

EL CUENTO FOLCLÓRICO AL SERVICIO DE LA MORAL
EN EL *SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL**

MONTSERRAT AMORES
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

MARÍA JESÚS AMORES
IES “ESCOLA INDUSTRIAL” SABADELL

La consolidación del cuento como género literario y su desarrollo durante el siglo XIX tuvieron en la prensa periódica, como es bien sabido, uno de sus mejores aliados. En este sentido, el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), la revista pintoresca de más larga vida del segundo tercio del siglo XIX, se convirtió en buena muestra de ello con la publicación de un número aproximado de 350 relatos en sus cerca de 22 años de vida. El periodo cronológico que comprende su publicación da cuenta también de la recuperación romántica del acervo popular como fuente, para un buen número de relatos. Tal y como señaló Mariano Baquero Goyanes,

La revolución romántica revalorizó el cuento popular, el cual sufrió un lento proceso de literaturización, hasta solo conservar la forma de narración breve, sirviendo ya para toda clase de asuntos y no únicamente para los fantásticos y legendarios, como era corriente en los años románticos y aún inmediatamente post-románticos (Baquero Goyanes, 1949: 13-14).

Un número considerable de cuentos publicados en el *Semanario* prueban esa recuperación del cuento folclórico¹ en sus diversas

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación FFI-2011-24314.

modalidades (cuentos maravillosos, leyendas, chistes...).² Su presencia en la revista se manifiesta en diferentes ámbitos.

Por una parte, se encuentran traducciones o adaptaciones de relatos folclóricos de diversa índole: desde cuentos maravillosos a baladas; unas veces con la identificación de su autor, incluso de su traductor, otras como textos sin firma. Así, por ejemplo, en 1837 se publica en las páginas de la revista una versión prosificada de la leyenda “Ashavero o el judío errante” de Schubart,³ que desarrolla el tipo 777 (“The Wandering Jew”) y en 1854 se traduce la “Légende de Soeur Béatrix” de Charles Nodier, una preciosa versión literaria del tipo 770 (“The Nun Who Saw the World”), sin que se indique ni autor, ni traductor.⁴

Por otra, el *Semanario* es la primera revista pintoresca española que da cabida en sus páginas a un número considerable de cuentos “populares” publicados por escritores españoles. En este sentido es imprescindible señalar la breve colección que bajo el título “Cuentos de vieja” de Juan de Ariza pudieron leer los lectores de la revista entre 1848 y 1850 (Rubio Cremades, 1995: 208), en la que se encuentran cuatro cuentos folclóricos: “Perico sin miedo” (ATU 326 “The Youth Who Wanted to Learn What Fear is” y 326* “Soul Released from Torment”); “El caballo de siete colores” (ATU 590 “The Prince and the Arms Bands” combinado con 314 I y II “The Youth Transformed tu a Horse”); “La princesa del bien podrá ser” (ATU 852 “The Hero Forces tu Princess to Say «That is a Lie»”); y “El caballito discreto” (Camarena-Chevalier, 1995: [533A]).⁵ No obstante, en este sentido la

¹ Se sigue la metodología de la escuela finesa y sus publicaciones de catálogos tipológicos. Consideramos, por tanto, cuento folclórico todos aquellos relatos cuyos argumentos han sido clasificados como tipos en el catálogo más reciente, *The Types of International Folktales* (Uther, 2004), que reformula y unifica el catálogo anterior de Antti Aarne y Stith Thompson (1973). En adelante utilizaremos la abreviatura convencional ATU (Aarne-Thompson-Uther) para indicar el tipo del cuento estudiado.

² La escuela finesa distingue entre “Cuentos de animales”, “Cuentos de magia”, “Cuentos religiosos”, “Cuentos realistas (*novelle*)”, “Cuentos del ogro estúpido”, “Anécdotas y chistes” y “Cuentos formulísticos”.

³ Shubart [sic.], poeta alemán, [“Ashavero o el judío errante \(Leyenda\)”](#), *Semanario Pintoresco Español*, nº 48 (26 de febrero de 1837), pp. 166-167.

⁴ [“La hermana Beatriz. Leyenda”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 49 (3 de diciembre de 1854), pp. 387-389; 50 (10 de diciembre de 1854), pp. 394-396. (Véase Giné, 2008: 258).

⁵ Juan de Ariza, [“Cuentos de vieja. \[Perico sin miedo\]”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 9 (27 de febrero de 1848), pp. 67-71; Juan de Ariza, [“Cuentos de vieja. El](#)

labor más importante fue la llevada a cabo por *Fernán Caballero*, bajo el amparo de Ángel Fernández de los Ríos, entonces director de la revista. Cecilia Böhl de Faber publicó ocho cuentos populares andaluces correspondientes en su mayoría a cuentos maravillosos o novelescos: “La suegra del diablo” (ATU 1164 “The Devil and the Evil Woman”); “Los caballeros del Pez” (ATU 303 “The Twins Or Blood-Brothers”); “Juan Holgado y la Muerte” (ATU 332 “Godfather Death”); “Doña Fortuna y don Dinero” (ATU 945A* “Money and Fortune”); “Juan Soldado” (ATU 330 “The Smith Outwits the Devil”); “La oreja de Lucifer” (ATU 303 The Three Stolen Princesses”); “La buena y la mala fortuna” (ATU 947A “Bad Luck Cannot be Arrested”); “Las ánimas” (ATU 501 “The Three Old Spinning Women”).⁶

Finalmente, descubrimos en las páginas de la revista cuentos de escritores españoles de mayor o menor prestigio que se inspiran en motivos folclóricos⁷ claramente reconocibles o que siguen estructuras narrativas propias del género etnopoético. Así ocurre, por ejemplo, con el cuento de Juan Eugenio Hartzenbusch “La novia de oro”, que

[caballo de siete colores](#)”, *Semanario Pintoresco Español*, 31 (30 de julio de 1848), pp. 243-244; 33 (13 de agosto de 1838), pp. 263-264; 34 (20 de agosto de 1848), pp. 278-280; Juan de Ariza, [“La cruz de la esmeralda. Tradición popular”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 21 (27 de mayo de 1849), pp. 164-168; Juan de Ariza, [“La princesa del bien podrá ser”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 42 (21 de octubre de 1849), pp. 334-336; Juan de Ariza, [“Cuentos de vieja. El caballito discreto”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 15 (14 de abril de 1850), pp. 117-118. (Veáse Amores, 2000b).

⁶ Fernán Caballero, [“La suegra del diablo. Cuento popular”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 47 (23 de noviembre de 1849), pp. 371-73; [“Los caballeros del Pez. Cuento popular del repertorio antiguo refundido por Fernán Caballero”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 31 (4 de agosto de 1850), pp. 242-244; Fernán Caballero, [“Juan Holgado y la muerte. Cuento popular. Los cinco sordos. Chascarrillo. El convidado. Ejemplo”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 45 (10 de noviembre de 1850), pp. 357-359; Fernán Caballero, [“Doña Fortuna y don Dinero. Cuento popular”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 42 (19 de octubre de 1851), p. 334; [“Juan Soldado. Cuento popular andaluz recogido por Fernán Caballero”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 7 (17 de febrero de 1852), pp. 53-55; [“La oreja de Lucifer. Cuento popular andaluz recogido por Fernán Caballero”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 21 (23 de mayo de 1852), pp. 165-167; [“La buena y la mala fortuna. Cuento popular recogido por Fernán Caballero”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 36 (5 de septiembre de 1852), pp. 282-283; Fernán Caballero, [“Las ánimas. Cuento andaluz”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 50 (11 de diciembre de 1853), p. 398-399. (Veáse Amores, 2000a y 2001).

