

**CUENTOS
POPULARES
ESPAÑÓLES**

**Edición de
José María Guelbenzu**

Biblioteca de Cuentos Populares Ediciones Siruela

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

En cubierta: ilustración de © Fabio Marras

Colección dirigida por Michi Strausfeld

Diseño gráfico: Gloria Gauger

© José María Guelbenzu, 1996, 1997, 2000, 2006

© Ediciones Siruela, S. A., 1996, 1997, 2000, 2006

c/ Almagro 25, ppal. dcha.

28010 Madrid. Tel.: 91 355 57 20

Fax: 91 355 22 01

siruela@siruela.com www.siruela.com

Printed and made in Spain

ÍNDICE

Al lector José María Guelbenzu	13
-----------------------------------	----

CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES

1. La misa de las ánimas	25
2. El hombre del saco	27
3. El aguinaldo	29
4. Los siete conejos blancos	31
5. Los ladrones arrepentidos	34
6. La niña de los tres maridos	36
7. El alfiletero de la anjana	39
8. Periquillo	41
9. La flor del cantueso	43
10. El príncipe Tomás	47
11. Los dos jorobados	50
12. Las tres naranjitas	53
13. Juan Bobo	55
14. El agua amarilla	58
15. La calandria salvadora	63
16. La muñeca de dulce	68
17. El castillo de Irás y No Volverás	70
18. La tira de piel	75
19. El conde Abel y la princesa	78
20. El alma del cura	82
21. La princesa encantada	85

22. El enano	87
23. El cabrito negro	90
24. El cuarto prohibido	91
25. La novia del ladrón	95
26. Blancaflor	100
27. Las tres hilanderas	108
28. El gato con botas	111
29. La hija enterrada	113
30. Perico el mago	115
31. Juan Sin Miedo	119
32. Las mantecas del rey Hijón	120
33. El enano y el gigante	126
34. Las tres manzanitas de oro	128
35. Juan Soldado	130
36. El pobre avaricioso	135
37. La zapatilla de oro	137
38. El peral de la tía Miseria	141
39. El joven que vendió su alma al diablo	144
40. La novia rana	147
41. Los animales músicos	151
42. La princesa dormida	153
43. La joven María y el príncipe lagarto	156
44. El herrero jugador	161
45. El león y Angelina	161
46. Delgadina	166
47. Los tres pelos del diablo	167
48. Juan de Calaís	170
49. Los tres leones	174
50. La mariposita	179
51. Bellaflor	182
52. La estatua de mármol	186
53. Piedra de dolor y cuchillo de amor	191
54. Pulgarcito	195
55. El pájaro de los diamantes	196
56. El enano y el pastor	202
57. El califa, el pastor y la felicidad	205
58. Las tres prendas de Pedro	207
59. Los tres consejos	211
60. La gaita que hacía bailar a todos	213
61. El tambor de piel de piojo	216

62. La asadura del muerto	218
63. La ahijada de san Pedro	220
64. El pequeño corzo	222
65. El carbonero y la Muerte	225
66. La barretina verde	228
67. El gallo y el carábano	230
68. La hornera malvada	231
69. El heredero de la corona	233
70. La sangre más pura	240
71. Una apuesta con el Diablo	242
72. Los carboneros en el palacio	245
73. Los siete rebecos	247
74. El hijo perdido	251
75. La selva encantada	254
76. El manto de oro	257
77. La casita de azúcar	261
78. La metamorfosis	263
79. La peregrinita	264
80. El tonto de Coria	267
81. Juan el Oso	269
82. María manos blancas	274
83. Las mentiras más gordas	278
84. El amezketano y el madrileño	280
85. El castillo de las siete torres	282
86. El anillo de «Por aquí»	286
87. El sino	288
88. Estrellita de oro	290
89. Las verdades del barquero	295
90. La flor del sicomoro	298
91. El cuélebre y el pastor	299
92. La vela de la vida	301
93. Los tres hermanos	304
94. El demonio ayuda al casero	307
95. La serpiente de siete cabezas y siete colas	309
96. El general Afilado	311
97. La niña de los cabellos de oro	312
98. Noticias del cielo	315
99. Los tres amigos	317
100. Seis amigos de novedades	323
101. La posada encantada	326

