor sin duda se le ofrecerá, a través de las preguntas que *Pico, Pico* suscitará entre los pequeños oyentes, un rico campo de discusión sobre el condicionamiento o la libertad de la conducta humana.

5. La mujer golosa

La versión que presentamos de *La mujer golosa* está tomada de un relato recogido por Espinosa en la provincia de Avila, y que él clasifica dentro del grupo de *Cuentos y Leyendas*. Es una mezcla de relato moralizante, con un cierto tono festivo, y de cuento de magia, tanto por la intervención de la bruja, como por esas habas parlantes que muy bien puede reflejar el concepto tan caro a la mentalidad primitiva del *alma extrañada*. Los objetos inanimados —habas en este caso— son otras tantas proyecciones de la propia bruja. De todas formas en este cuento la magia queda muy en segundo plano. Es tan solo un recurso para repetir la cantinela de ese pareado, auténtica clave del cuento que, en su mezcla cómico ritualista, llega tan profundamente alma infantil.

6. El Caballito de Siete Colores

Pertenece sin duda al género que Espinosa denomina *La niña perseguida,* aunque no puede insertarse en ninguno de los tipos que nos presenta. Es una muestra híbrida de varios de estos tipos, que he tomado también de mi tradición familiar.

El tema es muy simple. El rey que entrega su hija a un monstruo (demonio). El auxiliar mágico (El caballito) que la salva. El final feliz por el matrimonio con el príncipe. A esta secuencia, se yuxtapone una segunda: Fechoría del enemigo. Apartamiento de la heroína y el héroe. Reconocimiento final.

El arranque del relato se entronca en una tradición caballeresca. La justa para conseguir la mano de la princesa. Este arranque confirma nuestra idea de que la versión de este cuento es muy posterior a sus varias fuentes originales, ya que la justa que se nos describe no es un torneo violento, sino una *carrera de cintas,* juego hasta hace muy poco vigente en nuestro folklore.

La entrega de la niña por parte de su padre al diablo, es el tema clásico de *La niña sin brazos.* La originalidad aquí está en que la niña cuenta desde el primer momento con la ayuda del Auxiliar Mágico que, como en el caso del *Príncipe Español,* es un caballo. Guarda también relación con el 129 de Espinosa, *La cueva del Dragón.*

Hay posteriormente el motivo del cambio aparente del sexo de la heroína, y las varias pruebas a las que la someten para descubrir su engaño, motivo novelesco muy usado en el folklore universal.

Tras esta interpolación, el cuento vuelve a los motivos del grupo de *La Niña sin brazos,* tanto en el tema del cambio de las cartas, que aquí es una simple interceptación, como en el del reconocimiento del padre por medio de los hijos.

Pero, a mi ver, lo más interesante de esta versión es que, no obstante las interpolaciones novelescas que presenta, ofrece con gran fuerza el tema mítico original. El hecho de que el auxiliar sea un caballo es susceptible de despertar múltiples interpretaciones psicoanalíticas (el caballo, como representación de la virilidad, que conduce a la doncella triunfalmente salvándola de todas las angustias derivadas de las inhibiciones en el momento de su iniciación sexual). Pero con independencia de estas interpretaciones y de todas las implicaciones que el caballo ofrece desde el punto de vista mítico, dentro de la teoría de Levy-Strauss en la contraposición civilización-barbarie, es claro que es la referencia al conflicto entre el Ser Creador y el Caos, la que se nos presenta como más evidente en el relato. *El Caballito de Siete Colores,* con su clara referencia al Iris, se nos presenta en contraposición al Señor de las Tinieblas, siempre deseoso de destruir la vida. Y en esta eterna lucha, *Luzbel* es precipitado a las entrañas de la tierra. Las fuerzas del Caos, las tinieblas de la Tempestad, podrán amenazar al mundo; pero al fin, tras la tempestad, siempre lucirá el Arco del Señor símbolo del triunfo de la Luz sobre las Sombras.

7. El Príncipe español

El Príncipe español está incluido, en la clasificación de Espinosa, dentro del grupo de *La princesa encantada.* Pertenece a un grupo de cuentos muy desarrollado en toda Europa, y cuyo esquema fundamental es el siguiente.

A) Un joven, ayudado por un caballo, a veces por otros animales a quienes ha auxiliado, y a veces por un muerto agradecido bajo forma de animal, se dirige a un palacio

donde un rey o hechicero le exige que busque tres cosas cuyas muestras ha encontrado en el camino.

B) Búsqueda de las cosas maravillosas. Sale triunfante con la ayuda de los auxiliares mágicos. La última búsqueda es la de una princesa de la que se enamora.