⁷ Según el *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson (1955-1958).

podría incluirse en los relatos del ciclo de la princesa encantada, o el divertido “El espejo de la verdad”, que Vicente Barrantes publicó en las páginas de la revista en 1852.⁸

A pesar de la variedad de cuentos de origen folclórico que pueden encontrarse en la revista y de sus diferentes procedencias y grados de adaptación, una característica puede abrazar un buen número de ellos. Nos referimos a la moralidad que transmiten muchos. Ciertamente, en algunos casos, el relato folclórico originario del que parte contiene en sí mismo una enseñanza. Es el caso de los cuentos de animales que tienen su origen en las fábulas, los cuentos religiosos y muchos cuentos novelescos. Para el análisis de los géneros populares resulta muy funcional tener en cuenta el modo en el que se inscriben. Heda Jason define este concepto de modo como “man’s relation to his world as it is manifested in the ethno poetic work” (Jason, 1977: 17) y distingue el modo realista (de las *novelle* o las baladas, por ejemplo), el modo fabuloso (para el mito, la leyenda y el cuento maravilloso) y el modo simbólico (el del proverbio y la fábula). El modo fabuloso se manifiesta de dos formas: lo numinoso y lo maravilloso. “The common element of the modes considered numinous is their being embedded in a system of living belief of the narrating society” (Jason, 1977:19). En esencia, el universo en el que se enmarcan los acontecimientos se identifica con el nuestro. Este modo se manifiesta en tres categorías: el mito creacional, lo milagroso y lo demoníaco, pues tiene en cuenta el sistema de creencias de la sociedad en la que se difunde. Por su parte, lo maravilloso “beings which populate the fairy-tale world and humans which enter this world” (Jason, 1977: 24).

Para el análisis de relatos folclóricos que han pasado por el tamiz de un escritor es preciso, pues, delimitar de la forma más concreta posible el modo en el que se circunscribe el relato originario, puesto que resultará mucho más fácil al escritor conferir a un relato inscrito en el modo numinoso un contenido ético, que hacerlo en los cuentos folclóricos maravillosos. En los primeros, el argumento del relato folclórico contiene en sí mismo, bien por la identidad o el

⁸ Hartzbusch, J.E., [“La novia de oro. Cuento en castellano antiguo”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 17 (27 de abril de 1851), pp. 133-135; Vicente Barrantes, [“El espejo de la verdad. Cuento fantástico”](#), *Semanario Pintoresco Español*, 3 (16 de enero de 1853), pp. 20-23; 5 (30 de enero de 1853), pp. 37-38; 7 (13 de febrero de 1853); 9 (27 de febrero de 1853), pp. 67-70. (Véanse Amores, 2008a y 2008b).

carácter de los personajes, bien por el contenido de la acción, ciertos aspectos que otorgan al texto una moralidad innata al cuento folclórico. En los segundos, la introducción de la lección moral es obra del autor, que incorpora una enseñanza en la narración, con mayor o menor fortuna.

Otro aspecto es preciso tener en cuenta al estudiar la presencia de cuentos folclóricos en la literatura escrita. Nos referimos a la procedencia del relato objeto de estudio. En unos casos el cuento pertenece a nuestro acervo popular. El escritor pone en letras de molde un relato que ha oído “de boca del pueblo”, del pueblo español. Es el caso de los cuentos publicados en el *Semanario* por Juan de Ariza o Fernán Caballero señalados anteriormente. En este caso, el relato se inscribe en nuestro sistema literario. Como se verá, ocurre que en ocasiones el cuento folclórico reelaborado no pertenece a nuestra tradición y, por tanto, pretende incorporarse a nuestro sistema literario mediante traducciones o adaptaciones. Dado que el *Semanario Pintoresco Español* se enmarca cronológicamente en los años en los que se inicia en España la recuperación del cuento folclórico, es imprescindible tener en cuenta el origen del relato, pues pueden encontrarse desde relatos inexistentes en nuestra tradición, a otros en los que, a pesar de estar difundidos en nuestra cultura se transmiten desde otra tradición.

Las narraciones de origen folclórico que recoge el *Semanario Pintoresco Español* ofrecen un amplio abanico de casos. En todos, los cuentos publicados se mantienen fieles al ideario de la revista explicitado en el prospecto publicado en el nº 1, de abril de 1836:

procuraremos no desatender la moral pública y privada, cuyo ejercicio práctico une a los hombres en sociedad, y cuyo conocimiento es tan importante para inspirar al pueblo aquella rectitud de juicio, aquella solidez de principios, sin los cuales no puede haber tranquilidad ni ventura. Los deberes religiosos y civiles, la tolerancia, el amor al trabajo, la probidad en los tratos, el desinterés y la modestia, todas las virtudes en fin, que forman el hombre verdaderamente honrado, y que generalizadas en la multitud, imprimen el carácter peculiar de las naciones.

Nos proponemos, pues, analizar algunos cuentos de origen folclórico publicados en el *Semanario Pintoresco Español* en los que la moralidad pasa a primer plano, aunque originariamente el cuento no entrañase enseñanza alguna. Se excluirá el análisis de las narraciones

basadas en relatos folclóricos pertenecientes al modo numinoso, puesto que estos, como se ha referido, contienen en sí una lección moral.

En muchos casos se trata de incorporar la moralidad mediante la modificación o la transformación de ciertos acontecimientos; en otros, a través de la caracterización psicológica o moral de los personajes. Cada uno de ellos es muestra de la diversa casuística señalada anteriormente, basada en los siguientes aspectos: la autoría; el modo en el que se desarrolla el cuento folclórico originario; su procedencia; y si se trata de una trama folclórica difundida en la tradición oral, es decir, un tipo recogido en el índice internacional, o utiliza motivos folclóricos o estructuras propias de los cuentos tradicionales.

Quizá uno de los casos en los que esta voluntad moralizante se impone de forma más manifiesta en un cuento folclórico es el de “Los zapatos de la infanta (cuento)”, publicado entre agosto y octubre de 1852 en cinco entregas.⁹ La extensa narración, dividida en once capítulos, sigue el tipo 306 de la clasificación internacional (“The Danced-out Shoes”) y tiene como protagonista a una princesa (o princesas) que es ofrecida en matrimonio al hombre que descubra por qué sus zapatos amanecen rotos todas las mañanas. Un joven se compromete a averiguarlo y, evitando tomar un cierto narcótico y haciéndose invisible, sigue a la princesa a un mundo subterráneo lleno de maravillas, donde ella no para de bailar y del que el joven se lleva prendas que corroboran después su narración. El cuento “parece provenir de la Europa central, y aparece frecuentemente en un área que abarca desde el norte de Serbia hasta Finlandia” (Thompson: 1972: 63), distribución refrendada también por Anderson (2000: 119). Su difusión en la tradición española es mínima. Julio Camarena y Maxime Chevalier señalan solo dos versiones españolas peninsulares (Camarena-Chevalier, 1995: 48-50). En “Los zapatos de la infanta” el autor del cuento intenta introducir, pues, en nuestra tradición un popular cuento centroeuropeo, aunque, como se verá, muy desvirtuado.