102. El juicio del demonio	327
103. El gallego y el caballo del rey	329
104. Los hermanos bandidos	330
105. El sastre y el zapatero	332
106. Los prestamistas no tienen alma	336
107. El amigo de la Muerte	337
108. La bola de oro	343
109. Las tres cerditas	348
110. Los tres hermanastros	350
111. La muchacha embustera	353
112. El lobo cree que la luna es queso	356
113. Juan y Medio	357
114. El príncipe y el dragón	361
115. El cocinero del rey	365
116. El viejo se hace niño	371
117. La niña sin brazos	372
Procedencia de los cuentos	377
Bibliografía escogida	381

A Nicolás Guelbenzu Semprún

AL LECTOR

Las compilaciones de cuentos populares españoles, a juzgar por la bibliografía existente, están rescatando poco a poco un género al que no se había prestado excesivo interés y que, en comparación con el trato recibido por los cuentos populares en otros países europeos, se encontraba en franca situación de inferioridad dentro de la cultura española. Leer ahora esas compilaciones significa constatar que la tradición del cuento popular español es bastante rica y que no ha empezado ayer mismo a recogerse.

Antes del siglo XIV, existen colecciones de cuentos que son traducciones de cuentos orientales. La primera, al parecer, es la *Disciplina clericalis* escrita en latín por un judío converso oscense a principios del siglo XII; y ya en el siglo XIII hay traducciones castellanas del *Panchatantra*, el *Mahabharata*, *Calila e Dimna*, *Las mil y una noches*, el *Sendebâr*... Después, en el siglo XIV, aparece la figura de Don Juan Manuel, infante de Castilla, que reúne en su figura el ideal caballeresco, el religioso y el literario, aunque no alcance el grado de refinamiento que se dará un siglo después en la corte de Juan II. Entre sus obras destaca, por lo que nos interesa aquí, *El conde Lucanor*, en cuya primera parte se recogen cincuenta y un cuentos, obra fechada en 1335, trece años antes del *Decamerón*, de Boccaccio. Un siglo más tarde tenemos los cuentos del *Libro de los gatos* (que es una versión de las *Fabulae* de Odo de Cheriton) y el *Libro de los exemplos por a.b.c.*, de Clemente Sánchez de Verrial. En el siglo XV, se conocen en España los cuentos italianos de Boccaccio. En el XVI, aparecen dos cuentistas considerables, Juan de Timoneda y Melchor de Santa Cruz. En el XVII parece prestarse mayor atención a colecciones de chistes, chascarrillos, anécdotas graciosas de corte histórico. El XVIII registra un abandono del interés por los cuentos. Sólo en el siglo XIX se volverá al cuento popular y, aunque las colecciones son escasas, muchos escritores

se interesan por la tradición, los recuperan y los rehacen con criterios literarios: ahí están los nombres de Fernán Caballero, Hartzenbusch, Hernández de Soto, Antonio de Trueba, Rodríguez Marín, etc.

El cuento literario no es un género muy cultivado en España, como es fácil comprobar. El cuento popular, que sin duda se ha nutrido de las traducciones de cuentos orientales y que se ha hecho reflejo de cuentos literarios oídos y reconvertidos, sí se ha ido transmitiendo gracias a su anonimato y a su oralidad, como ha ocurrido con los chistes, chascarrillos, anécdotas y refranes. Pero puede decirse que hasta el siglo XIX no se produce el primer movimiento de interés hacia el cuento popular en el mundo cultural español.

No es casualidad este interés novecentista, que proviene del romanticismo, ya que es en el mismo siglo cuando en Europa se producen grandes colecciones de cuentos que hoy perduran, como las creaciones de los hermanos Grimm en Alemania o Afanasiev en Rusia. De todos modos, Europa mantuvo un interés más sostenido por tales relatos, como lo demuestran las colecciones anteriores de autores como Perrault o Basile, que van estableciendo una línea de tradición. En cambio, en España, no puede hablarse de tradición sino, como suele ser costumbre, de golpes de interés tan entusiastas como infrecuentes.