C) Una vez de vuelta al palacio, por consejo de la princesa o del auxiliar mágico, el joven se mete en una caldera de aceite hirviendo, de donde, por el auxilio de quien le aconseja la prueba, sale rejuvenecido. Cuando el rey o hechicero enemigo pretende realizar la misma prueba, perece en su intento.

Desde el caballo como auxiliar mágico al castillo encantado y su significado en los ritos de iniciación, pasando por los auxiliares animales como *alma extrañada,* todos los elementos de este relato han aparecido o aparecerán en otros relatos de esta selección, y a ellos hacemos, en su momento oportuno, referencia. Unicamente indicaremos que si bien el rito del aceite hirviendo se encuentra ya en la leyenda de *Medea,* que aconseja a las hijas de *Pelias* metan a su padre en una caldera de agua hirviendo para rejuvenecerlas, y se halla muy difundida, según apunta Espinosa, en relatos cuyo tema son los viajes de *Cristo* y *San Pedro,* ofrece también una clara referencia a la ordalia, marcando con ello el carácter típicamente medieval que, con independencia de sus lejanas raíces, informa a la mayoría de los relatos de encantamiento.

8. Los Caballeros del Pez

Hemos seguido para esta adaptación un relato de Fernán Caballero, aunque hemos procurado despojarlo de todo el

distanciamiento literario que la novelista añadió al relato popular. El relato coincide sustancialmente con el 139 de Espinosa, *El Castillo de Irás y no Volverás,* que es una versión hispana de *Los dos hermanos,* nº 303 en la clasificación de Aarne-Thompson. Espinosa, en su estudio del cuento *El castillo de Irás y no Volverás,* hace referencia al estudio de Ranke, según el cual el arquetipo primitivo de esta clase de relatos es el siguiente:

A) Al comer un pez cogido por su marido una mujer da a luz de una forma mágica a dos hermanos. Generalmente, también de una forma mágica, nacen dos perros o leones, dos caballos y dos lanzas que surgen de la tierra.

B) Los dos hermanos salen en busca de aventuras, caballeros en sus caballos mágicos, acompañados de sus perros y empuñando sus lanzas. En algunas de estas versiones que responden al esquema arquetípico, sale tan sólo uno de los hermanos y el otro le espera. El que parte deja una señal mágica (agua que se enturbia, puñal que gotea sangre, flor que se seca, etc.) que indicará al otro hermano si el viajero ha sufrido alguna desgracia.

C) El hermano mayor llega a un reino donde una princesa va a ser devorada por una serpiente de siete cabezas. Mata a la serpiente y le arranca sus siete lenguas. Un impostor que encuentra muerta a la serpiente, marcha a palacio tras cortarle sus siete cabezas y reclama la mano de la princesa. Aparece el héroe que, mostrando las lenguas, desenmascara al impostor. (Este episodio de la impostura y su desenmascaramiento falta en la versión de Fernán Caballero que aquí seguimos).

D) Una vez casado con la princesa el héroe ve luces, señales de humo u otros signos lejanos. Al preguntar qué es aquéllo le contestan se trata del Castillo de Irás y no Volverás. Parte hacia

la aventura. Una bruja le recibe en el castillo y tras rogarle que deje a los animales a la entrada, le embruja o le mata.

E) El segundo hermano llega al reino. La princesa le toma por su marido. Duermen en la misma cama, pero él coloca la espada entre los dos.

F) Al día siguiente llega al Castillo de Irás y no Volverás. Con ayuda del auxiliar mágico vence a la bruja y desencanta al hermano. Pero cuando dice a éste que ha dormido con su mujer, el mayor, lleno de ira, le mata.

G) De vuelta al castillo, el hermano conoce por su esposa la verdad. Arrepentido vuelve a buscar a su hermano muerto, resucitándole mediante el agua de la vida.

Indudablemente el cuento de *Los dos hermanos* está íntimamente relacionado con el mito clásico de *Andrómeda y Perseo,* cuya versión más conocida es la que nos ofrece Ovidio en *Metamorfosis.* El mito tuvo una gran influencia en la Edad Media europea, cristalizándose en leyendas como la de Sigfrido o San Jorge y el Dragón. Por otra parte, en la versión que presentamos, la argucia del espejo está claramente relacionada con la de Perseo de presentar su escudo a Medusa para así poder verla sin ser petrificado por su mirada.

