

***Cuentos de vieja*, de Juan de Ariza. La primera colección de cuentos folclóricos españoles**

Montserrat Amores
Universidad Autónoma de Barcelona

De entre las revistas ilustradas que se publicaron en el siglo XIX, el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) destaca como aquella en la que se consolida el modelo de publicación familiar, de divulgación y de entretenimiento. A pesar de su larga vida y de sus numerosos propietarios y directores, su título está indefectiblemente unido al de su fundador, Ramón de Mesonero Romanos, y al de un género, el costumbrismo, aunque la revista contenga en sus páginas, en lo que a géneros narrativos se refiere, una buena representación de las diferentes modalidades cuentísticas que se venían cultivando durante el siglo. De entre ellas, en el *Semanario* apareció la primera colección de cuentos populares españoles que se publicó en el siglo XIX. Contiene cuatro cuentos que aparecieron en seis entregas, durante los años 1848 y 1850. Su autor es Juan de Ariza y lleva por título “Cuentos de vieja”¹.

Poco se sabe de la vida de este autor, salvo aquello que puede encontrarse en la enciclopedia Espasa, y que repiten los pocos críticos que se han acercado a este andaluz, nacido en Motril en 1816². Como escritor tocó todos los palos.

¹ Mariano Baquero Goyanes dedicó un par de páginas en *El cuento español en el siglo XIX* (CSIC, Madrid, 1949, pp. 572-573) que reproduce en *El cuento español. Del romanticismo al realismo* (CSIC, Madrid, 1992, pp. 67-68). Véase también Enrique Rubio Cremades, *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Generalitat Valenciana-Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1995, pp. 208-210.

² Guillermo Zellers, *La novela histórica en España. 1828-1850*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1938, pp. 74-77; Juan Ignacio Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la*

Fue autor dramático cultivando la tragedia con *Remismunda* (1850); el drama con *Don Juan de Austria o Las guerras de Flandes* (1847), *Mocedades de Pulgar* (1847), *Don Alonso de Ercilla* (1848), *Antonio de Leiva* (1849), *El primer Girón* (1850), *Un ramo de rosas* (1851), *Dios, mi brazo, mi derecho* (1853), *La fuerza de voluntad* (1852), *La mano de Dios* (1854) o *Pedro Navarro* (1854); y la comedia con *El oro y el oropel* (1853). Cultivó la poesía en romances como “La amapola” (*Semanario Pintoresco Español* (1851, p. 200) o “El salto del diablo. Leyenda” (1848, pp. 101-103). Es autor de novelas históricas como *Los dos reyes* (1845), *El dos de mayo* (1846), *Las ruinas de Sancho el Diablo* (1848), y otras como *Un viaje al infierno* (1848), y entre sus colaboraciones en revistas literarias destaca sin duda la que realiza para revistas como *El Laberinto* y el *Semanario*.

En esta última publica poesía, artículos de costumbres, leyendas y la sección de cuentos de vieja³. Los años en los que participa en la revista se corresponden justamente con su segunda etapa, en la que se asiste a su renacimiento. Su director es desde 1846 Ángel Fernández de los Ríos, quien se convierte en su propietario a partir de 1847 y hasta 1855. En 1856 pasará a manos de Eduardo Gasset. Se trata de los años de mayor riqueza narrativa del *Semanario*. El primer artículo de Ariza es de 1847 “Amena literatura. Pintura. Música y Poesía” (pp. 381-383) y el último de 1856 “Historia de amores” (pp. 122-124).

Como escritor costumbrista Ariza utiliza los recursos propios del género. Se muestra deudor de Larra (véase si no “El abejorro” de 1852, pp. 22, 27-28, inspirado en “El día de difuntos de 1836” o “Mi vuelta al mundo” de 1856, pp. 29-30) y, sobre todo, de Mesonero Romanos, aunque en su caso se acentúe quizá excesivamente el lirismo, por llamarlo de alguna manera.

Os advierto, amables lectoras, que tomo la pluma poseído de la más negra melancolía, y que, si Dios no lo remedia, voy a escribir ideas muy tristes. ¿Pero cómo ha de ser? No siempre viste la naturaleza su manto de gala. Unas veces destella el sol en nacarados horizontes, y otras se pierde bajo densas nubes: los prados ostentan en la primavera rica alfombra de pintadas flores... (“La plaza de oriente”, 1849, p. 276).

novela histórica, Taurus, Madrid, 1976, p. 75; Guillermo Camero, coord., “El teatro (II)”, en *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Espasa Calpe, Madrid, 1996, p. 393.

³ Véase José Simón Díaz, *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)*, Instituto “Nicolás Antonio” del CSIC, Madrid, s.a.

Y, sobre todo, se diferencia claramente de los maestros costumbristas por el hecho de que Ariza no se esconde bajo una máscara, no crea un ente de ficción, ni utiliza seudónimo alguno, de manera que resulta muy difícil distinguir entre el autor y la figura del autor implícito:

No soy clásico ni romántico, triste ni alegre, sarcástico ni sentimental ... Explicado, pues, mi carácter, no deben extrañar los que tengan la benevolencia de leer lo que yo tengo la malevolencia de escribir, que mis artículos varíen, siguiendo los cambios de mi humor; que lllore o ría sin saber un minuto antes cual de ambas cosas he de hacer (“El Buen Retiro”, 1850, p. 287).

Algunos de sus artículos muestran claramente la tenue línea que separa el artículo de costumbres del llamado cuento costumbrista, como género de transición al cuento realista. En varios casos nos hallamos ante cuentos costumbristas, siguiendo las tesis de Magdalena Aguinaga⁴, como “Dos flores y dos historias” (1848, pp. 4-7, 10-12) o “El manguito, el abanico y el quitasol” (1849, pp. 12-14, 22-24, 45-48), que Mariano Baquero Goyanes considera cuentos menos atractivos que sus cuentos populares⁵, y a los que habría que sumar “Amor a vista de pájaro” (1851, pp. 293-295, 308-311, 315-318, 325-327, 341-342, 350, 352, 358-359, 366-368, 371-375, 380-382) y “Dos secretos. Novela original” (1852, 237-240, 242-243, 253-255, 262-263, 270-272, 275-279, 286-290), éste último claro indicio de la indeterminación de los géneros narrativos en la época.

Los “Cuentos de vieja”

Sin duda alguna, la aportación más importante de Ariza al cuento del siglo XIX, por su calidad y su importancia, es su serie de “Cuentos de vieja”, pues se trata, como advertía anteriormente, del primer intento de publicar una colección de cuentos folclóricos en España.

⁴ Magdalena Aguinaga, “El artículo de costumbres y el cuento literario”, *Lucanor*, 13 (diciembre de 1995), pp. 79-102; y, sobre todo, “El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario”, en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, eds., *Actas del I Coloquio: Del Romanticismo al Realismo*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, pp. 331-343 (especialmente pp. 341-343).