El primer intento verdaderamente serio se debe a los esfuerzos de D. Antonio Machado y Álvarez, padre de Antonio y Manuel Machado, quien crea en 1883 la «Biblioteca de las Tradiciones Populares», donde se reúnen recopilaciones de diversos especialistas, incluido el propio Machado. Su preocupación abre camino a otras recopilaciones, aparecen algunas revistas como el *Boletín folklórico español* que, aunque de corta vida, sirven de enlace entre diversos coleccionistas de temas populares. Y de aquí va derivándose un interés regionalista por recuperar sus tradiciones folklóricas que sienta bases para lo que acometerán más tarde otros compiladores como Aurelio de Llano y Constantino Cabal en Asturias o Manuel Llano en Cantabria, todos ellos en el primer cuarto del siglo XX.

Pero la más importante compilación, por cuanto intenta una sistematización de corte filológico y se aproxima con ello a un tipo de trabajo que podemos considerar ya como científico en el conocimiento y recuperación de nuestros cuentos tradicionales, es la del hispanista D. Aurelio M. Espinosa, que publica un total de tres tomos en esta misma época.

Después han venido siendo cada vez más numerosas las aportaciones de diversos estudiosos y, poco a poco, se han ido haciendo y publicando colecciones que son las que hoy nos valen para leer nuestros cuentos tradicionales. Es verdad que hay áreas geográficas y lingüísticas que ya cuentan con una interesante bibliografía y otras en las que, por el contrario, está casi todo por ha-

cer. Pero al menos nuestra sensación es que, gracias a los trabajos cada vez más perfeccionados de folkloristas, filólogos y etnólogos, la tradición de los cuentos populares puede que deje de ser un esfuerzo benemérito que nunca acabaremos de agradecer para convertirse en un género que pertenezca con toda dignidad a la historia de nuestra literatura.

La idea de hacer una antología de cuentos populares españoles no es mía, sino del editor. Mi relación con los cuentos populares es, naturalmente, oral, y procede de mi infancia. Después, no he vuelto a ocuparme de ellos salvo en la lectura de una recopilación por la que siento mucho cariño, que es la de José Antonio Sánchez Pérez, que se publicó por primera vez en 1942 y a la que tuve acceso por una de esas casualidades de las antiguas bibliotecas familiares, que siempre albergaban preciosas sorpresas escondidas entre una mayor o menor cantidad de volúmenes particularmente –y nunca mejor dicho– plúmbeos e ininteresantes.

Los cuentos españoles –a lo que he podido ver después de leer cientos de ellos– se caracterizan ante todo por su realismo. En esto no se diferencian en absoluto de la tradición cultural española y, específicamente, de la literaria. María Rosa Lida dice, refiriéndose a D. Juan Manuel, que «apenas podría mentarse un autor didáctico medieval que muestre más despegue que D. Manuel a la venerada antigüedad grecorromana, ni menos gana de lucir su saber de clerecía». El empleo artístico del lenguaje del pueblo, por otra parte, es también natural en nuestra literatura y lo demuestra el puente que forman el *Libro de buen amor*, el *Corbacho* y *La Celestina*, que es la primera obra que reúne clasicismo y modernidad en nuestra literatura. El humanismo toma una característica propia, que es la de perder «el sentido predominantemente pagano que tiene en Italia [para] yuxtaponerse al fondo de medievalismo que continúa vivo en España», como dice Ángel del Río. El humanismo español no se corresponde con el renacentista italiano. El clasicismo no entra en nuestra formación más que de un modo elitista. La cultura española puede denominarse con toda propiedad anticlásica; en cambio la atracción por el realismo en toda su crudeza impregna el arte y la literatura españoles. Los viajeros extranjeros lo hicieron notar; por ejemplo, Gautier, que destacaba, refiriéndose a los artistas españoles, «su robusto amor de la realidad, en el que se mezcla el más desenfundado idealismo cristiano». Desde luego, ni el clasicismo ni el humanismo renacentistas tuvieron mucho que hacer en nuestro muy católico país, en tanto en cuanto el libre examen de los protestantes y el naturalismo científico de los humanistas italianos resultaban incompatibles con la ortodoxia. España se asienta, en palabras de Ángel del Río, en «el ideal de perfección religiosa y el ideal nacional, fundidos en el acatamiento a la mo-

narquía católica». Es el misticismo frente a la nueva filosofía racionalista.