Pero con independencia de la influencia del mito clásico, de nuevo estamos en ese terreno tan repetido en los mitos y en los cuentos infantiles del viaje a las tierras del más allá; en el terreno de lo que Eliade denomina *ritos de pasaje.* Pensamos que es precisamente este terreno el que sirve de sustento tanto al mito clásico como a la serie de cuentos populares que siguen el arquetipo de *Los dos hermanos.*

9. Las tres gracias de Dios

Las tres gracias de Dios pertenece al grupo de *La Niña perseguida* y, dentro de este grupo, al subgrupo de *La novia sustituida,* del que hemos visto anteriormente un ejemplo en *Blancaflor* al estudiar su segunda parte yuxtapuesta de *La negra y la paloma.*

La estructura fundamental del cuento es la siguiente:

A) Dos hermanos quedan sometidos a una madrastra. La hermana posee las tres gracias de Dios.

B) El hermano entra al servicio del Rey. Este decide casarse con la niña al enterarse por su hermano que posee las tres gracias.

C) La madrastra se deshace de la niña y lleva a su hija para que se case con el Rey. Este descubre que la novia no tiene las tres gracias y castiga al hermano.

D) La niña, por diversos medios, consigue librarse de la prisión o del intento de asesinato de su madrastra. Llega al palacio del Rey y éste por la conversación de los dos hermanos o la intervención de un auxiliar mágico (un perro, un pájaro, etc.) descubre el engaño de la madrastra. Se manifiestan las tres gracias de la niña. El Rey se casa con ella, levanta el castigo del hermano y castiga a la madrastra.

La adaptación que hemos realizado se basa en la versión de Espinosa del mismo título. En dicha versión, el auxiliar mágico es una calandria, por lo que al desarrollo del relato, cuya estructura fundamental acabamos de señalar, precede un episodio que indica cómo la niña se hace con la calandria.

El tema de la niña perseguida por su madrastra es uno de los lugares comunes de un buen número de relatos popualres. Sus prototipos más conocidos son *Blancanieves* y *La Cenicien-*

ta. En esta clase de historias, nos parece muy acertada la interpretación de Bettelheim desde el punto de vista del conflicto edípico del niño con sus mayores. Bettelheim observa que la figura de la madre edípica tiene un contrapunto en la madre buena —el hada madrina de *La Cenicienta* o el auxiliar mágico—. De esta manera, el niño salva el conflicto que se le presentaría si viese en el progenitor únicamente al ser malvado de sus celos edípicos, ya que junto a éste encuentra también el ser que le protege, alimenta y dispensa afectividad. Este progenitor bondadoso es el que le ayuda y le hace triunfar en la consecución de su propia identidad. En el cuento que nos ocupa, esta figura viene sin duda representada por la calandria, personificación de la *buena madre,* la madre muerta, que se presenta como auxiliar mágico mediante un mecanismo tan frecuente en los pueblos primitivos como el del *alma extrañada.*

10. El castillo de Irás y no Volverás

El relato que presenta Espinosa en su obra de Cuentos Populares Españoles con el título de *Los siete infantes,* dentro del grupo de *La niña perseguida,* es una versión mutilada —le falta toda la parte central— de un tipo de cuento popular que en la versión aquí adaptada, tomada también de mi tradición familiar, presentamos en su forma más pura y completa.

El esquema típico es el siguiente.

A) Tres jóvenes hablan de lo que ocurriría si se casasen con el rey (en las versiones orientales las dos mayores no aspiran al rey, sino a su cocinero y a su repostero). La hija menor se jacta de que si se casara con el rey le daría tres hijos con cualidades extraordinarias: (Cabellos de oro y plata, llorar perlas, lucero en la frente, etc.).

B) El rey oye la conversación. Casa con la menor. Parte para la guerra y las hermanas sustituyen los niños por animales, arrojando a los pequeños al río. El rey, indignado con la reina, la castiga arrojándola a una cueva, un calabozo, encerrándola en una jaula, etc.

C) Los niños son recogidos y criados por un jardinero, pescador, etc. que los salva de las aguas. Vuelven al lugar donde se encuentra el palacio de su padre, generalmente con la ayuda de un auxiliar mágico. Por intervención de las hermanas envidiosas que los reconocen o por indicación de un auxiliar mágico, los niños parten a buscar tres objetos maravillosos (árbol, agua, pájaro). Lo consiguen y, a la vuelta, por la intervención del pájaro, el padre conoce la verdad, libera a la madre y castiga a las hermanas envidiosas.

En el amplio y documentado estudio que Espinosa dedica a este relato, señala que existen ya dos versiones literarias documentadas de este cuento en Europa, en el siglo XVI. Cita una versión paralela de *Las Mil y una Noche,* en la traducción de Gallard (*Historia del pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro)* y señala que esta versión posiblemente sea algo posterior a las literarias europeas. Esta afirmación parece algo aventurada, ya que este cuento pertenece al más antiguo fondo de las Noches, el ario-persa, como demuestra Cansinos Assens *(Historia de Parisad y sus hermanos)*, al estudiar la onomástica —Parizada en Weil y Farisada en Mardrus— y señalar su origen persa. Como al parecer la primera recopilación escrita de *Las Mil y Una Noche* se hizo en Egipto entre el siglo XI y XII, no resulta muy aventurado, con independencia de la existencia de alguna perdida fuente escrita persa, presumir la existencia documentada árabe del relato.