La versión europea más célebre del cuento es la de los hermanos Grimm de los *Kinder und Hausmärchen* de 1812-1815 (“Die zertanzten Schuhe”/“The Shoes That Were Danced to Pieces”), que suele traducirse

⁹ “[Los zapatos de la infanta](#)”, *Semanario Pintoresco Español*, 34 (22 de agosto de 1852), pp. 268-270; 35 (29 de agosto de 1852), pp. 274-275; 37 (12 de septiembre de 1852), pp. 291-293; 39 (26 de septiembre de 1852), pp. 311-312; 40 (3 de octubre de 1852), pp. 317-318.

al español como “Los zapatos rotos de tanto bailar” o “Las princesas bailadoras” (Grimm, 1992: 503-508). Posteriormente, Afanasiev publicó en *Norodnye russkie skazki* (*Cuentos populares rusos*), de 1855-1863 “Los bailes nocturnos” (“Nochnye plyaski” / “The Secret Ball / The Midnight Ball” (Afanasiev, 1983: 308-310).¹⁰

Como se verá, “Los zapatos de la infanta” parte del relato folclórico para convertirse en una extensa narración con tintes alegóricos. El cuento aparece sin mención de autor en la revista, una práctica común en la época para las traducciones o adaptaciones:

Como sucede con el teatro y la novela del momento, los cuentos publicados en las revistas y periódicos literarios se traducen, se glosan, se refunden, desde sus originales franceses e ingleses, e, incluso se llega a vender por cuento lo que tan solo es el episodio desgajado de una novela. [...] No parece fácil, por otra parte, descifrar la autoría de los relatos publicados anónimamente, o bien firmados por el traductor, y que en muchas ocasiones pertenecen a autores de la talla de Balzac, Irving o George Sand (Vega Rodríguez, 1997: 155).

Todo parece indicar que se trata, pues, de una traducción o adaptación del cuento pensado además para un público infantil:

Érase un rey de no sé qué país que tenía una hija única.

Viudo, y sin más esperanza ni amor que ella, había circunscrito en su cuidado toda la suma de sus desvelos.

Vosotros, niños queridos, experimentáis también las inimitables dulzuras que solo puede producir el calor del arrimo de una madre tierna, o la benéfica sombra del robusto árbol paterno; temed perderlas, porque con ellas huirán vuestras ilusiones: yo soy muy viejo ya, y si os fiáis de mi experiencia, debéis provocarlas a fuerza de obediencia y amor, porque un día llegará, pobres niños, en que os abandonarán para siempre (*SPE*, 1852: 268).

Entre el cuento folclórico y el cuento infantil existe un concreto sector de intersección que se encuentra generalmente en los cuentos folclóricos de tipo maravilloso, como el caso que nos ocupa. La literatura infantil tenía ya en aquellos años un número considerable de revistas dedicadas a la infancia y a la adolescencia —fenómeno que

¹⁰ Pueden consultarse algunas versiones traducidas al inglés de este cuento por D. L. Ashliman en <http://www.pitt.edu/~dash/type0306.html> (12 de mayo de 2014).

había acompañado a la eclosión de los libros escolares— tales como *El Amigo de la Niñez* (1841-1842), *El Museo de los Niños* (1842-1843), *La Ilustración de los Niños* (1849), *La Educación de los Niños* (1849-1850), *El Faro de la Niñez* (1849-1851)... (Viñao, 2001: 317-318). Todas ellas contenían narraciones para niños dirigidas a su formación moral. También las revistas no dirigidas exclusivamente a la infancia publican cuentos “de niños” o “para niños”,¹¹ como nuestro “Los zapatos de la infanta”, que probablemente se haya tomado de un volumen de cuentos infantiles o de una revista dirigida al mismo público.

Esa selección del público al que va dirigido es la que orientará claramente el cuento hacia la lectura moral, cuando el cuento folclórico originario no contiene ninguna enseñanza, puesto que se inserta en el modo puramente maravilloso. Como se indicaba anteriormente, la moral con la que se conduce el cuento folclórico maravilloso no sigue nuestros principios morales ni sociales. Simplemente se dirige a restaurar la situación de injusticia en la que se encuentra el héroe al iniciarse el relato. Sin embargo, la literatura infantil del siglo XIX tiende a imponer conductas sociales modélicas o enseñanzas religiosas ejemplares, transformando la “moral ingenua” del cuento originario, en una moral acomodada a la sociedad burguesa del momento (Amores, 2000a: 293-294). En este caso, cuando se inicia la narración nos hallamos ante un padre deseoso de resolver el enigma de por qué su hija gasta un par de zapatos cada día, ya que la infanta había cobrado “con esto una fama poco conveniente, pues se hacían diferentes comentarios acerca de tan peregrino suceso...”; es más, algunos príncipes, que habían mostrado su deseo de casarse con ella, no trataban de averiguarlo, juzgando por la apariencias, o bien, si lo intentaban, lo hacían “con el innoble fin de descorrer un velo que todos pensaban sepultaría en el oprobio” a la princesa, ya que a nadie le cabía duda de que por la noche la princesa “recorría disfrazada las calles de la capital entregada a los caprichos” (*SPE*, 1852: 268).

La reputación de la princesa está, por tanto, en juego y, tal y como ocurre en alguna variante del cuento folclórico, no será un príncipe

¹¹ Así ocurre con la serie de cuentos que Carlos Rubio, que utilizó a veces el seudónimo de Pablo Gámbara, publica ente 1859 y 1865 en *El Museo Universal*. Algunos de ellos son folclóricos como “La calumnia: cuento de niños”, 12 (15 de junio de 1859, p. 94), otros se inspiran en motivos folclóricos como “Hazañas de no sé qué príncipe: cuento de niños”, 47 (20 de noviembre de 1864, pp. 374-375) o “Cuento para niños: el hijo de la Fortuna”, 27 (2 de julio de 1865, pp. 241-215).

quien descubra la verdad sino un pastor, que en contraste con los otros pretendientes solo quiere “salvar desinteresadamente la reputación de Orfelina de la maledicencia y desprecio de los príncipes extranjeros” (*SPE*, 1852: 268). El narrador, pues, confiere a los personajes principales del relato, la infanta Orfelina y el pastor Alibar, unas características relativas no solo a su condición social, sino moral. Lo primero que el joven hace es ponerse a tocar su pífano bajo la ventana de la princesa y atraer su atención. Así, al tercer día y mediante un papel, la princesa le pide que acuda ante su padre a pedirle permiso para descubrir el secreto. A diferencia del cuento folclórico, aquí es la misma princesa, vestida de amazona y con fusta incluida —que se transformará en varita mágica—, la que proporciona al joven una capa que le hace invisible y calzado adecuado para la aventura que van a emprender, una especie de “botas de siete leguas”; y así ataviados los dos emprenden su viaje.