En fin, nada ajeno a esta actitud, el afán de veracidad invade todos estos cuentos, poniéndose por delante de la imaginación, y no es nada difícil ver la fuerte relación que mantienen con la picaresca española en estilo y temas, especialmente los de asunto costumbrista. Es la eficacia del ingenio frente a la eficiencia de la inteligencia, que se pone bajo sospecha en cuanto toca la ortodoxia, pero también una suerte de secularización de la literatura que dará pie a la picaresca y a la excepcional *Celestina*. Francisco Calvo Serraller, siempre refiriéndose al arte español —lo que nos vale también para la literatura—, señala: «Antihumanista y anticlásico, el arte español fue, en definitiva, un producto genuino de la Contrarreforma, una estética moralista afincada en el contenido», y continúa: «Naturalista, anticlásico y, en consecuencia, también antihumanista, el arte y la literatura españoles del barroco [...] no cabían en los esquemas críticos tradicionales y sólo era posible apreciarlos a la caída de éstos, con la revolución romántica que inauguraba la época contemporánea». Ésta es la razón que hace a los muchos autores españoles del XIX volver sus ojos hacia el cuento popular.

También el ingenio es siempre más valorado que la reflexión; y, desde luego, los cuentos españoles responden decididamente a este planteamiento. Como señalara Rafael Sánchez Ferlosio, en este país siempre se ha admirado más un gesto que un pensamiento; un gesto de arrogancia ante la muerte, por ejemplo, el del papa Luna, era (¿es?) infinitamente más estimado por el pueblo que una idea. El ingenio, sea para conseguir a la princesa, sea para calmar el hambre, sea para engañar al ogro, es siempre la máxima virtud en este mundo precario y mortificado por la presión de la Iglesia. La muy castizamente alabada capacidad de improvisación del español, tan del gusto nacional (recordemos esos chistes que comparan a españoles con europeos, en los que siempre el español es el más gracioso, el más listo y, también, el más fatalista, por mucho que utilice un humor autocompasivo para disimularlo), no es más que una glorificación cazurra del ingenio.

La segunda característica que quiero señalar tiene su fundamento en el amor por el milagro como solución a los problemas de la vida. Este milagrerismo se advierte sobre todo en la forma en que reciben ayuda los héroes de los cuentos y también en la estructura y los finales. En todo cuento de encantamiento o maravilloso —que en esta antología son mayoría— el héroe es ayudado por alguien, tradicionalmente denominado *donante*, que es quien le entrega el o los objetos mágicos que le ayudarán a cumplir su tarea. Aparte de que el donante de cuento español tiene una marcada tendencia a ser alguien procedente del Cielo (en el sentido católico del término), lo cual me he permitido rectificar a veces, lo más interesante es que prácticamente todas las

donaciones son gratuitas. El donante suele aparecer por las buenas, según le conviene al narrador. En una narración, para que se considere bien construida, es muy importante que lo que sucede venga exigido por la propia narración, no que quede a la voluntad del narrador; lo que sucede, debe suceder porque la narración lo requiere, no porque le da la gana al narrador (o al autor, aunque en el caso de los cuentos populares estas dos figuras se identifican). Pero es que, insisto, el donante casi siempre entrega el objeto mágico gratuitamente, sin pedir nada a cambio, lo que siembra de arbitrariedades el camino del héroe. De nuevo tenemos la sensación de que el narrador, que es capaz de precisar detalles ininteresantes para el desarrollo de la narración, se inhibe de buscar cualquier justificación narrativa a la aparición de lo mágico, como si lo mágico se justificase por sí mismo, un poco al estilo que hoy en día tanto se lleva de las historias de psicópatas en las cuales el guionista o narrador no se preocupa de justificar nada por cuanto considera que, por el hecho de ser un psicópata, cualquier acto que cometa es admisible *per se*, cuando todos sabemos que, precisamente, sucede al contrario: que un enfermo mental está sujeto a una estructura de comportamiento perfectamente cerrada.

La tercera característica es una consecuencia de lo anterior. Se trata de la brusquedad de los finales, que no parecen querer recoger el cuento sino, al contrario, desprenderse de él. Una vez que la acción maravillosa ha terminado, la historia se cierra como en los tiempos heroicos de las grabaciones musicales en rollos de cera: cada rollo tenía un tiempo limitado —dos minutos y pico a lo sumo— de grabación y los conjuntos de jazz se largaban a tocar hasta que, a una señal del ingeniero de sonido, un golpe de batería ponía, sin remedio, fin a la grabación.