Pero al margen de las prioridades europeas o árabes de la historia, ésta pertenece sin duda al fondo mítico de los cuentos

maravillosos, con temas tan repetidos como el de las hermanas envidiosas, la sustitución de los niños por animales o ese viaje al reino de la muerte, ese reino donde nadie puede mirar hacia atrás porque, como la mujer de Lot, se tornará en una estatua de sal o de piedra.

11. **La niña del zurrón**

La adaptación de este cuento la hemos efectuado sobre la versión que Espinosa nos da de un relato soriano. Mantiene Espinosa que este es un típico cuento de tradición española, ya que en la tradición europea nuestra versión aparece sólo como final de un cuento acumulativo. Por otra parte, señala también Espinosa la frecuencia con que en diversas versiones orientales aparece el motivo final de la versión española de la sustitución de la niña por animales que atacan al raptor. Finalmente cita a Braga y Gubernatis que ven en el cuento el mito de la noche perseguida por el sol.

Compartimos el excepticismo de Espinosa con referencia a esta interpretación. Lo que sí se manifiesta muy claramente en este cuento es la angustia, tan frecuente en los niños, de la claustrofobia que hace referencia al trauma del nacimiento. De ahí que el *tío del saco* sea un motivo muy común de los miedos infantiles. Por eso el cuento, con su final feliz, ejerce una indudable influencia liberadora en los pequeños oyentes.

12. **El Diablo maestro**

El Diablo maestro es una extraordinaria variación sobre el tema de *La niña sin brazos,* tipo de relato popular al que ya he-

mos hecho frecuentes referencias. En nuestra versión hemos seguido con mucha fidelidad el relato reproducido por Aurelio M. Espinosa en sus *Cuentos Populares Españoles.* No hemos ahorrado el macabro y cruel motivo de la antropofagia, y ésto por dos razones. En primer lugar, porque respetamos lo suficientemente a los niños como para imponerles ciertos tipos de censuras paternalistas, sobre todo cuando esta clase de relatos se han ido narrando de generación en generación, sin que los pequeños oyentes se alterasen por ello. En segundo lugar, porque como posteriormente diremos, el episodio no sólo no nos parece perjudicial, sino, a nivel de psicología profunda, beneficioso.

A diferencia de *La niña sin brazos* no es el padre quien entrega la muchacha al Diablo, sino que es éste quien roba a la niña. Esta no sufre mutilación alguna por parte de su raptor. Viene después el episodio de la boda, típico de *La niña sin brazos.* Pero en lugar del obligado cambio de cartas, surge aquí el brutal pasaje de la antropofagia. Finalmente, y ésta es otra variación esencial de este relato respecto a su prototipo original, el reconocimiento no se hace de una forma simple, a través de los hijos, sino mediante un patético diálogo de la heroína con unos objetos inanimados de carácter simbólico.

Señala Espinosa que en algunas versiones no es el diablo quien come a los hijos, sino la Virgen o un santo (San Francisco de Padua), viendo en esta extraña variante una curiosa mezcla de elementos paganos con la idea cristiana de la necesidad del sufrimiento para la salvación.

Con independencia de ciertas concomitancias clásicas —*Cronos* devorando a sus hijos—, hay en el relato una clara referencia a uno de los ritos de iniciación, en el que el iniciado es devorado simbólicamente por ayudantes que toman figuras de monstruos o demonios. Incluso la cabaña donde se desarrolla el

rito, como señala Propp, muchas veces tiene forma de animal voraz con las fauces abiertas. El hecho de devorar a la víctima expiatoria es uno de los ritos clásicos de todas las religiones y es en este sentido como debemos enfrentarnos con este episodio brutal, sin duda alguna desfigurado por prácticas reales de canibalismo, a las que Espinosa hace referencia en su interesante estudio.

Pero todos los cuentos donde aparecen niños devorados ejercen una gran atracción en los pequeños. La razón nos la señalan los psicoanalistas en la pervivencia de fases instintivas anteriores, tales como la oral y la sádico anal. El niño, a nivel lúdico, puede así descargar deseos reprimidos. Por otra parte, la hermosa y patética escena de la piedra del dolor y el cuchillo del amor, es también muy apropiada para, a través del mecanismo de autoidentificación, descargar toda la tensión acumulada durante el desarrollo de la historia. Por ello decíamos antes que, no obstante su brutalidad, el episodio no sólo no nos parece perjudicial, sino conveniente.