⁵ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, p. 68.

Componen la colección cuatro cuentos, precedidos de una breve introducción del autor (1848, pp. 67-68) en la que de una manera muy personal expone los motivos que le han llevado a poner en letras de molde este tipo de relatos, y en la que se aprecia claramente que todavía en 1848 nos hallamos muy lejos de una colección de cuentos españoles inspirada por la labor de los hermanos Grimm. Ariza es consciente de que el público puede considerar los cuentos populares indignos de formar parte de la Literatura y, por ello, se sirve de una pequeña introducción de carácter biográfico que capte la atención del lector. En ella explica su actitud poco habitual al presentarse al público con un título tan poco atractivo como “cuentos de vieja”, cuando se dirige a éste casi por primera vez, y cómo también se aleja de lo que tiende a ser “achaque común de los escritores” al contar ciertas anécdotas de su vida privada. A continuación explica que, cuando era pequeño, no cenaba su tortilla hasta que la criada no le contaba un cuento:

Guardando este método por espacio de dos o tres años conseguí comerme novecientas o mil tortillas y aprender casi el mismo número de cuentos, de los cuales pienso poner algunos en letras de molde si la muestra no desagradaba a mis lectores (p. 68).

Estas palabras indican claramente la intención por parte del autor de publicar un número determinado de cuentos, y la impresión es que podrían ser muchos más que cuatro. La frase final, “si la muestra no desagradaba a los lectores”, quizá sea la razón por la que se interrumpe la sección, aunque a dicho aspecto dedicaré la parte final de este trabajo.

Como puede apreciarse, el impulso que mueve a Ariza a crear esta colección no es ni mucho menos de carácter científico o filológico, como el que llevaron a cabo los hermanos Grimm a principios del siglo XIX (el primer volumen de *Kinder und Hausmärchen* se publicó en 1812 y el segundo en 1815), y que por entonces llevaba a Fernán Caballero a recopilar cualquier género de carácter popular, aunque la escritora andaluza no publicó hasta el año siguiente. Juan de Ariza no se dedica a recoger del pueblo cuentos folclóricos sino que simplemente recuerda aquellos que oyó de niño. En este sentido son un claro oponente a cuanto significa el concienzudo trabajo de los Grimm. A diferencia de Herder o de los Grimm, Ariza no parece ver en ellos el espíritu del pueblo, el por qué y razón de su forma de pensar y de ser propio de la recuperación que el romanticismo hace de lo popular.

Y por lo tanto, no intentará reproducirlos tal y como los oyó hace tantos años de su anciana aya, sino que los contará a su manera, es decir, como escritor, dándole forma literaria. Los cuentos son populares (señalaré a continuación su carácter folclórico), pero Ariza los ha reelaborado de manera que, a pesar de ser tan diferentes entre sí, guardan ciertos rasgos comunes, que pertenecen al escritor y no al folclore, y que dan cierta unidad a la colección. Además se alejará totalmente del estilo popular con los que otros autores los escriben.

El primer cuento de la colección, “Perico sin miedo”, que apareció tras la introducción (1848, pp. 68-71), es una versión del conocido cuento del muchacho que quiere conocer el miedo, junto con el del joven que gracias a su valentía consigue salvar un alma. Fue también recreado literariamente por otros escritores durante el siglo XIX, como Fernán Caballero o Luis Coloma⁶. Se trata, según la clasificación internacional, de los tipos 326 (“El joven que quería saber qué es el miedo”) y 326A* (“Ánima liberada del tormento”)⁷.

La situación inicial de “Perico sin miedo”, en la que debe narrarse el alejamiento del héroe y que en las versiones orales es muy breve, ha sido complicada por Ariza a fin de dar a conocer el protagonista al lector, e inventar una causa verosímil de alejamiento, de lo cual tampoco se ocupa el folclore:

Vivía en una ciudad de provincia, no sé si grande o si pequeña, una respetable viuda, que había heredado de su esposo las negras tocas y una mezquina viudedad; pero miento que además de las tocas y la viudedad tenía un hijo fiel trasunto de Lucifer. Este muchacho, que contaba apenas diez y nueve abriles, se llamaba Pedro, y Perico lo llamaban todos sus amigos en su lenguaje familiar. Perico no tenía fortuna, pero sí gallarda persona y la cabeza más diabólica que se conocía en la ciudad. (p. 68)

El caso es que Perico, al que llaman *Perico sin miedo*, se enamora de la hija del corregidor y ésta le corresponde. El corregidor, contrario a las relaciones

⁶ Véase Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1997, pp. 78-80.

⁷ Según los estudios de la escuela finesa, en especial el catálogo de Antti Aarne y Stith Thompson, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, trad. al español de Fernando Peñalosa, Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica (FFCommunications, 258), Helsinki, 1995; véase también en el ámbito español el imprescindible trabajo de Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Gredos, Madrid, 1994.

entre su hija y el muchacho, persigue durante algunos meses a Perico hasta que una noche se encuentran y la ronda intenta detenerle. El protagonista agradece a su futuro suegro y, por ello, no tiene más remedio que abandonar el pueblo no sin antes despedirse de su madre y de su novia.

No se trata, como ocurre en las versiones orales consultadas⁸, de un muchacho que no conoce el miedo y que quiere aprender lo que era, decidiendo partir en su busca. Ariza crea una historia de amor prohibido que fuerce al héroe a salir del pueblo y que, además, deja en suspensión durante la narración para retomarla al final.

Perico ha sido caracterizado sobradamente si se compara con las versiones orales: un muchacho de diez y nueve años (a Ariza le encanta detallar la edad de los personajes de sus cuentos y novelas), hijo de una viuda, y muy popular en la comarca como pendenciero, camorrista, temerario y con cierto encanto entre las mujeres.