Los cuentos, por último, tienen, con su marcada tendencia realista, un aire, digamos, campechano, en relación con los relatos europeos. Los personajes se tratan con mucha familiaridad; un pastor, por ejemplo, puede tratar de tú a tú con un rey o una princesa sin que nadie se altere ni se rompan normas diferenciales de estado. En esa campechanía hay, además, frecuentes referencias escatológicas, que son celebradas por igual por personajes de alto rango o de baja condición. Los palacios o mansiones no acaban de ser maravillosos o deslumbrantes y tampoco hay mucha intención de describirlos con detalle, lo que choca con otros detallismos que sí se tienen en cuenta (por ejemplo: da lo mismo, como señalaba antes, la no justificación de la concesión de objetos mágicos pero, en cambio, los héroes hacen muy a menudo el correspondiente alto para comer). Se diría que los narradores orales o no han visitado muchos palacios y castillos o los palacios y castillos que tenían a su alcance no eran tan refinados como para detenerse en su contemplación.

La miseria –y volvemos a la picaresca en este país de hambruna tradicional– está presente en muchos cuentos. En unos casos es el hambre en sí el origen de situaciones crudelísimas, en otros los manjares adquieren una importancia primordial sobre cualquier otra cosa como, por ejemplo, en el relato «El aguinaldo», donde lo deslumbrante del palacio no es el palacio en sí sino la fastuosa cantidad de viandas que ofrece en sus salones.

Y el lector encontrará a un viejo conocido nuestro: el diablo, que acude a los cuentos populares españoles con tanta asiduidad como los santos del cielo, cuya presencia he procurado aliviar un poco. De la misma manera, he atemperado algunos de los excesos propios de las características que acabo de señalar.

Y también debo señalar que me he permitido cambiar los títulos de algunos cuentos, que vienen relacionados al final del libro, por una mera cuestión de coherencia con los criterios de edición, que pasaré a exponer en seguida.

Por lo demás, los cuentos españoles no sólo resultan, al menos selectivamente, muy amenos y entretenidos sino que, como se verá, coinciden en muchos casos con los cuentos procedentes de otros países. Existen unos tipos de cuentos que se dan en todas las culturas porque, evidentemente, tienen un tronco común, pero, además de eso, estos cuentos son, por tradición, orales y, por lo tanto, han paseado sus argumentos por medio mundo y, como semillas, han crecido aquí y allá con versiones y variantes acondicionadas al terreno en el que prendían. Resulta curioso ver cómo los relatos españoles que se refieren a la *princesa rana* o –como es el caso del elegido para esta selección– *novia rana* son narrativamente tan semejantes al relato ruso recogido por Afanasiev titulado, como no podía ser menos, «La zarina rana». Se trata de relatos populares universales que aquí tienen su versión española, como «Juan sin miedo», «Juan el Oso»... También existen versiones españolas de cuentos más elaborados como «Pulgarcito», «Cenicienta», «La bella durmiente», etc.

Quizá el lector se extrañe de la crueldad que algunos cuentos muestran, pero hay que decir que esto es común a los cuentos en todo el mundo. Cortar extremidades u ojos –que luego son siempre repuestos–, hacer pedacitos a alguien y meterlo en una botella, entregar a los hijos al ogro para salvar al padre, matar al hijo para salvar a la madre untándola con la sangre de la pobre criatura o incluso cocinar y dar de comer los hijos a su padre... todo eso es muy común y, para quien quiera entretenerse en sus significaciones, le remito a una obra que siempre me apasionó: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de Bruno Bettelheim.

Sin embargo, hay que decir que muchos de ellos tienen su origen en mitos. La imagen del niño cocinado y servido a su padre está en el mito de Te-

reo y Filomela, que recoge Ovidio en sus *Metamorfosis* y que, por traerlo a la literatura contemporánea, forma parte de la sección segunda de *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. En la misma Biblia se habla del sacrificio de hijos, como, por ejemplo, el dilema moral de si un hijo ha de ser sacrificado para pagar los pecados del padre que aparece en Miqueas 6.7: «¿Daré mi primogénito por mi delito, el fruto de mis entrañas por el pecado de mi alma?». Y nuestra cultura proviene de mitos griegos y latinos y, cómo no, de mitos y metáforas bíblicas. Pero, bueno, dejémoslo aquí, pues esta advertencia al lector que encabeza nuestro libro no tiene la menor pretensión de ser erudita.