13. Cómo la vianda quiere la sal

A mí lo que más me impresiona de este relato es su arranque, paralelo a una de las obras cumbres del genio humano: *El Rey Lear,* de William Shakespeare.

Ese arranque es el del padre que plantea a sus tres hijas hasta dónde llega su amor hacia él. Las dos primeras responden hiperbólicamente. La más pequeña de una forma sincera. En el cuento, la sinceridad va teñida de una cierta ingeniosidad que después dará lugar al desenlace.

La presentación de las tres niñas, el planteamiento edípico del padre, su ira desmesurada que lleva consigo el extraña-

miento de la menor y el reconocimiento final que hace el padre de su injusto proceder, ejercerá sin duda alguna un poderoso efecto sobre el pequeño oyente que ha vivenciado muchas veces este mismo conflicto.

Posteriormente en el relato se suceden tres secuencias, muy comunes al tema de *La niña perseguida.* La primera, la orden que da el rey a un criado para que lleve a su hija al monte, la mate y le saque los ojos, es frecuente en esta clase de relatos y puede servirnos de prototipo el de *Blanca Nieves.* Bettelheim interpreta este hecho desde el punto de vista psicoanalítico, como típico conflicto edípico en el que el hijo, al cuestionar la autoridad paterna, establece una especial relación de hostilidad que a nivel subsconsciente le lleva a desear la muerte del progenitor, aunque para enmascarar mejor el conflicto, el cuento, como tantas veces los sueños, cambia el rol de los personajes. «El hecho —añade Bettelheim— de que no sea el padre el que mate al hijo, sino que le encargue a un criado que lo haga y el hecho de que éste lo perdone, demuestra que, a este nivel, el conflicto no se produce con los adultos en general, sino sólo con el padre».

La segunda secuencia es la adaptación por parte de la princesa de una personalidad humilde —*Piel de Asno,* puede servir de prototipo—. Sin embargo, aún dentro de esta condición, siempre ocurre algún hecho extraordinario que permite su reconocimiento. La verdad siempre resplandece tras cualquier apariencia.

La secuencia final es la escena del reconocimiento. En *Como la vianda quiere la sal,* el reconocimiento es el del error del padre que, por una argucia de la princesa, se ve obligado a reconocer la injusticia que cometió. Como dije al principio, este relato ejerce un gran efecto catártico sobre el pequeño oyente.

14. El Rey lagarto

También esta versión está tomada de una versión familiar, tan localizada en su lugar de origen, que mi madre comenzaba el cuento diciendo: «Había una vez en Jaén...» y, desde muy niño, «el lagarto de Jaén» ha formado parte de mi mitología particular. El cuento coincide sustancialmente con el que Espinosa reproduce bajo el título de *El Castillo de Oropel,* correspondiente a la provincia de Soria. Del relato de Espinosa he tomado el final; es decir, el ejemplo de los dos cofrecillos que no figura en la versión de mi localidad natal.

El rey lagarto forma parte del ciclo de *La Bella y la Bestia,* cuyo ejemplo literario más conocido es el de Madame de Beaumont. El tema esencial de *La Bella y la Bestia* es el del padre que, por diversos motivos, entrega a su hija a un ser de apariencia monstruosa. Pero el amor de la Bella desencanta a la Bestia, que recupera su apariencia humana, de gran hermosura.

Los psicoanalistas ven en este tema el terror de la doncella al amor físico, basado sobre todo en la represión social representada por la madre o las hermanas, y el descubrimiento de la hermosura de este amor físico que conducirá al amor total. Es el conflicto entre el Superego y el Ello resuelto con la aceptación consciente e institucionalizada de la propia sexualidad.

Pero el relato, y sobre todo en la forma que aquí lo presentamos, es mucho más rico y de más profundas implicaciones. Entre la entrega de la doncella y el desencanto, se introduce el episodio de la pérdida del amado al revelar su secreto la doncella, y la búsqueda y trabajos de ésta antes de conseguir la unión definitiva.

A partir de Bolte y Polivka los investigadores hacen derivar este relato del episodio de *Cupido y Psiquis,* recogido en *El Asno de Oro* de Apuleyo.