Volviendo a la narración, Perico recorre por algún tiempo los pueblos vecinos hasta que, después de un mes, se le acaba el dinero y tiene que buscar trabajo. Lo encuentra en un pequeño pueblo, en casa de un sacristán. Ariza, narra extensamente los resquemores del protagonista a trabajar. Destaca su arrogancia y las obligaciones que tiene en su nuevo trabajo, entre las que está el dar las ánimas, para lo cual debe subir a lo más alto de la torre. Con esta situación se enlaza con uno de los episodios de origen folclórico del cuento: el sacristán, que sabe de la valentía de Perico, lo manda el primer día a cumplir sus obligaciones. Perico las realiza perfectamente. Finalmente, debe ir a la torre a tocar las ánimas. Toma su bastón y la linterna y se dispone a subir a la torre. Al abrir la puerta, nota una extraña iluminación:

Consistía ésta en un número de cabos de vela, tantos como gradas tenía la estrecha y empinada escalera, a los cuales servían de candeleros igual número de calaveras, completamente descarnadas. Un hombre de menos corazón hubiera arrojado la linterna y hubiera echado a correr, pero el amante de la hija del corregidor se encogió de hombros con arrogante in-

⁸ Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, CSIC, Madrid, 1946, I, nº 136-137; Aurelio M. Espinosa, hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*, CSIC, Madrid, 1987-1988, nº 77; Luis Cortés Vázquez, *Cuentos populares salmantinos*, Librería Cervantes, Salamanca, 1979, nº 45; Joan Amades, *Rondallística*, Selecta, Barcelona, 1974, nº 95; Antoni M. Alcover, *Aplec de rondalles mallorquines*, Moll, Palma de Mallorca, 1967⁴, II, pp. 77-96; VII, pp. 127-148.

diferencia, dio con su bastón a la primera calavera, haciéndola rodar y continuando la operación de grada en grada, fueron rodando todas ellas, con despacible cadencia y estridente crujir de huesos. (p. 69a).

Al llegar al campanario, encuentra un carcomido ataúd rodeado de hachones de cera y un cadáver en una mortaja. Tampoco esta vez se atemoriza Perico, quien se encoge de nuevo de hombros y le pregunta al muerto: “- ¿Tocas tú o toco yo?”. El cadáver no contesta en las tres ocasiones que Perico le pregunta, así que coge el ataúd, lo tira a la plaza, y toca las ánimas tal y como su amo le ha mandado. Al tirar el ataúd cree oír un lamento, pero no hace caso. Sin embargo, cuando baja a la plaza, ve un grupo de personas con candiles contemplando el cadáver que ha arrojado desde la torre. Entonces se da cuenta de que se trata del sacristán. Comprende así lo que ha hecho, y de nuevo, para no dormir en la cárcel, sale del pueblo⁹. A diferencia del cuento tradicional, Ariza no advierte al lector que se trata de una escena preparada para que Perico experimente el miedo, aunque apunta algunos detalles que inducen a sospecha. Lector y protagonista sabrán al mismo tiempo lo sucedido. El escritor se detiene además en narrar detalladamente la escena y explicar las reacciones del protagonista.

De nuevo se encuentra Perico caminando durante dos días por tierras desconocidas y sin comer, hasta que, llegada la noche, ve a lo lejos una hermosa posada, cuyos dueños cierran en ese momento. Los posaderos le dicen que se van porque quien se queda a dormir en aquella posada aparece muerto de miedo. Perico se ríe jactanciosamente y, después de preguntar si hay comida dentro, les propone que se quedará allí. De esta manera, se dispone al héroe para protagonizar el episodio conocido como el de “la casa de los aparecidos”.

Como en la mayoría de versiones consultadas, y en la versión de Fernán Caballero, el protagonista llega casualmente a la casa encantada. Una vez allí, resuelve hacerse la cena. Recorre la posada hasta que llega a la despensa y carga con vino y jamón para freír. Cuando éste está dorado, oye una voz que desde la chimenea le pregunta: “¿caigo o no caigo?”. Perico, sin inmutarse, le con-

⁹ En varias versiones orales se desarrolla un episodio parecido al que narra Ariza en su cuento. Véase, Aurelio M., Espinosa, *Españoles*, nº 133, 136 y 138; Francesc Maspons, *Lo Rondallayre*, Llibreria d'Alvar Verdaguer, III, pp. 120-127; Aurelio M. Espinosa hijo, *Castilla y León*, nº 77-78; Joaquín Díaz y Maxime Chevalier, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Ámbito, Valladolid, 1983, nº 10; José Agustín Sánchez Pérez, *Cien cuentos populares*, Saeta, Madrid, 1942, nº 78; Cortés, *Salmantinos*, nº 45-46.

testa que puede caer pero que le deje antes retirar la sartén para que no caiga sobre el jamón. Entonces baja por la chimenea un brazo que Perico recoge y tira a un rincón. La escena se repite de nuevo varias veces cayendo otro brazo, una pierna, otra pierna, el tronco y una cabeza. De pronto, todo ello se compone formándose un hombre que se coloca de pie al lado de Perico y lo mira fijamente. Ariza relata tres veces consecutivas la caída de tres de los miembros del muerto, mientras que en el resto de ocasiones la acción se narra sintéticamente¹⁰. Como en algunas versiones orales, Perico responde al muerto que cuando caiga no lo haga sobre la sartén en la que se está friendo su cena¹¹.

Volviendo de nuevo al cuento de Ariza, Perico invita al muerto a cenar y cuando acaba su cena, el muerto le pregunta si tiene valor para seguirle. Perico, como suele hacer ante estos casos, se encoge de hombros y se dispone a seguir al fantasma que ha encendido su dedo meñique en el candil. Ambos recorren estrechos corredores hasta llegar a una puerta que el fantasma abre aplicando los dedos de su mano en los cinco candados que la cierran.

Una bandada de murciélagos, lechuzas y otras aves nocturnas revolotearon sobre las cabezas de Perico y su compañero, y si hubiera podido apagarse la luz del dedo meñique del fantasma, hubieran quedado en tinieblas. Atravesaron en silencio una estrecha y larga galería, al fin de la cual fijó el fantasma su pie derecho sobre una losa; la losa cedió en el momento; Perico y su guía comenzaron a bajar una abovedada escalera, y por último se encontraron en un espacioso subterráneo... (p. 70b).

Como puede comprobarse la principal intención que mueve a Ariza a describir detalladamente todos los movimientos del fantasma, así como el ambiente que les envuelve, es despertar el horror del lector y destacar la impasividad y jactancia del protagonista del cuento.

¹⁰ Son muchas las versiones orales que relatan la escena de la casa de los aparecidos de forma semejante: Aurelio de Llano Roza de Ampudia, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1925, nº 5, 113; Julio Camarena, *Cuentos tradicionales de León*, Diputación Provincial de León-Universidad Complutense de Madrid, 1991, I, nº 89; Luis Cortés, *Salmantinos*, nº 16; Arcadio Larrea, *Cuentos populares de Andalucía. Cuentos gaditanos*, CSIC, Madrid, 1959, nº 22; Francesc Maspons, *Rondallayre*, III, pp. 120-121.

¹¹ Julio Camarena, *León*, nº 89; Aurelio de Llano, *Asturianos*, nº 113; y Luis Cortés, *Salmantinos*, nº 16.