En definitiva, los cuentos populares nos remiten siempre a nuestro lugar de procedencia y, siendo muchos de ellos semejantes en cuanto al origen, su riqueza y variedad provienen de los muchos lugares en los que estas historias se han asentado y responden a la sociedad que las hizo suyas.

La cuestión fundamental que se me presentó una vez que me dediqué a leer las diversas colecciones de cuentos populares españoles que tenía a mi alcance fue la de elegir el criterio con el que debía realizarse esta selección.

Existen, como digo, excelentes colecciones de cuentos editorialmente vivas en la actualidad, sobre todo en ediciones institucionales, pero también en ediciones comerciales, hechas por filólogos, etnólogos, folkloristas, y todas ellas responden a un método científico de catalogación tipológica que está permitiendo extraordinarios avances en la recolección y fijación de nuestros cuentos populares. El problema era que, si bien es inevitable coincidir con otras ediciones vigentes en bastantes relatos —¿quién puede prescindir de «Blancaflor», «El peral de la tía Miseria» o «Los tres pelos del diablo»?—, no debía coincidirse en la intención. Entonces comprendí que la característica que más puede atraer a un narrador en estos cuentos es, precisamente, su narratividad. Sin duda que se trata de un criterio subjetivo, pero mi intención no era —ni es— la de catalogar o tipificar sino la de seleccionar aquellos cuentos en los que la estructura narrativa integra perfectamente la intención del relato. El lector encontrará algunas elecciones que quizá le causen extrañeza: «La mariposita», por ejemplo, que aparentemente es un recitado, es un prodigio de narración basada en la musicalidad del texto; «El herrero jugador» es una mera anécdota a la que una ingeniosa idea dota de narratividad en su extrema brevedad; «Las tres manzanitas de oro» es un cuento aparentemente discreto hasta que el lector comprende hasta qué punto todo él está volcado hacia la última y desgarradora frase; en fin, así seguiríamos, pero no hace al caso. Es cierto que ninguno de los tres mencionados alcanza cotas narrativas tan complejas como «El pájaro de los diamantes» o «Bellaflor», pero creo que se justifican plenamente y valen como ejemplo de otras elecciones.

Uno de los investigadores más notables del cuento oral español, Julio Camarena, define a aquél como «una obra en prosa, que, subordinando a ello cualquier elemento descriptivo o introspectivo, narra acciones [...] tenidas por ficticias y que, contrariamente a la novela y otras manifestaciones de la literatura escrita, vive en la tradición oral variando continuamente».

De entre la enorme variedad de cuentos españoles catalogados, los que mejor responden a un criterio de narratividad son, sin duda alguna, los cuentos de encantamiento y maravillosos; por contra, los cuentos de costumbres están, en general, más cerca de la anécdota ingeniosa, la sabiduría mostrenca e incluso el chiste; y en cuanto a los cuentos de animales, debo decir que me recuerdan demasiado a la fábula como para considerarlos narraciones propiamente dichas. Ésta es una opinión de simple aficionado, por supuesto, pero voy a atenerme a ella.

Lo que sucede es que, si seguimos la definición de Camarena, los cuentos deberían ser transcripciones de una versión oral que, sin embargo, al ser impresa, si bien ganan para la catalogación, pierden su frescura inicial, pues nos obligamos a *leerlos* y la lectura, querámoslo o no, tiene sus propias reglas. Los trabajos de transcripción de, por ejemplo, Luis Cortés Vázquez en sus cuentos salmantinos, o del propio Camarena en los leoneses, son sencillamente admirables; ahora bien: a la hora de planteárnoslos como narraciones que van a ser leídas por el público en general, sentimos la tentación de literaturizarlos un tanto para relacionarnos más cómodamente con ellos.

Yo espero que los estudiosos quieran perdonarme, pero eso es lo que he hecho. Dado ese paso, el dilema era éste: o bien realizo una re-creación de los cuentos, o bien me limito a ajustar su lectura a exigencias de contemporaneidad. En el primero de los casos me habría puesto en la posición de un Perrault, lo que me parecía impropio; en el segundo, la cuestión era dar con un tono que, si bien modificaba en alguna medida los cuentos, lo que trataría es mantener ese aire de oralidad que les da toda su gracia.