Las semejanzas de *Cupido y Psiquis* con nuestro relato son evidentes. Psiquis es conducida por su padre a una montaña, para que allí tome por marido a un monstruo. *Psiquis* no puede ver a su amado, pero duerme con él y le ama. Llegan las hermanas. La convencen de que su marido es una serpiente y que la está engordando para devorarla, y que, por lo tanto, debe matarle. *Psiquis,* a la noche coge un cuchillo y se acerca a la cama de su marido con una vela. Pero allí, en lugar de un monstruo descubre a un joven hermosísimo en quien reconoce a *Cupido. Cupido* abandona a *Psiquis* y ésta se ve obligada a emprender su busca. Para que pueda verlo, *Venus* le impone varias pruebas que resuelve con ayuda de representantes del reino animal, vegetal y mineral. La última es ir a la morada de *Plutón,* y pedir a *Proserpina* una caja de hermosura que, según el consejo de la roca que le presta ayuda, no puede abrir. *Psiquis* abre la caja y queda dormida. Pero *Cupido* acude en su ayuda, la despierta y la hace su esposa tras conseguir el perdón de *Venus,* mediante la intervención de *Júpiter.*

Como se ve el paralelismo de *Cupido y Psiquis* y *El rey lagarto* es evidente. Pero Espinosa, con buen criterio, considera que el relato literario se basa en un cuento anterior, como demuestra el hecho de que en forma embrionaria ya aparece un relato de este tipo en el *Rig Veda,* desarrollado posteriormente en el *Satapatha Brahmana.*

Indudablemente el relato está inspirado por los ritos de iniciación. En muchos de ellos aparece el matrimonio ceremonial de muchachas con animales, encarnación de dioses totémicos. En una gran parte de estos, la serpiente o el cocodrilo son encarnaciones del dios. Los seres mezcla de hombres y animales, tales los faunos y centauros, no son exclusivos de la antigüedad clásica, sino que aparecen en las más diversas culturas. Incluso la Edad Media desarrolla la leyenda del hada *Melusina,* cuya

primera versión nos la ofrece la novela de Juan de Arras, ser fabuloso que los sábados se transforman de cintura para abajo en serpiente y que, al ser sorprendida por su marido, se ve obligada a huír de su palacio de Lusignan. En todas estas versiones, hay referencia a un tabú de iniciación —no ver al esposo ceremonial—, tabú que se basa en la prohibición de contemplar el rostro de Dios o del Rey-Sacerdote. Su violación trae aparejada que únicamente pueda encontrarse al esposo perdido en la otra vida. De ahí la peregrinación por las tierras del más allá —la bajada al reino de *Plutón* de *Psiquis*—, que en nuestros relatos populares se concreta en las casas de la luna, el sol y el viento. En todas ellas aparece la viejecita, madre de los seres astrales, en la que podemos ver una referencia a la anciana del cielo, común a muchas religiones primitivas. Por otra parte en algunas de las versiones españolas, el lugar hacia el que se dirige la peregrina en busca de su marido lleva el nombre significativo del Castillo de Irás y no Volverás. No podemos tampoco olvidar los siete pares de zapatos de hierro que la peregrina debe romper en su peregrinación. Como documentadamente demuestra Propp «el calzado de hierro es un signo de la partida del héroe hacia el otro mundo».

Así pues, el relato hunde sus raíces en los ritos iniciáticos, en los que el sexo forma parte de ese círculo muerte-resurrección, en el cual la semilla enterrada en el vientre de la mujer-tierra, para originar un nuevo ser, está íntimamente relacionada con el cuerpo que, al descender a la tierra, tan solo inicia un largo y accidentado camino hacia una vida superior. El viejo mito, encuadrado en un ambiente caballeresco, constituye uno de los más hermosos cuentos de nuestro folklore.

15. Cuentos de animales

Señala Espinosa dos fuentes en los Cuentos de Animales. Una de carácter totémico, y otra, muy posterior, de carácter esópico. Esta última es la que origina la mayoría de los cuentos de este tipo, auténticas fábulas en prosa, donde a través del animal se pretende impartir una lección moral.

Claras muestras de estos cuentos esópicos son los que hemos adaptado, *Vicente, Vicente* y *El Gallo y la Zorra. Vicente, Vicente* tiene por fuente una versión hispánica de los *Isopos Medievales,* en concreto el *Isopo A, Extravagantes 7. El Gallo y la Zorra* se halla en la mayoría de los Isopos europeos y en todos los hispanos.

16. Juan de las Cabras

Clasificada por Espinosa dentro de los Cuentos Picarescos, en el subgrupo de Varios, *Juan de las Cabras* es un relato que, aunque generalizado en toda Europa, tiene unas raíces muy españolas, pues es en la Península donde se encuentran las versiones más variadas y completas.

La versión típica es la aquí reproducida (los burladores de Juan unas veces son ladrones y otras frailes), salvo que en la mayoría de las versiones Juan realiza la tercera visita disfrazado de cura, en lugar de acudir acompañado de un cómplice, como en la nuestra.