A partir de este momento “Los zapatos de la infanta” abandona el cauce señalado por el relato folclórico para adentrarse en un cuento alegórico, pues, en lugar de penetrar en un mundo maravilloso de bosques encantados, Orfelina y Alibar salen a repartir caridad por el mundo. Lo primero que se encuentran es un naufragio y Orfelina, gracias a su fusta-varita mágica, salva a todos los tripulantes del barco y devuelve la vida a un joven marinero “único arrimo de una madre desgraciada y de cuatro hermanitos huérfanos” (*SPE*, 1852: 274). Llegan poco después a casa de un anciano que resulta ser un viejo marino escocés que perdió la vista tratando de averiguar sobre los mapas cartográficos una ruta que reportase beneficios a su país. Orfelina le devuelve la vista y sus mapas se transforman en oro. A continuación llegan a Italia, entran en un palacio y, despojándose de los albornoces, se hacen visibles ante dos jóvenes que resultan ser “hermanas” de Orfelina y que son la Paz y la Riqueza, que se dirigen a ella llamándola Caridad. Desaparece el palacio y se encuentran en medio de un verde prado en el que bailan rodeadas de unas jóvenes que coronan de flores a Orfelina, quien aprovecha la situación para dar una lección de comportamiento a sus hermanas: “marchad reunidas en vuestros pasos, que la Paz asociada siempre a la Riqueza recorra las cabañas del pueblo, examine los dolores de la opulencia, calme las enfermedades del justo y haya piedad del género humano” (*SPE*, 1852: 312). El palacio aparece de nuevo y Alibar y la princesa prosiguen su camino: “allí descubrían la inocencia empañada por la calumnia; acá legitimaban las justas esperanzas de la virtud; allá perseguían al vicio...” (*SPE*, 1852: 317).

A la mañana siguiente, ante la corte reunida, cuenta Alibar lo que hace la princesa por las noches, pero los cortesanos parecen reacios a creerlo. Les presenta las pruebas (monedas, telas, perlas) que ha ido recogiendo en los diferentes lugares en los que han estado y tampoco quedan convencidos. Orfelina entrega la varita a Alibar que, con un gesto, hace que aparezcan todas las personas a las que la princesa ha favorecido. La moraleja, dirigida de nuevo a los niños, es triple:

Aprended en Alibar la constancia: la virtud puede igualar con un príncipe al más simple de los vasallos.

Aprended en Orfelina a practicar las buenas obras: pero a callarlas: los beneficios pierden cuando se hace de ellos alarde, cuando se les adopta como medio de mantener la vanidad.

Aprended en el desengaño de los pretendientes a Orfelina, a no partir de ligero y sin examen en el juicio que debe formarse de los hechos humanos... (*SPE*, 1852: 318).

La extensión del relato hace que hayamos omitido la aparición de otros personajes que complican la historia y que pueden funcionar como episodios autónomos. Las ilustraciones que acompañan al texto y que están situadas muy cerca del momento al que hacen alusión representan diferentes escenas del relato: la mano de la princesa recorriendo una cortinilla por mejor observar a Alibar; Orfelina lanzándole la carta a Alibar; Orfelina vestida de amazona; el capitán del barco naufragado con el joven marinero muerto en sus brazos; el viejo cartógrafo; su hija envuelta en una capa; la muchacha avisando al médico, que estaba cazando, para que acuda a visitar a su padre; y Orfelina rodeada de cuatro jóvenes que la coronan de flores.

Los episodios de carácter maravilloso de los que es espectador el príncipe, el soldado o el pastor del cuento folclórico originario han desaparecido para ser sustituidos por largos episodios novelescos en los que la infanta restablece a la vez una situación de injusticia social y premia los buenos comportamientos de sus protagonistas. La aparición en el capítulo diez del relato de las otras dos hermanas de Orfelina y la revelación de que se trata de la Paz y la Riqueza sitúan claramente el cuento en el terreno de lo alegórico.

Tras la lección de Orfelina, que se identifica en ese momento con la Caridad, comprende el lector que el narrador ha convertido una de las tres virtudes teologales en la protagonista del relato. Al cuestionar la reputación de la infanta, retomando de nuevo el punto de partida del cuento, se aborda el papel de la caridad como virtud relacionada con el

catolicismo en la sociedad presente y se sitúa en el centro de atención de una problemática social. Recuérdese que la reputación y el prestigio de la princesa están en entredicho al iniciarse el cuento y que los príncipes no mueven un dedo por demostrar su inocencia. También se mostrarán reticentes a aceptar su valía al final del relato. El narrador expone, por tanto, la problemática que plantea la caridad en las clases altas de la sociedad. Será el pastor Alibar el que la ayudará probando lo justas y magnánimas que han sido sus acciones. Recuérdese también que los episodios novelescos se sitúan claramente en un contexto social coetáneo. La respuesta al cuestionamiento de la caridad como forma de mejora social por parte del narrador es clara y contundente: la paz y la riqueza necesitan indefectiblemente de la mano de la caridad para hacer verdadera justicia, y las clases más pudientes deben convencerse de la necesidad de practicar esa virtud teológica. La aparición a lo largo del relato de un narrador que se dirige en varias ocasiones a sus lectores implícitos, los niños, refuerza si cabe más la lectura católica impuesta al cuento folclórico.

El público infantil es también el principal receptor de “El cambio de las edades (cuento)”, publicado en 1853.¹² Como en el caso anterior, el relato aparece sin firma, y es el adaptador el que señala la procedencia del cuento:

Ved aquí lo que he leído en uno de esos maravillosos libros de cuentos que nuestros antepasados escribían en aquellos tiempos, para divertir a los niños y para hacer soñar a los hombres (*SPE*, 1853: 342).

El origen culto del relato es, pues, indudable, aunque no hayamos podido encontrar la narración original de la que procede. Muy probablemente sea el adaptador el que haya decidido situar un cuento en el que va a aparecer un hada, “en un valle de las Asturias”. El protagonista es un “honrado zapatero llamado Martín” (*SPE*, 1853: 342). El cuento gira en torno al motivo de la petición de deseos absurdos o insensatos (J2070)¹³ y, como es obligado en este caso, un niño cobrará protagonismo.

Un zapatero, Martín, se queja de ser viejo y desea rejuvenecer:

¹² “[El cambio de las edades](#)”, *Semanario Pintoresco Español*, 43 (23 de octubre de 1853), pp. 342-343; 45 (6 de noviembre de 1853), pp. 357-358.

¹³ En adelante se señalan los motivos folclóricos del índice de Thompson (1955-1958) entre paréntesis.

Cómo daría gustoso cuanto poseo en el mundo por volverme pequeño, con una boca chiquita, manos pequeñitas, cuerpo pequeño, piernas lo mismo, y sobre todo los pies! ¡Oh! Cuán feliz sería si tuviese cinco o seis años! (*SPE*, 1853: 342).