El fantasma ordena a Perico que apague la luz y éste le obedece. Pone su mano sobre la cabeza de Perico y le pregunta si tiene miedo; éste contesta que no “y a su voz empezaron a brotar del techo, pavimento y muros rojas llamas, que ceñían de siniestras aureolas los cráneos de los esqueletos” (p. 70b). En dos ocasiones más hace el fantasma la pregunta a Perico y éste contesta lo mismo. En la tercera ocasión el ánima en pena le dice: “Pues es tuyo cuanto verás”, y los esqueletos se transforman en jarrones de oro y el fantasma en una estatua del mismo metal. Perico coge un puñado de escudos de oro y, como si nada hubiera ocurrido, sube de nuevo las escaleras, cierra la gran puerta y se dispone a dormir el resto de la noche. A la mañana siguiente, le despiertan recios golpes y descubre que intentan forzar la puerta. Al abrirla ve un entierro encabezado por el cura, el monaguillo y el sacristán que al ver a Perico salen corriendo. Se entera poco después de que el entierro está preparado para él, pues todos los del lugar le suponen muerto. Perico compra el parador, que un año después ha sido transformado en un suntuoso palacio.

El final del cuento retoma de nuevo parte de la situación inicial, además de introducir elementos que sirven para recordar al lector las aventuras del héroe y subsanar en lo posible sus tropelías:

Supo el señor corregidor la buena fortuna de Perico; y, olvidando sus travesuras, no tuvo reparo en venir a ofrecerle la mano de su hija. Perico amaba la muchacha con el más entrañable amor; recibió bien las proposiciones de su futuro suegro, y se verificó la boda con extraordinaria suntuosidad. La viuda del muerto sacristán estuvo en ella, y Perico la [sic] compró una saya; yo me encontré, por casualidad, en el sarao y la novia me regaló un pito; pero lo he perdido, no sé en donde, sin que me haya quedado otra gloria que referir a mis lectores el cuento de “Perico sin miedo”.

Y de este modo acaba el cuento de Juan de Ariza en el que utiliza una fórmula final propia de los cuentos folclóricos.

El escritor potencia a lo largo de toda la narración justamente aquellos elementos que destacan lo “carnavalesco” del cuento folclórico de universo maravilloso¹², es decir, la superación de los sucesos sobrenaturales y horribles por un héroe jactancioso. El reelaborador lo consigue mediante la exposición deta-

¹² Véase Heda Jason, *Etnopoetry. Form, Content, Function*, Linguistica Biblica Bonn, Bonn, 1977, pp. 40-41.

llada de esos sucesos y la inmediata reacción del héroe, que acepta impasible la naturaleza de los hechos o los toma a broma. El resultado es simplemente el asombro del lector ante la imperturbabilidad del protagonista. Por otra parte, Perico consigue la mano de su amada, algo que no suelen desarrollar las versiones folclóricas, aunque no llega a conocer el miedo que es una de las secuencias fundamentales del cuento tradicional. Por ello debe considerarse una versión literaria incompleta del tipo fundamental y primitivo¹³. El estilo del cuento, totalmente alejado de las formas populares, consigue, no obstante, mantener la frescura y agilidad de los cuentos folclóricos, justamente porque Ariza no se detiene en elementos ajenos a la acción propia de la trama.

El siguiente cuento de la colección apareció en tres entregas (números 33, 34 y 35 de 1848, pp. 243-244, 263-264, 278-380), que corresponden a las tres secuencias en las que se divide el relato. Se trata del cuento titulado “El caballo de siete colores”, del que Mariano Baquero Goyanes escribió:

Se trata, pues, de una versión literaria más, no reseñada por Espinosa, del cuento que él titula *El tonto y la princesa* y cuya variante popular más parecida al relato de Ariza es la de *El conde Abel y la princesa*, número 179 de la colección, recogido en Santa Catalina, Astorga (León). Otras versiones literarias muy conocidas son la de *El porquerizo* de Andersen, y la de Gil Vicente, *Don Duardos*, imitado por Vélez de Guevara en *El príncipe viñador* y por Mateo Alemán en el episodio de *Ozmín y Daraja* del *Guzmán de Alfarache*. “Fernán Caballero” trató también este tema (p. 68)¹⁴.

Baquero Goyanes se refiere a las versiones del tipo 900 que reproduce Espinosa en su colección de cuentos populares y a las versiones literarias que existen de este tipo. No obstante, leído con detenimiento, “El caballo de siete colores” no es otra versión literaria del este tipo. De hecho, lo único que tienen en común la versión oral y las literarias citadas por el estudioso con el cuento de Ariza es el motivo del joven que cambia su apariencia de rico a pobre y enamora a una princesa.

Se trata, desde el punto de vista del folclore español, de un caso raro. Desarrolla la primera secuencia del tipo 590A (“La esposa alevosa”) que narra cómo el protagonista recibe tres objetos mágicos (un caballo, una espada y una cami-

¹³ Véase Aurelio M., Espinosa, *Españoles*, II, pp. 505-511.

¹⁴ Enrique Rubio Cremades suscribe la información de Baquero Goyanes, reproduciendo parte de este texto.

sa) por pasar tres noches en un castillo encantado y, a continuación, las secuencias V y VI del tipo 314 (“El joven transformado en caballo”) en las que disfrazado de jardinero entra en la corte, la princesa se enamora de él, se casan y los hacen vivir en una pocilga. A continuación, con la ayuda del caballo mágico, gana un torneo tres días seguidos, pero no desvela su nombre hasta que consigue señalar a sus cuñados como hombres altivos. No conozco ninguna versión oral española parecida, aunque no por ello debe dudarse del carácter tradicional del cuento.

Si en la narración anterior Ariza ha transmitido al lector la sensación de intemporalidad, de que la acción pudo ocurrir en cualquier época, en este caso, como en los siguientes, el autor se detendrá en situar el relato en una también intemporal edad media.

Vivían en tiempos muy remotos y en un almenado castillo, un señor feudal bastante anciano; su esposa, débil y enfermiza; y un hijo de este matrimonio, que contaba apenas quince años. La nobleza de estos señores era antigua.... (p.243a).

Claro que, como es común en el romanticismo, se trata de una Edad Media recreada de la que en estos cuentos de Ariza sólo queda un tenue color y fondo. En estos casos, como en los cuentos siguientes, Ariza opta por alejar el relato temporalmente a esa época, pues tiene en cuenta el carácter maravilloso de los acontecimientos que va a narrar y, sobre todo, de los personajes que protagonizan estos cuentos: reyes, princesas y caballeros. Parte de los sucesos que se desarrollan en estos relatos son maravillosos, y será el contexto creado por Ariza el que coadyuvará a la aceptación por parte del lector de la naturaleza de esos acontecimientos sin sobresalto alguno.