El criterio final ha sido éste: en primer lugar, mantener secuencialmente la estructura dramática de cada una de las versiones elegida. La razón fundamental es mi creencia de que el artificio estructural de que se vale el relato responde al pensamiento que lo crea y modificarlo sería atentar directamente contra ese pensamiento y, por lo tanto, contra la esencia de los cuentos tal y como están recogidos por los compiladores de boca de los narradores orales; si en la estructura se han producido algunas modificaciones en algunos cuentos ha sido, bien en favor de la lógica narrativa, bien porque el cuento se ha compuesto a partir de la mezcla en distinto grado de dos versiones (por ejemplo, el cuento «Los tres pelos del diablo» mezcla las dos versiones que recoge Luis Cortés Vázquez en sus cuentos salmantinos). La propia lógica narra-

tiva ha hecho que incluyera en varios cuentos aportaciones personales que contribuyeran a ajustarlos, pero confío en que sean discretas. En algunos casos he mantenido situaciones que atentaban contra esa lógica porque la dinámica del cuento permitía hacerlo sin dificultad.

En segundo lugar, se reescriben todos los cuentos, pero se respeta en mayor o menor parte, según los casos, la escritura de las versiones elegidas tal y como la reproducen sus compiladores, lo que resulta obvio si se trata de no perder el tono. En la reescritura, se tiende a utilizar estilísticamente los efectos propios de la manera oral de contar (por ejemplo, la recurrencia, que en la oralidad es fundamental y que aquí se utiliza como un simple y necesario recurso estilístico); pero, sin duda, el resultado es una literaturización de los cuentos.

En tercer lugar, y teniendo en cuenta que se trata de facilitar un acercamiento del lector actual a unos cuentos cuya expresividad es, en muchos casos, excesivamente primitiva, brusca y dispar, se busca una unificación de estilo que conduzca la lectura.

Por último, el orden de los cuentos no responde a los criterios clasificatorios de los investigadores sino al puro gusto narrativo, esto es, a la gratitud de la lectura. Así, la ilación de los cuentos tiene que ver, sobre todo, con la variedad y el contraste, aunque se busca una cierta contigüidad para que no queden textos colgados.

Nuestra selección contiene cuentos de todos los puntos de la geografía española a los que nos ha sido posible acceder. En la primera mitad he dedicado mayor atención a los cuentos procedentes de Asturias, Cantabria y León, de las dos Castillas y de Extremadura y alguno procedente de Andalucía. En la segunda, aparecen también relatos procedentes de las áreas lingüísticas del catalán, el gallego y el vascuence. Dicho esto, quede claro que no se trata de establecer un equilibrio zonal sino, como dije antes, de actuar con un criterio narrativo y allí donde se encuentren los cuentos que mejor responden a este criterio es donde buscamos.

Naturalmente, este trabajo no hubiera sido posible sin el extraordinario trabajo que todos y cada uno de los que se han dedicado a este género literario, desde los meros coleccionistas hasta los investigadores y estudiosos, han venido aportando desde que D. Antonio Machado y Álvarez abriera la primera senda. Por desgracia, muchos de esos trabajos son difíciles de encontrar y otros se encuentran editados de forma restringida. El presente libro no pretende más que dirigirse al público en general, pero lo hace con la esperanza de que muchos lectores lleguen a interesarse por el cuento popular español hasta el punto de acercarse a esas ediciones minoritarias y especializadas que, aunque puedan parecer intimidatorias por el aparato crítico que las rodea, son

las verdaderas fuentes de la oralidad del cuento popular español y su depósito.

Sólo me queda agradecer a Jacobo Fitz James Stuart y Felisa Ramos las facilidades dadas para este trabajo y su confianza en mí, así como también a Ana Echevarria su encantadora paciencia. Debo añadir los nombres de Fernando Gaona, que ha cuidado la edición de este volumen con verdadero amor al oficio, y de Valentí Puig y Carlos Casares, que me sacaron cada uno de un aprieto con generosidad.

Si este libro no sólo divierte y entretiene sino que, además, decide al lector a seguir leyendo cuentos populares españoles, me habré redimido del pecado de subjetividad que lo sustenta.

José María Guelbenzu

CUENTOS POPULARES ESPAÑOLES