La elección del oficio del protagonista no es gratuita, ya que se trata precisamente de un zapatero reconocido por calzar muy bien a los niños. Cuando se da cuenta de que, con la vejez, ha llegado a tener “un pie de nueve pulgadas”, ansía tener uno pequeño.

Por su parte, Cristóbal, un niño cansado de ir al colegio y obedecer al maestro y a sus padres, confiesa a Martín que quiere ser mayor. De nuevo en esta ocasión los pies salen a relucir:

si fuese grande, tendría una casa mía; si fuese grande no comería más pan seco para almorzar; si fuese grande...

– ¡Tendría un gran pie! exclamó Martín con desesperación.

– ¡Un gran pie! ¿Y qué queréis que se me dé a mí de eso? ¡Tanto mejor! Por el contrario, con un gran pie, me mantendría más firme sobre mis piernas; andaría más sin cansarme; tendría lindas botas y podría mantenerme firme a caballo (*SPE*, 1853: 343).

Ante las quejas de ambos aparece del fondo de un cajón una mujer pequeñita con “una hermosa cabeza de niño sobre un cuerpo cansado de viejo” (*SPE*, 1853: 342). Se trata del hada Biforme, encargada de dirigir los cambios de edades, que posee una varita mágica (F200 Fairy; D1254.2 Magic rod; C773.1 Tabu: making unreasonable request). Cuando el hada les ofrece cambiar a Martín por Cristóbal y viceversa, el niño no parece muy convencido, aunque finalmente accede al cambio (D565.2 Transformation by touching with rod; D56.1 Transformation to older person; D55.2.5 Transformation adult to child), conservando memoria de lo que habían sido. Apenas unas horas después ya están arrepentidos, pues han comprendido lo bueno y lo malo de cada edad y desean volver a su estado primitivo. El hada les concede este deseo y aprovecha para dirigirse sobre todo a Cristóbal, por extensión a todos los niños, y ofrecer un breve sermón:

–No os castigo, les dijo esta, por los deseos que habéis formado uno y otro. El logro de esos deseos insensatos ha sido por sí mismo suficiente castigo. Pero si no he puesto término a vuestros dolores, que al menos la experiencia de vuestra metamorfosis os sea provechosa.

Contentaos con lo que existe, sin desear lo que pasó, o puede venir. No hay un día en la vida del hombre que no tenga sus penas; las de la infancia se soportan más fácilmente. [...] no desees jamás envejecer, mi pobre niño, a no ser para llegar a mayor perfección y más conocimiento. Lejos de afligirte por los ligeros pesares de tu edad; lejos de desear crecer para escapar de lo que crees son castigos, fatigas, males, acoge todo esto como bienes; da gracias a Dios de que eres todavía pequeño, porque lo sabes, Cristóbal, y has hecho una dura experiencia recientemente. No te lamentes pues otra vez de que te imponen deberes; no te digas ya desgraciado porque se te castiga tu pereza; muy al contrario, felicítate de lo poco que sufres; estos padecimientos se dirigen a tu bien, y suceda lo que suceda, está seguro de que la infancia es la más dichosa de todas las edades (*SPE*, 1853: 358).

De esta forma se alecciona al niño no solo en la obediencia que debe seguir, tanto ante los padres como ante los profesores; también se le exhorta para que acate y no se lamente de las tareas o situaciones que él cree penosas. Se crea, pues, un perfil de niño modelo para padres y tutores, al gusto de la literatura infantil de la época, utilizando elementos folclóricos de carácter maravilloso.

Otra narración que utiliza como base motivos folclóricos y estructuras propias de los cuentos maravillosos, sobre el que se superponen los principios religiosos y morales es “El clavel de la Virgen (cuento de vieja)” de Francisco José Orellana, publicado en dos entregas en diciembre de 1850.¹⁴ El subtítulo señala claramente el origen folclórico del relato, que debe enmarcarse en el ciclo del príncipe encantado, así como el final en el que retoma las fórmulas de salidas propias de los cuentos folclóricos. Aunque no sea posible identificarlo con un tipo internacional, conserva varias secuencias de motivos folclóricos enlazados.

El inicio de “El clavel de la Virgen” sitúa los acontecimientos en un espacio claramente reconocible, la sierra de las Alpujarras, en una de cuyas aldeas vive Solita, una joven pobre, jorobada y fea, “abandonada por todos menos por Dios y por la Virgen” (*SPE*, 1850: 396). La protagonista se aleja de la aldea y viene a dar al lado de una cascada donde se queda dormida. Cuando se hace de noche, de la cascada sale

¹⁴ Francisco de Orellana, “[El clavel de la Virgen. \(Cuento de vieja\)](#)” *Semanario Pintoresco Español*, 50, 51 (15 de diciembre de 1850; 22 de diciembre de 1850), pp. 396-400, 402-405.

una voz que canta tres canciones dedicadas a Solita cuya pregunta final siempre es “¿me amarás?” (F141.4 Waterfall as otherworld barrier). “Sí”, contesta la muchacha y entonces aparece un Niño de Oro (F521.3.3 Person of gold body), acompañado de una gallina y doce pollitos de oro (D16202.2.2 Automatic hen and chickens of gold), que le cuenta que él es un moro al que un mago encantó por enterrar allí sus tesoros en vez de llevarlos a África. El encantamiento se deshacerá si encuentra una doncella que le sea fiel tres meses; mientras, él le proporcionará todo lo que desee en su palacio. Solita accede y es trasladada a un palacio magnífico en el que no hay nadie a excepción del Niño de Oro, que aparece con el canto del cuco y desaparece a medianoche, momento en el que horribles tormentos caen sobre él (Q450.1 Torture as punishment; F165.6.1 Otherworld (fairyl) as place of sorrowful captivity).

La tarea, pues, de Solita, será la de desencantar al Niño de Oro (H931 Tasks assigned in order to get rid of hero), aunque para ello deberá librar una dura batalla, pues estará rodeada continuamente de diferentes tentaciones. La aparición en el relato de un moro encantado dará pie al narrador para caracterizar el cuento con rasgos religiosos, aunque será el protagonismo de la muchacha el rasgo que animará a Orellana a convertir el cuento en una verdadera lección para las mujeres.

Solita es feliz en palacio, pero tiene dos enemigos: “la ociosidad de esta, –pues mujer desoficiada [sic] no piensa en nada bueno–, y el negro contador de los días” (*SPE*, 1850: 397), llamado Bay, que significa serpiente, y como tal tentará continuamente a Solita. Este le dice que pida a su señor que le quite la joroba y, aunque el Niño sabe que ello hará que Solita se envanezca y le olvide, lo hace. Solita se convierte en una joven muy hermosa (F953.1 Hunchback cured). Así Bay, “después de haber sembrado la semilla de la vanidad en el corazón de la doncella” (*SPE*, 1850: 399), logra que pida la libertad para volver a su aldea.

La hermosa Solita tenía un corazón bueno y sencillo, un corazón de ángel inocente y confiado; cual pedazo de cera flexible dispuesto a recibir todas las impresiones; tan fácil de seducir por los atractivos del orgullo, como blando para las aspiraciones generosas; tan dispuesto a empedernirse bajo la exclusiva armadura del amor propio, como a franquearse sin reserva con toda la candidez de un alma virgen: tenía en fin un corazón de mujer, término medio entre el cielo y el infierno; materia dispuesta para labrar un ángel o un demonio (*SPE*, 1850: 399).