El protagonista del cuento es un joven pobre pero de ilustre familia que, tras quedar huérfano, decide abandonar su casa en busca de fortuna. Ariza insiste en dos ocasiones en la antigüedad, la raigambre y la nobleza de la familia, puesto que será justamente este asunto la materia de la trama del cuento. El protagonista conseguirá la mano de la princesa a pesar de presentarse a ella como un jardinero y su verdadera personalidad permanecerá oculta hasta el final. Pero es que Ariza va a quebrantar una de las características de muchos cuentos folclóricos, que es la labilidad social. Si en el cuento folclórico el protagonista, que puede ser pobre, consigue la mano de la princesa, para Ariza esto no es posible ni siquiera en el mundo de los cuentos. De modo parecido actuará en el cuento siguiente de la colección.

Tras abandonar su hogar, Alfredo, que así se llama el protagonista, es acogido en casa de un gigante y pasa la noche en su castillo sin hacer ninguna pregunta (H1411: Fear test: staying in fightful place)¹⁵. Como recompensa, el gigante le regala tres objetos mágicos: “una espada de fino acero primorosamente cincelada”, “un gorro encarnado y azul” y un caballo “cuya piel reunía los siete colores del iris” (D812.11 Magic object received from giant; D1080 Magic sword; D1067.1 Magic hat; B184.1 Magic horse). El caballo le advierte de los poderes de los objetos que ha conseguido: quien combate con la espada no pierde jamás y tocando cualquier objeto con su punta queda inmóvil; poniéndose el gorro por el lado azul parece un bello y rico caballero, mientras que por el lado rojo parecerá un hombre “necio y repugnante”; el caballo le ayudará en siete ocasiones (B401 Helpful horse). También le aconseja sobre dónde hallar fortuna: en una ciudad cercana hay un rey que tiene tres hijas que deben elegir marido en el plazo de un año.

Así acaba la secuencia I del tipo 590 para enlazar a continuación con la secuencia IV del tipo 314. Alfredo entra en la ciudad con el gorro puesto en el lado rojo y paseando por unos jardines entabla conversación con el jardinero que le ofrece un trabajo como ayudante. Se trata del jardinero del rey (K1816.1 Gardener disguise).

La segunda entrega desarrolla la secuencia V del tipo 314. Alfredo conoce a las tres hermosas princesas y se enamora de la más pequeña, Margarita. Como jardinero le llaman *Tiñoso* por su repugnante aspecto y se comunica con las hermanas por el lenguaje de las flores, regalando preciosos ramos a la menor.

Alfredo decide darse también a conocer bajo el aspecto de caballero y cuando llega la noche cambia el lado de su sombrero. La princesa Margarita, que ve en el comportamiento del jardinero algo misterioso, observa día y noche el pabellón en el que vive, y ve confusa cómo de aquel lugar salen dos personajes distintos sin hallar nunca rastro alguno del caballero.

Un día el rey convoca un gran torneo en el que ofrece la mano de sus tres hijas (H1561.1 Test of valor: tournament). En todas las pruebas se presenta siempre un desconocido caballero que demuestra su valor y consigue el premio (R222 Unknown knight: the three day's tournament), pero a la mañana si-

¹⁵ Sigo el *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Copenhagen y Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols .

guiente el *Tiñoso* se presenta a Margarita regalándole un ramo de flores y ofreciéndole también los premios conseguidos en el torneo. A las insistentes preguntas de la princesa sobre el paladín, el jardinero contesta “*Quizás sí, quizás no, quizás sería yo*”. Esta respuesta trae siempre a la memoria de Margarita las escenas que ha observado en el pabellón del jardín y sospecha más cada día.

Acabado el torneo, las princesas deben escoger marido, entregando al elegido una preciosa rosa de oro. Rosa escoge al duque Alberto, Sara al príncipe Cecilio y Margarita, después de mucho discernir, llega a la conclusión de que el *Tiñoso* es un criado del príncipe. El narrador desarrolla ampliamente las disquisiciones que hace la princesa, aunque no por ello se conoce mejor su carácter:

Ella amaba rendidamente al joven paladín, que la había declarado su dama en las fiestas ¿pero en dónde podría encontrarlo? ¿El *Tiñoso* y el brioso príncipe serían una misma persona? Razones había para creerlo. El misterioso personaje que durante las sombras de la noche, salía del pabellón del *Tiñoso* y se paseaba... (p. 264)

Así que el día señalado Margarita entrega la rosa al *Tiñoso* esperando que éste se la dé al caballero desconocido. Sin embargo, el día de la ceremonia se presenta el *Tiñoso*, y el rey, que tiene empeñada su palabra, no tiene más remedio que entregar su hija al jardinero. La boda se celebra y Margarita, que había aceptado al muchacho porque antes le había susurrado algo al oído, es enviada a vivir junto a su marido al pabellón (T68 Princess declares her love for lowly hero; T110 Unusual marriage; L113.1.0.1 Heroine endures handships with menial husband).

Finalmente, en la tercera y última entrega se desarrolla la secuencia VI del tipo 314. Margarita vive con Alfredo humildemente. Aunque sabe ya la identidad de su marido no puede darla a conocer pues así se lo ha ordenado él. Pasados tres meses, una epidemia asola el reino y, para acabar con ella, se debe conseguir leña de *La selva de los gigantes*. Los cuñados de Alfredo no consiguen superar dicha tarea y Alfredo, ayudado por su caballo, lo hace. Bajo la apariencia de *Tiñoso* entrega a continuación la leña a Alberto y Cecilio a cambio de las dos rosas de oro que recibieron de sus novias. Algo parecido ocurre a continuación con una plaga que lleva el hambre al reino y que acabará si riegan el suelo con agua azul de la fuente de *Los dos mármoles*, que brota y se sumerge entre dos mármoles que chocan incesantemente (D155). Alfredo consigue gracias a su caballo el agua y como *Tiñoso* lo entrega a sus cuñados a cambio de sendos anillos de bodas. Finalmente, el reino se ve asediado por un numero-

so ejército enemigo. El rey entrega el mando a sus dos yernos, pero es Alfredo quien logra salir victorioso de la batalla. Esta vez *el Tiñoso* pide a Alberto y a Cecilio que marquen sus espaldas con un hierro candente en el que pueda leerse *Esclavo del Tiñoso*.

Creo que Ariza, y no el folclore, ha creado conscientemente estas tres tareas que debe superar el caballero, aunque inspirándose en los cuentos. En ellas se recurre directamente al cortejo de los males que aparecen en el *Apocalipsis*: la peste, el hambre y la guerra.