El niño se autoproyecta en el personaje, ya que le resulta fácil tomar el papel de «simple» o desvalido, tal como él mismo se considera ante los adultos, encontrando por tanto en el cuento una profunda satisfacción liberadora. Es, por otra parte, uno de los relatos a los que el maestro podrá sacar más parti-

do, desde el punto de vista del mimo, las marionetas o el juego dramático.

17. **Perico sin Miedo**

Perico sin Miedo pertenece a la serie de los cuentos de *Juan sin Miedo,* cuya estructura fundamental, enriquecida a veces en variedades locales, es la siguiente:

A) Un joven muy fuerte y decidido se lamenta de que no conoce el miedo.

B) El sacristán o el cura de su pueblo le llaman a la iglesia para darle un buen susto, disfrazándose de fantasma o mediante algún otro medio. El resultado es que, en lugar de asustarse, nuestro héroe da una buena paliza al cura o al sacristán. Este episodio falta en algunas versiones, entre ellas la seguida en esta grabación.

C) Buscando el miedo, el héroe sale de su hogar. Llega al castillo encantado. En él le ocurren diversas peripecias terroríficas de las que sale triunfante y sin conocer lo que es el miedo.

D) Llega al palacio del rey. Se casa con la princesa (en algunas versiones, la boda se condiciona a la visita al palacio encantado, alterando el orden de la secuencia narrativa). Finalmente, la princesa le hace conocer el miedo despertándole bruscamente al arrojar sobre él agua, agua con peces, etc.

Es dudosa la clasificación de *Perico sin Miedo* dentro de los cuentos maravillosos. Más bien se trata de la yuxtaposición de dos relatos. Uno, —salida del hogar, encuentro con la princesa, prueba del castillo encantado y boda— que constituye una *secuencia* característica del cuento de encantamiento, aunque de la máxima simplicidad; y un añadido, —el de la cura del

miedo por la princesa—, que pertenece más bien al tipo de relatos picarescos en los que una simple anécdota nos pone de relieve el ingenio o la agudeza del héroe.

De todas formas, los cuentos de la serie de *Juan sin Miedo* ofrecen un indudable interés para el niño desde el punto de vista de catarsis de sus propios terrores. El niño descarga su angustia a nivel lúdico en las peripecias del protagonista, y pierde el sentimiento de inferioridad que le produce la constatación de sus propios terrores y, muy especialmente, de sus terrores nocturnos, con ese final en el que no sólo se descarga la tensión acumulada en el relato, sino que le lleva a la convicción de que el miedo es algo general, algo de lo que no se libra el más valiente y que, por tanto, no debe de avergonzarse de sus propios terrores.

Adivinanzas

En las sociedades no tecnificadas, la adivinanza es un test para medir la agudeza, el ingenio de una persona. Cuando la palabra tiene todavía una aureola mágica, es lógico pensar que la habilidad para jugar con ellas, para buscarles sus relaciones y significados ocultos sea una de las más apreciadas. Algo de ésto ocurre todavía con los niños. De ahí el encanto que las adivinanzas tienen para ellos.

Las adivinanzas que se han ido presentando a lo largo de estas grabaciones son ejemplos muy comunes, con diversas variantes, tanto en la tradición popular como en la literatura. Una de ellas se atribuye nada menos que a Don Francisco de Quevedo. Un grupo de ellas corresponde a un tipo muy específico de adivinanza, en la cual la solución viene dada por un nombre propio, generalmente caprichoso, que se forma al unir fonéticamente dos o más vocablos.

INDICACIONES BIBLIOGRAFICAS

Sin otra pretensión que la de ofrecer una pequeña orientación a las personas que, sin estar especializadas en el tema de los relatos populares, tengan algún interés por el mismo, ofrecemos algunas obras relacionadas con dicho tema.

A) *RECOPILACIONES*

La más importante recopilación de cuentos populares españoles, a la que hemos hecho abundante referencia es la de *Cuentos Populares Españoles,* de Aurelio M. Espinosa. La obra, publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ofrece un primer Tomo con un Estudio preliminar y la recopilación de los relatos, y dos Tomos de Notas Comparativas.

A un nivel menos especializado encontramos la obra del propio Espinosa, *Cuentos Populares Españoles,* sin el aparato

crítico de la anterior, publicada por la Colección Austral. También en esta misma colección se encuentran los *Cuentos Populares de Castilla,* de Aurelio Espinosa (hijo).