El Niño de Oro le concederá la libertad cuando suene el tercer canto del gallo, con la promesa de que ha de volver aquel día al tocar la queda. Antes de partir, Bay adorna la cabeza de Solita con un clavel disciplinado cuyas manchas pertenecían a las manchas de sangre de una urraca que se había burlado de la joroba de Solita (B211.3 Speaking bird) y que había muerto en manos de Bay. Este clavel ejerce una maléfica influencia sobre la muchacha (D975 Magic flower). Solita llega a la aldea en un día de fiesta dada por el conde de la Rosa, el señor de los contornos. Se está efectuando la puja por el clavel de la Virgen que el Señor pone en treinta ducados para dárselo a Solita. Pero entonces un joven desconocido puja por cien ducados y los dos contrincantes apuestan cada vez más hasta que el mayordomo hace trampas y se la da al Señor, quien lo entrega a Solita. El desconocido, al pasar al lado de ella dice: “*¡Hasta la queda!*”. Dos noches pasan sin que ella acuda a su cita con el Niño de Oro, no obstante desear hacerlo. En la tercera, Solita se escapa al Torrente del Diablo y vuelve a escuchar la voz del Niño. Es transportada de nuevo al palacio con el clavel de la Virgen en la mano y entonces el Niño queda desencantado. Solita consigue además que abandone su falsa religión y se haga cristiano, bautizándolo con el rocío del clavel de la Virgen.

– ¡Infeliz!, exclamó Solita con acento inspirado; aguardas la bienaventuranza de tu falso Profeta, mientras crees en la virtud de este clavel, que solo por haber tocado el altar de María, tiene fuerza bastante para deshacer tu encanto! ¡Abre los ojos a la luz y sé cristiano!”

– Sultana, tus labios derraman la verdad, como los panales la miel, respondió el mozo. Pero dime, te ruego, ¿quién me hará cristiano?”

– ¡La gracia de Dios!, contestó Solita: e incorporándose en el lecho de flores, se quitó el místico clavel que estaba todo él empapado en rocío, hizo la señal de la cruz sobre la cabeza del mancebo, y vertiendo sobre ella las celestiales perlas, bautizó al moro en nombre de la Virgen (SPE, 1850: 404).

El lector ha asistido a la batalla entre el bien y el mal encarnados en el clavel disciplinado y el clavel de la Virgen. El resultado es una conversión. Al romperse el hechizo, el paisaje recobra su original estado: desaparece la cascada y un “furioso vendaval” envuelve la zona. Entretanto, el conde de la Rosa consigue sobrevivir al peligroso temporal y a la mañana siguiente se encuentra a Solita en medio del bosque con una cajita de concha y nácar: es la dote de Solita. En la caja hay joyas preciosas y un pliego escrito en letras arábicas que descubre a

Solita como “hija natural de Luisa, marquesa de Flores-Altas y de...” (S312 Illegitimate child exposed). También se dan cuenta de que el clavel de la Virgen que adornaba la cabeza de Solita se ha transformado en oro. Un mes después se celebra el casamiento entre el Conde y la protagonista al que acude la marquesa de Flores-Altas, que reconoce a su hija: “Hubo muchos bailes, muchos dulces, mucho jolgorio, y yo fui y vine y no probé nada por culpa de la suegra”. (*SPE*, 1850: 405)

Aparte de la moralidad infundida al cuento, sorprende este final que cabalga entre el cuento folclórico y el folletín. El narrador toma cartas en el asunto:

Pero logré robar el pliego misterioso que se encontró en la caja, y en la parte escrita en caracteres arábigos leí: que la marquesa había tenido, cuando soltera, una hija; que la dio a criar a una aldeana del campo de Guadix, pero la abandonó después completamente, habiendo contraído un enlace ventajoso: que la niña, siéndole gravosa a la aldeana y además inútil por su complexión enfermiza, había sido dejada en aquel lugar a la ventura del cielo, y que habiendo enviudado sin hijos la marquesa, lloraba la pérdida de su Solita.

De modo que el pícaro moro encantado lo sabía todo, y si hubiera muchos moros encantados y escribieran de cuando en cuando cartas a los vivientes, no habría por esos mundos de Dios tantos niños sin padres conocidos ni tantas madres desconsoladas. Pero, como esto no es muy común, la bondadosa Solita, viéndose rica, noble, considerada, empleó parte de sus riquezas en la fundación de un hospital de expósitos con destino especial a los niños jorobados –y colorín, colorado, cata aquí el cuento acabado (*SPE*, 1850: 405).

Veamos finalmente el ejemplo de un cuento cuyo relato folclórico original está clasificado dentro de los llamados “Cuentos realistas”. Se trata del cuento novelesco conocido con el título internacional “The Ungratefull Son” (ATU 980), cuya primera versión documentada se remonta al siglo XV y que se ha difundido por toda Europa (Uther, 2004: 610-611).¹⁵ Nuestra versión del *Semanario Pintoresco Español* lleva por título “El vaso de madera” y se publicó en 1854,¹⁶ aunque el título resulte un tanto extraño, puesto que a lo largo del relato se alude a

¹⁵ El índice de Aarne-Thompson (1973) clasificaba este cuento con el tipo 980B. El índice de Uther (2004) reúne diferentes variantes bajo un mismo tipo. En el caso que nos ocupa se trata de la versión (1).

¹⁶ “[El vaso de madera](#)”, *Semanario Pintoresco Español*, 41 (8 de octubre de 1854), pp. 326-328.

un plato y no a un vaso. Va acompañado de dos grabados en madera que muestran a un abuelo enseñando un crucifijo a su nieto y al niño tallando un plato de madera mientras está sentado a los pies de su abuelo¹⁷. El cuento se publicó, como “Los zapatos de la infanta”, sin firma de autor. En él asistimos a la historia de un anciano que da todo su dinero a su hijo recién casado para que viva junto a él. Anciano, hijo y nuera conviven en armonía durante un tiempo hasta que el nacimiento de un nieto, que es la felicidad de su abuelo, hace que los hijos se olviden de cuidar al anciano, situación de la que dan cuenta en seguida los vecinos. El niño crece, juega en la calle y el abuelo se encuentra cada vez más solo. Por último, un día en el que ha estado reflexionando sobre su vejez y su soledad, el caldo de la cuchara cae en el mantel y la nuera se enfada. El abuelo se va a comer a un rincón y con el temblor de sus manos cae el plato y se rompe, así que deciden darle un plato de madera. Días después el niño está sentado a los pies del abuelo trabajando con un pedazo de madera. Al preguntarle sus padres qué hace, contesta que un plato de madera para cuando ellos sean viejos. Los hijos se dan cuenta de su error y vuelven a cuidar del anciano como antes.