El rey decide poco después partir su reino entre sus dos hijas y en ese momento aparece Margarita para protestar y dar a conocer la verdad. La princesa descubre la falsedad de sus cuñados al entregar a su padre las dos margaritas de oro, los dos anillos y al descubrir los tatuajes de sus cuñados (H80 Identification by tokens; H90 Identification by ornaments; H83 Rescue tokens: proof that the hero has succeeded the rescue). Alfredo es reconocido como el caballero desconocido del torneo y aclamado en aquel mismo momento para ser el sucesor de la corona. Del mismo modo que en el caso anterior, el cuento acaba con un divertido final parodiando los formulísticos:

Alfredo me regaló el gorro azul y encarnado, que guardo cuidadosamente para hacer un gran sortilegio contra toda mujer hermosa, que tenga la osadía de poner en duda mi fealdad (p. 280).

A falta de versiones orales con las que poder comparar la recreación literaria, sólo puede destacarse la ampliación en las descripciones que competen a la ambientación del relato y la alteración de la condición social del protagonista.

El tercer cuento de la colección se publicó en 1849 (pp. 334-336) y lleva por título “La princesa del bien podrá ser”. Desarrolla el tema de la princesa orgullosa a través del tipo 852, que parece no tener demasiado arraigo en la tradición hispánica¹⁶. En él, un rey ofrece la mano de su hija a aquél que diga la mentira más grande. En la narración de Juan de Ariza se mezclarán los motivos de la mentira más grande (X905) con el de hacer decir a la princesa otra cosa

¹⁶ Sólo conozco tres versiones hispánicas que desarrollen el tipo 852, o su secuencia principal. Se trata de la versión nº 224 de los *Cuentos Populares de Castilla y León* de A. M. Espinosa hijo; la nº 39 recogida por Marciano Curiel Merchán en los *Cuentos Extremeños*, Editora General de Extremadura, Jerez, 1987²; y, la versión catalana de Joan Amades nº 76 de su *Rondallística*, que mezcla elementos de varios tipos diferentes.

que no sea su habitual “Bien podrá ser”. El autor, además, parte de una versión, también difundida en la tradición oral peninsular, en la que se intercala el tipo 852 con el 921, “El rey y el hijo del campesino”, a través de una macrocomposición¹⁷. En el 921, un joven muchacho responde a las preguntas de un rey o caballero con agudezas de ingenio.

Como se ha señalado anteriormente, Ariza, que decide dar al cuento folclórico forma literaria, opta, como en los cuentos anteriores, por narrar los antecedentes de los personajes principales, y para ello, guía al lector hacia dos escenarios diferentes. No obstante, fiel a algunos parámetros de los cuentos folclóricos de tipo maravilloso, tal y como se ha visto en el caso anterior, inicia su relato con el alejamiento en el tiempo y en el espacio:

En una tierra muy lejana, y cuyo nombre no recuerdo, reinaba un rey viejo y viudo, a quien querían mucho sus vasallos porque era justo y bondadoso [...] (p. 334a).

Este rey tiene una hija hermosísima pero con un gran defecto, o mejor dicho una aprensión, que era el tormento de su padre, pues desde muy niña la princesa sólo pronunciaba esta frase: bien podrá ser. Estas palabras, articuladas con voz penetrante y sonora, probaban que la hermosa princesa no era muda de nacimiento; pero ni los ruegos del padre, ni la astucia de los más discretos cortesanos habían conseguido arrancarla [*sic*] un solo monosílabo más (p. 334a/b).

Cuando la princesa consigue la mayoría de edad, el rey propone que el que se case con ella será aquél que consiga que su hija diga una palabra más de las que suele decir. Acuden muchos príncipes a la corte pero ninguno de ellos consigue que la caprichosa princesa diga otra cosa que “*bien podrá ser*”. El rey recurre entonces a los próceres de su reino y, finalmente,

viéndose con un pie dentro del sepulcro y, queriendo hacer el último esfuerzo, convocó a los simples caballeros, bajo las mismas condiciones. Mas dejemos que estos se presenten y pasemos a otro lugar (p. 334b).

¹⁷ Véase Heda Jason, *op. cit.*, p. 89.

De este modo plantea Ariza los antecedentes de uno de los centros de acción en los que se desarrolla el cuento¹⁸. No obstante, amplía moderadamente los motivos principales del cuento. La finalidad de esta ampliación responde principalmente a dos propósitos: describir o, mejor dicho, dotar al relato de ciertas pinceladas de tono cortesano, constatando claramente el carácter jerarquizado de la corte, e introducir uno de los elementos de importancia para el desarrollo de la acción que como escritor ha elegido, puesto que son los bufones, consejeros y criados de los nobles los que deben hacer hablar a la princesa. De este modo, podrá hacer que un joven de baja condición social, como ocurre en la trama esencial del cuento folclórico del que parte, consiga superar la prueba debido a su agudeza, y su amo, un hombre de condición más acorde con la de la princesa, logre su mano. Como se habrá observado, el principio del que parte Ariza al reelaborar este cuento es el mismo que en el anterior: no permitir la ascensión social.

Mientras tanto, en otro lugar suceden ciertos acontecimientos que preparan a los personajes para el encuentro. En una ciudad de provincias, un hidalgo de buena estirpe, huérfano de padre y madre, se decide, después de mucho cavilar, a ir a la corte e intentar conseguir la mano de la princesa.

En las versiones folclóricas que siguen más o menos de cerca el principio del cuento, la situación se presenta de forma muy sintética, enlazando rápidamente la salida del caballero con el muchacho protagonista del tipo 921¹⁹. Ariza alarga la decisión explicando cómo el muchacho ha gastado todos sus bienes reduciéndolos a “una arrogantísima figura, veinte y cinco años no cumplidos, lujoso equipaje, buen caballo, y una bolsa de seda medianamente henchida de oro” (p. 334b). Se trata de un joven llegado a menos, debido a su vida despreocupada, que decide aspirar a la mano de la princesa a pesar que no ser merecedor de ella. De todos modos, “peor no puede estar” y no pierde nada con intentarlo.

¹⁸ Dos versiones peninsulares que, como la versión de Ariza, se combinan con el tipo 921, demuestran el carácter folclórico del principio del cuento: la versión asturiana recogida por Llano, (nº 48 “El pastor y la hija del rey”), con la frase “Podrá ser”; y la que publicó Aurelio M. Espinosa, hijo, en *Cuentos populares de Castilla y León* (n. 245), con idéntica frase a la del cuento de Ariza.

¹⁹ “Al fin un príncipe que vivía en lejanas tierras determinó probar fortuna y ver si podría casarse con la princesa. Y para que nadie lo supiera, si salía mal en su intento, marchó sólo, montado en un brioso caballo. Al pasar por una aldea, un chiquillo, que estaba a la puerta de una casucha, al lado de un fogón [...]” (A.M. Espinosa, hijo, *Castilla y León*, nº 245, p. 73).