Creo que sería salirse de las intenciones de esta nota dar noticia de la rica bibliografía de nuestros folkloristas del siglo XIX, que han recogido cuentos populares españoles. Por otra parte, en la obra de Espinosa (de no muy fácil acceso, desgraciadamente) se dan abundantes noticias de la misma. Si quiero, por el contrario, referirme a dos obras de edición más reciente. *Cuentos de encantamiento, y otros cuentos populares españoles* de Fernán Caballero, en edición de Carmen Bravo-Villasante para Novelas y Cuentos; y *Las tres Naranjas del Amor y otros cuentos populares españoles,* de la propia Carmen Bravo-Villasante, para Editorial Noguer.

B) *ESTUDIOS*

Desde el punto de vista de la *clasificación* de los cuentos populares, Stith Thompson, El Cuento folklórico, obra desgraciadamente de muy difícil adquisición. Clásicas y fundamentales con las obras de Vladimir J. Propp, *Morfología del Cuento* y *Las raíces históricas del Cuento* de Editorial Fundamentos. Desde el punto de vista psicoanalítico, también resulta ya clásico el trabajo de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas.* Algunas páginas muy interesantes sobre la función social de los narradores de historias se encuentran en David Riesman, *Las muchedumbres solitarias.* Con un enfoque similar se enfrentó el autor de estas líneas con los cuentos tradicionales en un Cuaderno Taurus, *Narraciones infantiles y cambio social.* Finalmente, sobre el mito en general, sigue siendo fundamental la ya antigua obra de Frazer, *La rama Dorada.* Un enfoque distinto, pero sumamente interesante nos da la obra

más reciente de Lévi-Strauss, y muy especialmente *Mitológicas*. Asimismo, ofrecen brillantes sugerencias las obras de Mircea Eliade.

[illegible] Austral. [illegible] comentarios *Cuentos Po[illegible]* [illegible] Espinosa [illegible]

Creo que [illegible] de las referencias de esta nota [illegible] de la vieja bibliografía de nuestros folkloristas del siglo XIX, que han recogido cuentos populares españoles. Por otra parte, en la obra de Espinosa (de no muy fácil acceso, desgraciadamente) se dan abundantes noticias de la misma. Si quiero, por el contrario, recomendar dos obras de edición más reciente: *Cuentos de pescadores*, y *Otros cuentos populares españoles* de Eugenio Cangueiro, en edición de Carmen Bravo-Villasante para Novelas y Cuentos, y *Los tres Naranjas del Amor y otros cuentos populares españoles*, de la propia Carmen Bravo-Villasante, para Editorial Noguer.

EL ESTÍMULO

Desde el punto de vista de la *clasificación* de los cuentos populares, Stith Thompson, El Cuento folklórico, obra desgraciadamente de muy difícil adquisición. Clásicos y fundacionales son las obras de Vladimir J. Propp, *Morfología del Cuento* y *Las raíces históricas del Cuento*, de Editorial Fundamentos. Desde el punto de vista psicoanalítico, también resulta ya clásico el trabajo de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Algunas páginas muy interesantes sobre la función social de los narradores de historias se encuentran en David Riesman, *Los nuevos buscadores solitarios*. Con un enfoque semejante se enfrenta el autor de estas líneas con los rincones tradicionales en su Cuaderno Taurus, *Narraciones infantiles y cuadro social*. Finalmente, sobre el mito en general, sigue siendo fundamental la vieja antología de Frazer, *La rama Dorada*. Un enfoque distinto, pero sumamente interesante nos da la obra

CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES

CASSETTE N.º 1

CARA A: Blanca Flor, 22'25''

CARA B: De dónde vienes ganso, 5'17''
La mano negra, 8'45''
Trabalenguas, 1'10''
Pico, pico ¡A ver si me pongo rico!, 3'35''
La mujer golosa, 2'23''
Adivinanzas, 3'54''

CASSETTE N.º 2

CARA A: El caballito de los siete colores, 12'
Trabalenguas, 1'10''
El príncipe español, 10'20''

CARA B: Los caballeros del pez, 11'50''
Las tres gracias de Dios, 9'
Adivinanzas, 4'30''

- Grabación realizada en el año 1981, en los estudios del Servicio de Publicaciones del MEC.

CASSETTE N.º 3

CARA A: El castillo de irás y no volverás, 15'23''
Trabalenguas, 44''
La niña del zurrón, 4'38''

CARA B: El diablo maestro, 12'10''
Como la vianda quiere la sal, 7'26''
Adivinanzas, 3'10''

CASSETTE N.º 4

CARA A: El rey lagarto, 17'57''
Trabalenguas, 40''
Cuentos de animales, 4'03''

CARA B: Juan de las cabras, 8'25''
Periquito sin miedo, 4'43''
Adivinanzas, 9'42''

- Los fondos musicales pertenecen a la Colección «Monumentos Históricos de la Música Española», de esta misma editorial.

MEC
Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia

FONOTECA EDUCATIVA