El relato tiene difusión en el área hispánica. Maxime Chevalier y Julio Camarena reseñan seis versiones castellanas del cuento, además de una versión literaria recogida en el *Portacuentos* de Timoneda, que reproducimos a continuación por su brevedad:

Un rústico labrador, estando haciendo una escudilla de madera para dar de beber a su padre, por asco que de él tenía por ser muy gargajoso, mirábale un hijo que tenía siete años, y díjole:

– Padre, ¿para quién hacéis esa escudilla?

Respondió:

– Para dar de beber a tu agüelo.

Dijo el niño de presto:

¹⁷ Este último grabado sirve de portada al número 69 de la revista infantil *La Educación Pintoresca* (III, 1858, pp. 321-323), que reproduce de nuevo el cuento, aunque esta vez con el título “El plato de madera”. En la revista infantil va precedido de una breve introducción: “Los niños nos enseñan a los grandes cien veces más que nosotros a ellos, decía Ramsaner. Y en efecto, cuántos padres y cuántas madres no podrían decir: Mis hijos me han enseñado a conocerme a mí mismo, a conocer mis defectos y mis debilidades: otras veces en las tuyas conozco las mías”. Por Ramsaner debe referirse a Joahannes Ramsauer, discípulo en Yverdon del pedagogo Pestalozzi. El cuento se firma al final “Por la redacción: J. Pérez”, colaborador asiduo de la revista.

– Callad padre que yo os haré a vos otra cuando seáis viejo, porque bebáis aparte.

Viendo la aguda respuesta del mochacho, rompió la escudilla, diciendo:

– No hará, por cierto (cit. en Chevalier, 1983: 133).

En este caso, como en cuatro de las versiones orales consultadas (Suárez López, 2009: 177-178; Camarena, 1991: I, 340-341; Rodríguez Pastor, 2002: 402; y Sánchez Ferra, 1998, cit. en Camarena-Chevalier, 2003: 467), la brevedad del relato y el laconismo de la frase final no proporcionan al cuento una moralidad que vaya más allá de la respuesta ingeniosa del nieto. Sin embargo, dos versiones castellanas ofrecen, aunque brevemente, una lección explícita. Así, el relato riojano recogido por Javier Asensio García (2002: 149-150) añade a la frase final del muchacho la sentencia final: “Porque dicen que lo que haces harán contigo, ¿sabes?”. Algo más explícito es el cuento extremeño recogido en el volumen de Rodríguez Pastor, que alarga el final de cuento tras la frase del nieto:

Rápidamente, entendieron los padres su falta de caridad y dieron al abuelo su antiguo plato de loza.

– Aunque lo rompa, abuelo, no se preocupe, que hay más –le dijeron.

El abuelo yoró [sic] de alegría, y el niño tiró el plato a la lumbre; y nadie volvió a faltá [sic] el respeto al anciano (Rodríguez Pastor, 1990: 316).

Nuestro cuento “El vaso de madera” bien podría proceder de nuestra tradición, que incluye también una lección moral. Sin embargo, es preciso tener en cuenta también la posible procedencia ajena a nuestra tradición. Una versión muy conocida en el ámbito europeo es el cuento de los hermanos Grimm “Der alte Großvater und der Enkel” (“The Old Grandfather and his Grandson”), cuyo título español es “El abuelo y su nieto” (Grimm, 1992: 250), correspondiente al número 78 de su colección de cuentos. En ella, un anciano es relegado a un rincón con una escudilla de barro porque a su hijo y a su nuera les da asco ver cómo se le cae la sopa de la cuchara a la barba. Cuando un día el cuenco de barro se cae al suelo, su nuera compra uno de madera. Poco después ven al nieto a los pies de su abuelo reuniendo trocitos de madera y, al ser preguntado por el padre, éste contesta que está haciendo un cuenco de madera para dar de comer a sus padres cuando él sea mayor. En ese

momento el hijo y la nuera comprenden su mal comportamiento y restituyen al abuelo en su lugar de la mesa.

El cuento de los hermanos Grimm, a pesar de su brevedad, incluye el último párrafo que de forma sucinta sirve de reflexión y breve enseñanza moral, aunque es la acción la que determina la moralidad del cuento. Dado que tanto la versión más conocida europea, como la tradición española muestran en germen una lección moral, no se puede determinar la procedencia del cuento. La simplicidad de la historia de los hermanos Grimm y de las versiones españolas consultadas contrasta con la del *Semanario*. Nuestra versión anónima y extensa es mucho más rica en matices, la acción está mucho más desarrollada y viene acompañada de algunas reflexiones morales. Así, en “El vaso de madera” el protagonista es el viejo, un “buen anciano” que decide dar todo su dinero a su único hijo y solo pide comerse “un pedazo de pan con tranquilidad”. Para ello pide únicamente a su hijo y a su nuera un lugar “en vuestra mesa, y otro en vuestro hogar” (*SPE*, 1854: 326). Pero el hijo y la nuera, y más adelante también el nieto, tienen un papel importante en el desarrollo del cuento. Veamos ahora las protestas de cariño de la nuera:

Jamás os separaréis de nosotros, y nos disputaremos la dicha de servirlos; él os servirá de guía cuando salgáis de paseo; y entretanto yo prepararé vuestra comida: por la noche os leerá la Biblia y los libros que más os gusten, y yo dispondré vuestro lecho. ¡Qué dichosos seremos en vivir los tres juntos, siempre contentos el uno del otro, siempre de acuerdo! (*SPE*, 1854: 326-327).

El narrador, mientras describe la felicidad de la familia, añade premonitoriamente: “Nada había hecho aún entibiar el fuego que les hacía mirar como una felicidad lo que luego mirarían quizá como un deber, y más tarde como un trabajo”. (*SPE*, 1854: 327)

En efecto, con el nacimiento del nieto, la nuera deja de atender al viejo e incluso el hijo lo desatiende por mirar al pequeño. No se presenta, de momento, con tintes negativos puesto que se trata de la natural atención hacia el niño lo que produce la dejadez que parece inconsciente por cuanto ni el mismo viejo, también encandilado por las gracias de su nieto, parece notarlo. Entretanto, el narrador advierte con tino al lector de la camaradería que se establece entre abuelo y nieto, y reúne de este modo a los dos personajes:

¡Los abuelos quieren tanto a sus nietos! La debilidad de los ancianos cercanos al sepulcro simpatiza tanto con la de los seres inocentes que acaban de nacer; hay una inteligencia tan íntima entre la vejez y la infancia, estas dos edades que reflejan del mismo modo, y que son por así decirlo, como la aurora y el crepúsculo de la existencia (*SPE*, 1850: 327).

Así es que el abandono del cuidado del abuelo será reflejado por el narrador a través de los comentarios de los vecinos, de los que no están cegados, mediatizados por lazos de amor y que por lo tanto pueden ser más ecuánimes. Cuando el niño crece y deja de ser el juguete de todos, ya el hijo y la nuera están, por decirlo así, desacostumbrados a prestarle atención y el anciano se va quedando desvalido. En medio de tristes cavilaciones, una noche toma la sopa con mano temblorosa, derramando un poco del contenido de la cuchara sobre el mantel. Al ser advertido “con gesto de desprecio” por la nuera, el anciano se retira a comer a un rincón oscuro llorando. Nadie le pide que regrese a la mesa y ese será su puesto en adelante. Solo su nieto se acerca a él y al verle llorar se pregunta, relacionando de nuevo su edad con la del abuelo: “¿se castiga a los abuelos como si fuesen niños?” (*SPE*, 1854: 327). En la noche siguiente, al abuelo en su rincón se le cae el plato y se rompe entre los gritos de la nuera y el despecho del hijo. Al otro día, cuando va a sentarse en su rincón de costumbre ve una cazuela de madera que le han hecho para que coma. En medio de gruesas lágrimas solo la manecita de su nieto le consuela.