Parte hacia la corte con un hermoso caballo y una pequeña maleta y, cuando siente hambre, ve a lo lejos una casita y se dirige a ella buscando comida. Allí encuentra al joven protagonista del tipo 921, con el que mantiene un largo diálogo en el que el muchacho demuestra su agudeza y asegura por cuatro veces al hidalgo que no se casará con la princesa porque es tonto:

– ¿Qué haces aquí?

– Me como al que viene y quedo esperando al que se va.

[...]

– Yo estoy guisando este puchero: al hervor suben los garbanzos; al que logro coger me lo como, y al que se me escapa espero que vuelva a subir para comérmelo también.

– ¿Dónde está tu padre?

– En el pesadero.

– No te comprendo.

– Pues no será usted quien se case con la princesa.

– ¿Quieres explicarte?

– Allá voy. Mi padre ha ido a ver una sementera: si está buena le pesará haber sembrado poco; y si mala, haber sembrado tanto (p. 335a).

De las ocho preguntas-respuestas ingeniosas que suelen aparecer en la tradición europea, sólo cuatro son las que aparecen en la versión literaria de Ariza, justamente aquellas que aparecen con más frecuencia en la tradición oral hispánica²⁰.

²⁰ La primera versión conocida de este cuento es la que aparece en la obra del siglo XII *Dialogus Salomonis et marcolphi*, II, 1 (Cf. Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, II, p. 145; véase la reproducción del texto en pp. 145-146). Veinte versiones orales corroboran su difusión peninsular. En algunas se mezcla con otros tipos de cuento (A. Llano, *Asturianos*, n° 48; A. M. Espinosa hijo, *Castilla y León*, n° 245; J. Amades, *Rondallística*, n° 401; A. M. Alcover, *Mallorquines*, I, pp. 36-48). Generalmente, a la primera pregunta las versiones orales responden con las

Volviendo a la trama del cuento, el joven hidalgo propone al muchacho que se convierta en su criado al comprobar la agudeza del muchacho, con la condición de que si consigue hacer hablar a la princesa, le hará su primer ministro. El pastor o el joven propone al protagonista que se pongan en contacto con un escribano.

Cuando el hidalgo se presenta en la corte, el muchacho cuenta “con teatral ademán y acento” (p. 335b) un viaje maravilloso lleno de mentiras muy acorde con los que se relatan en los cuentos folclóricos que desarrollan el tipo 852, en los que aparecen animales, plantas y vegetales enormes que crecen hasta el cielo, una visita allí y una caída desde él mediante una cuerda que se rompe o es cortada por San Pedro...

Al principio, la princesa interrumpe la narración del joven diciendo a todas las mentiras ensartadas la consabida frase “*bien podrá ser*”. Poco después enmudece admirada por el maravilloso relato del muchacho hasta que le interrumpe emocionada:

– ¡Embustes enormes he oído, pero juro que este me encanta! –exclamó la hermosa princesa sin poder dominar la admiración que la [sic] producía tal historia.

– Y porque os encanta, señora, replicó el travieso narrador, seréis esposa de mi amo (p. 335b)²¹.

En el cuento de Ariza, el rey y los cortesanos aplauden al muchacho por el triunfo “aunque algunas damas sostenían, que más que el chiste del muchacho, había contribuido a hacer hablar a la princesa la buena presencia del novio” (p. 336a). A los ocho días se verifica el matrimonio y el muchacho es nombrado ministro.

mismas palabras de la antigua versión latina: “cociendo lo que suben y los que bajan”. La respuesta que aparece en el cuento de Ariza, aun siendo algo diferente también coincide con la de la versión de Espinosa hijo, *Castilla y León*, nº 245, y Camarena, *León*, nº 143. La respuesta concerniente a la madre coincide con las versiones orales, mientras que las dos restantes son variantes que no aparecen en ninguna de las versiones que he consultado.

²¹ Calderón de la Barca utilizó también motivos parecidos en *La gran Cenobia*. En ésta, Persio, un joven soldado que entra en el aposento de la reina Cenobia, consigue formar parte del servicio de la reina después de contarle un viaje maravilloso lleno de mentiras que encanta a la reina. Véase Pedro Calderón de la Barca, *La Gran Cenobia*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, M. Rivadeneyra (B.A.E., 78), Madrid, 1872, pp. 187-203, en concreto, jornada primera escena séptima.

Como en los casos anteriores el final del cuento refleja los finales formulísticos de los cuentos maravillosos:

Yo asistí a la boda, al entierro, a la coronación; fui y vine, y sólo me dieron una almendra, que la más golosa de mis lectoras tuvo la bondad de quitarme (p. 336b).

“El caballito discreto”, el último cuento de la colección, que apareció en 1850 (pp. 117-118), corresponde a un tipo plenamente hispánico delimitado por Julio Camarena y Maxime Chevalier como el tipo [533A] y del que existen pocas versiones orales recogidas²². La versión de Ariza reproduce solamente los elementos I-III (el cuento-tipo tiene seis secuencias) que señalo a continuación siguiendo a Camarena y Chevalier: la princesa se casará con quien tenga los ojos verdes. Cuando aparece presenta ciertos indicios inquietantes, pero de todas formas se celebra la boda y la novia tiene que ir a vivir a la tierra del marido. Gracias a la ayuda de un caballo que tiene un lucero blanco en la frente y que le aconseja que no baje de su grupa, la princesa se da cuenta de que el príncipe es el diablo puesto que el marido no quiere entrar en un monasterio en el que se refugia la princesa, y del que sale una procesión que lo ahuyenta definitivamente²³.

Nos encontramos en este caso con el cuento más breve de la colección, y, como en los casos anteriores, Ariza sitúa el relato en la imprecisa Edad Media. La protagonista es una princesa “discreta y hermosa”, pero también caprichosa, a la que se le antoja que sólo se casará con un príncipe que tenga los ojos verdes:

Transcurrieron meses y meses sin que apareciera el deseado, y una tarde, no dice el cuento si era de verano o de otoño, salió el rey con su hermosa hija, a dar un gran paseo a caballo. Cruzaban una extensa plaza, cuando vieron venir hacia ellos un arrogantisimo jinete, que cabalgaba airosamente sobre el caballo más fogoso y de mejor estampa que había pisado aquella corte. El caballero y el caballo llamaron al punto la atención del rey y de su hermosa hija, pero quedaron asombrados, cuando, emparejan-

²² Antonio Martínez Merchén, *Cuentos populares españoles*, cinta magnetofónica, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1981, 2; Juan Antonio del Río y Melchor Pérez Bautista, reproducido en Julio Camarena y Maxime Chevalier, *op. cit.*, pp. 507-512; Alcover, *Mallorquines*, VI, pp. 120-143.

²³ Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, *op. cit.*, tipo [533A].

do el caballero con la real comitiva, vieron que tenía hermosos ojos verdes, como el verde de la esmeralda (p. 117).