La situación deja de ser aquel cuadro idílico que la nuera había pintado al principio. Al “jamás os separaréis de nosotros” le sigue la marginación; a “nos disputaremos la dicha de servirlos” (*SPE*, 1854: 236), sigue el olvido; “él [el hijo] os servirá de guía cuando salgáis de paseo” (*SPE*, 1854: 326) contrasta con “ni el uno ni el otro me tienden su brazo para sostenerme y guiarme” (*SPE*, 1854: 327); en fin, se vacía de contenido su “¿Qué dichosos seremos en vivir los tres juntos, siempre contentos el uno del otro, siempre de acuerdo!” (*SPE*, 1854: 326) del inicio del relato.

Días después, los padres ven al niño trabajando un pedazo de madera y le preguntan qué hace y el pequeño contesta: “(...) estoy haciendo una cazuela para que coman papá y mamá cuando yo sea grande” (*SPE*, 1854: 328). El arrepentimiento de los hijos es inmediato: el anciano vuelve a ocupar su lugar en la mesa, se le cuida de nuevo amorosamente “y cuando acaecía que dejaba caer alguna cosa sobre el

mantel, no oyó ni murmullos ni voces” con lo que el orden se ha restituido y el abuelo tiene lo que anhelaba al principio, recordemos: “un lugar en la mesa y otro en vuestro hogar” para poder comer “un pedazo de pan con tranquilidad” (*SPE*, 1854: 328).

En el sobrio núcleo folclórico que muestra el cuento de los Grimm todo estaba sugerido; en “El vaso de madera” todo está explicitado. Se ha transformado de tal modo en este cuento, se ha revestido y cargado tanto de moralidad que resulta difícil descubrirlo como folclórico.

A los muchos cuentos folclóricos españoles recogidos y publicados en el *Semanario Pintoresco Español* por escritores de más o menos prestigio, habrá que sumar otros no firmados o de autores menos conocidos, como los analizados en este trabajo. Son todos buen ejemplo de la diversidad que muestran los relatos folclóricos publicados en la revista, que señalábamos al principio: cuentos que aparecen sin autor, alguno de clara procedencia extranjera como “Los zapatos de la infanta”; otros que se localizan en España (“El cambio de las edades”); unas veces pueden proceder de nuestra tradición oral o bien de la culta como en “El vaso de madera”; otras, un autor español toma una serie de motivos universales y construye una narración a la manera de los “populares” (“El clavel de la Virgen”). Todos se acomodan a los principios cívicos, religiosos y morales que inspiraron al *Semanario*. Todos son muestra de la importancia que el cuento antiguo, de clara raigambre folclórica, tiene como fuente de inspiración para los narradores, en unos años en los que el cuento se estaba convirtiendo en un género plenamente moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- Aarne, Antti y Stith Thompson (1973), *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica
- Afanasiev, Alexandr Nikolaevich (1983), *Cuentos populares rusos*, Madrid, Anaya. Vol. II.
- Amores, Montserrat (2000a), “Moraleja, moralina y reflexión ética en las adaptaciones de cuentos folclóricos del siglo XIX”, *Revista Hispánica Moderna*, LIII, pp. 293-304.

- (2000b), “*Cuentos de vieja*, de Juan de Ariza. La primera colección de cuentos folclóricos españoles”, *Scriptura. Monográfico. El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*, pp. 25-46.
- (2001), *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María.
- (2008a), “Narraciones breves”, en Montserrat Amores, ed., *Juan Eugenio Hartzenbusch, 1806-2006*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2008, pp. 61-90.
- (2008b), “«El espejo de la verdad» de Vicente Barrantes: una versión libre del cuento de Blancanieves”, *Garoza*, 8, pp. 9-26.
- Anderson, Graham (2000), *Fairytales in the Ancient World*, London and New York, Routledge.
- Asensio García, Javier (2002), *Cuentos riojanos de tradición oral*, Logroño, Gobierno de la Rioja.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- Camarena, Julio (1991), *Cuentos tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Universidad Complutense de Madrid – Diputación Provincial de León.
- Camarena, Julio y Maxime Chevalier (1995), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.
- (2003), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, Tomo IV. Cuentos – novela*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- Chevalier, Maxime (1983), *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Giné, Marta (2008), “Sobre traducciones de relatos fantásticos franceses en España (siglo XIX). De Cazotte a Maupassant”, en Montserrat Amores y Rebeca Martín, (eds.), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1992), *Cuentos de la infancia y del hogar*, Madrid, Mandala ediciones.
- Jason, Heda (1977), *Etnopoetry. Form, Content, Function*, Bonn, Lingüística Bíblica Bonn.
- Orellana, Francisco de, “El clavel de la Virgen. (Cuento de vieja)”, *Semanario Pintoresco Español*, 50, 51 (15 de diciembre de 1850; 22 de diciembre de 1850), pp. 396-400, 402-405.

- Rodríguez Pastor, Juan (coord.) (1990), *Cuentos populares extremeños y andaluces*, Badajoz, Diputación Provincial de Huelva-Diputación provincial de Badajoz.
- (coord.) (2002), *Cuentos extremeños de costumbres*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- Rubio Cremades, Enrique (1995), *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el "Semnario Pintoresco Español"*, Alicante, Generalitat Valenciana - Institut de cultura Juan Gil-Albert - Diputació d'Alacant.
- SPE* (1852), "Los zapatos de la infanta", *Semanario Pintoresco Español*, 34 (22 de agosto de 1852), pp. 268-270; 35 (29 de agosto de 1852), pp. 274-275; 37 (12 de septiembre de 1852), pp. 291-293; 39 (26 de septiembre de 1852), pp. 311-312; 40 (3 de octubre de 1852), pp. 317-318.
- SPE* (1853), "El cambio de las edades", *Semanario Pintoresco Español*, 43 (23 de octubre de 1853), pp. 342-343; 45 (6 de noviembre de 1853), pp. 357-358.
- SPE* (1854), "El vaso de madera", *Semanario Pintoresco Español*, 41 (8 de octubre de 1854), pp. 326-328.
- Suárez López, Jesús (1998), *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón.
- Thompson, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Balads, Miths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Copenhagen y Bloomington, Indiana University Press, 6 vols.
- (1972), *El cuento folclórico*, trad. cast. de Angelina Lemmo, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Uther, Hans-Jörg (2004), *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica, 3 vols.
- Vega Rodríguez, Pilar (1997), "La prensa romántica y los géneros literarios", en Pilar Palomo (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 131-167.
- Viñao, Antonio (2001), "El libro escolar", en Jesús A. Martínez Martín, (ed.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 309-336.