El relato está encaminado a potenciar el carácter moralizador que pueda tener el cuento, sobre todo teniendo en cuenta que el agresor es el mismo diablo. Así, algunos rasgos pueden caracterizarse como alegóricos, y con un claro contenido moral, ya que mientras que el caballo y el caballero se aventuran por los parajes más agrestes, el caballo discreto conduce siempre a la princesa por las sendas más suaves. Así también, cuando se acerca la noche, el caballo discreto conduce a la princesa hasta las puertas de un monasterio. El príncipe se aleja de él “como por temor de encontrarlo”, y mientras ella es acogida en el monasterio. Allí encuentra a “un joven de marcial continente, alta estatura y ojos negros, el cual vestía, lo mismo que sus compañeros, con un lujoso traje de caza” (p. 118). El caballero de los ojos verdes se queda durante toda la noche frente al monasterio pero a larga distancia y a caballo, y la princesa “vio en sus ojos una llama azul, parecida a la del azufre, y oyó que la estaba llamando con voz estentorea y tonante”, permaneciendo allí hasta que ve salir del convento una procesión:

a su vista, el fogoso caballo del príncipe de los ojos verdes se alzó de manos, y lanzó un relincho espantoso. Después de la cruz fueron saliendo los caballero y los frailes en dos hileras y con sendos cirios en las manos; y por último unas ricas andas cinceladas en las cuales iba el Santísimo Sacramento. Al aparecer las ricas andas se oyó el estampido de un trueno, el príncipe de los ojos verdes y su caballo se convirtieron en una columna de humo, y la princesa, que no había separado su vista del caballo y el caballero, cayó al momento desmayada (p. 118).

De esta manera reconoce la princesa el error de haberse dejado llevar por sus antojos, tal y como le señala el padre prior, y se casa con el caballero de los ojos negros.

El narrador da finalmente las claves del sentido alegórico del cuento, por si el lector no hubiese caído anteriormente, para destacar de forma preponderante el carácter moralizador del relato:

Todos habrán adivinado que el príncipe de los ojos verdes era Lucifer en persona; lo que no ha podido averiguarse es quién era el buen caballito discreto (p. 118).



Y con este cuento acaba la primera, aunque breve, colección de cuentos tradicionales españoles. Ariza, como he señalado, actúa como escritor literario al publicar estos cuentos reelaborando los relatos a su manera. Así, amplía, aunque sea brevemente, los inicios de sus cuentos para situar al lector ante el contexto y los rasgos más sobresalientes de los protagonistas. En este último caso desarrolla aquellas características que verdaderamente tienen importancia para la acción. Además, intenta crear cierta verosimilitud en las actuaciones de los personajes. De todas formas, la recreación literaria que Ariza imprime en los cuentos tradicionales no es tan intensa como la que realizarán otros escritores del siglo XIX, como Pedro Antonio de Alarcón, Luis Coloma o Emilia Pardo Bazán.

Sólo queda ahora hacerse una pregunta: ¿por qué Ariza abandona la colección? ¿será, como señalaba en la introducción, que “la muestra desagradó a los lectores”? Todo parece apuntar que no fue el público el que decidió, sino el que en ese momento era el director del *Semanario*, Ángel Fernández de los Ríos. En el asunto entró en juego otro escritor del que se hablaba mucho por entonces: Fernán Caballero, quien en 1849 había publicado varias novelas y en ese mismo año corría ya la voz, debido al parecer por una indiscreción de José Joaquín de Mora, de que bajo aquel seudónimo se ocultaba la personalidad de una culta dama de origen alemán: Cecilia Böhl de Faber. La escritora de éxito en el momento empieza a colaborar en el *Semanario* en 1849 con “Peso de un poco de paja. Leyenda piadosa” (pp. 173-174) y “Los dos amigos” (pp. 231-232). Poco después Ariza publica “La princesa del bien podrá ser” (1849, 334-336), el penúltimo cuento de la colección, que, por cierto, no contiene el epígrafe de la serie. A continuación, Fernán Caballero publica “Sola” (pp. 350-351) y “La suegra del diablo” (pp. 371-373), su primer cuento popular en la revista. Le sigue en el año siguiente el cuento de Juan de Ariza, “El caballito discreto” (pp. 117-118), último de la colección, para seguir las colaboraciones de Fernán Caballero, buena parte de ellas cuentos populares, que luego entrarán a formar parte de sus *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859) y los *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles* (1877).

Cecilia Böhl de Faber había enviado bastante material de índole popular a Ángel Fernández de los Ríos. Así consta en una carta que remite la escritora a Juan Eugenio de Hartzenbusch en febrero de 1850:

Agradezco mucho al Director del *Semanario* su atención en enviarme los tomos de su periódico –a mi vez deseo hacerle el pequeño obsequio de los cuentecitos; así quedan nuestras cuentas saldadas...²⁴

Todo parece indicar que Ángel Fernández de los Ríos decidió que, ante el material de índole popular de los dos autores, prefería el que le facilitaba Fernán Caballero, y desde ese momento Juan de Ariza deja de publicar su colección para dedicarse a los cuentos literarios y artículos de costumbres. Fernán Caballero sigue publicando en el *Semanario* sus cuentos populares o de carácter personal, aunque la periodicidad con la que ven la luz los primeros no parece del gusto de la escritora. En enero de 1851 escribe a Hartzenbusch, refiriéndose a los textos que enviaba al *Semanario Pintoresco Español*:

Suplico a V. si ve a Don Angel de los Ríos, de darle igualmente las gracias de mi parte, por su fineza, y de decirle me esmeraré en retribuirle su obsequio con algunos trabajos para el *Semanario*. Tenía varios cuentos y chascarrillos preparados de aquellos que a V. hacían tanta gracia pero, aunque con mucha finura y atención me ha escrito que prefiere otra cosa. No todos (o por mejor decir muy pocos) conocen o aprecian el mérito de esas cosas populares –paciencia!–. Lo popular, no dará aquí popularidad, no²⁵.

Por lo que parece la escritora no fue del todo objetiva con Angel de los Ríos, quien revela con esta decisión estar al corriente de las nuevas ideas, todavía en España, del romanticismo de origen alemán que se inclina por la recolección y publicación de cuentos tradicionales respetando su forma, pues así contiene de manera fidedigna el espíritu del pueblo que los difunde, y ese es el espíritu con el que trabaja Fernán Caballero. No obstante, nada de esto desmerece la labor de Juan de Ariza con esta pequeña contribución al, por entonces, desconocido mundo del cuento folclórico español.

²⁴ Theodor Heinermann, ed., *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Espasa-Calpe-W. Kohlhammer, Madrid-Stuttgart y Berlín, 1944, p. 114.

²⁵ *Ibid.*, p. 124.