

MÁS SOBRE EL CUENTO DE NUNCA ACABAR (*QUIJOTE*, I, 20)

PALOMA DÍAZ-MAS

Instituto de la Lengua Española del CSIC (Madrid)

El profesor Francisco Márquez Villanueva nos ha regalado espléndidos trabajos sobre personajes y temas del Quijote y sobre las fuentes literarias cervantinas. En mi aportación a su homenaje he querido incidir en una fuente literaria de Cervantes que no está en la letra —es decir, en los textos escritos— sino en la *otra* literatura, la de transmisión mayoritariamente oral.

El capítulo XX de la Primera parte del *Quijote* suele llamarse *la aventura de los batanes*: don Quijote y Sancho pasan la noche en un bosque en el que oyen terribles y misteriosos sonidos, que al amanecer se revela que no son sino el golpear de unos batanes movidos por una corriente de agua. Pero durante esa larga noche en vela se ponen de manifiesto los distintos caracteres de los personajes: don Quijote, en su papel de caballero andante, insiste en permanecer en aquel lugar peligroso, haciendo gala de su valentía; Sancho, tras unos infructuosos intentos de convencer a su señor para abandonar el lugar, pasa la noche abrazado a la pierna de don Quijote —que no ha querido descabalgarse de Rocinante—, muerto de miedo hasta el punto de perder el control de su vientre y verse obligado a hacer allí mismo sus necesidades.

Sin embargo, hay un momento en ese episodio en que Sancho domina la situación. Es, precisamente, cuando para entretener la larga espera —y tratando de controlar su pánico—, cuenta un cuento a su señor. Es el siguiente ¹:

— Pero, con todo eso, yo me esforzaré a decir una historia que, si la acierto a contar y no me van a la mano, es la mejor de las historias; y estéme vuestra merced atento, que ya comienzo. “Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...” Y advierta vuestra merced, señor mío, que el principio que

1. Cito por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas y estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes-Editorial Crítica, 1998, 2 vols.+1 CD.

los antiguos dieron a sus consejas no fue así como quiera, que fue una sentencia de Catón Zonzorino romano, que dice “y el mal, para quien le fuere a buscar”, que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced se esté quedo y no vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan.

— Sigue tu cuento, Sancho —dijo don Quijote, y del camino que hemos de seguir déjame a mí el cuidado.

— “Digo, pues —prosiguió Sancho—, que en un lugar de Estremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba; la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico...”

— Si des a manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento, y si no, no digas nada.

— De la misma manera que yo lo cuento —respondió Sancho— se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contar de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

— Di como quisieres —respondió don Quijote—, que pues la suerte quiere que no pueda dejar de escucharte, prosigue.

— Así que, señor mío de mi ánima —prosiguió Sancho—, que como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo.

— Luego ¿conocíste la tú? —dijo don Quijote.

— No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo. “Así que, yendo días y viniendo días, el diablo, que no duerme y todo lo añasca, hizo de manera, que el amor que el pastor tenía a la pastora se volviese en omecillo y mala voluntad, y la causa fue, según malas lenguas, una cierta cantidad de celillos que ella le dio, tales, que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado, y fue tanto lo que el pastor la aborreció de allí adelante, que, por no verla, se quiso ausentar de aquella tierra e irse adonde sus ojos no las viesan jamás. La Torralba, que se vio desdeñada del Lope, luego le quiso bien, mas que nunca le había querido”.

— Esa es natural condición de las mujeres —dijo don Quijote—, desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece. Pasa adelante, Sancho.

— “Sucedió —dijo Sancho— que el pastor puso por obra su determinación y, antecogiendo sus cabras, se encaminó por los campos de Estremadura, para pasarse a los reinos de Portugal. La Torralba, que lo supo, se fue tras él y seguía a pie y descalza desde lejos, con un bordón en la mano y con unas alforjas al cuello, donde llevaba, según es fama,

un pedazo de espejo y otro de un peine y no sé qué botecillo de mudas para la cara; mas llevase lo que llevase, que yo no me quiero meter ahora en averiguallo, solo diré que dicen que el pastor llegó con su ganado a pasar el río Guadiana, y en aquella sazón iba crecido y casi fuera de madre, y por la parte que llegó no había barca ni barco, ni quien le pasase a él ni a su ganado de la otra parte, de lo que se congojó mucho porque veía que la Torralba venía ya muy cerca y le había de dar mucha pesadumbre con sus ruegos y lágrimas; mas tanto anduvo mirando, que vio un pescador que tenía junto a sí un barco, tan pequeño, que solamente podían caber en él una persona y una cabra; y, con todo eso, le habló y concertó con él que le pasase a él y a trescientas cabras que llevaba. Entró el pescador en el barco y pasó una cabra; volvió y pasó otra; tornó a volver y tornó a pasar otra”. Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento, y no será posible contar más palabra dél. “Sigo, pues, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso, y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver. Con todo esto, volvió por otra cabra, y otra, y otra...”

— Haz cuenta que las pasó todas —dijo don Quijote—, no andes yendo y viniendo desa manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

— ¿Cuántas han pasado hasta agora? —dijo Sancho.

— ¿Yo qué diablo sé? —respondió don Quijote.

— He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

1. OTRAS VERSIONES

Al cuento de la pastora Torralba y Lope Ruiz se le ha prestado alguna atención en estudios generales sobre la obra cervantina² o sobre el capítulo XX de la Primera Parte del *Quijote* en concreto³, pero principalmente en trabajos monográficos sobre los elementos folklóricos en la obra⁴; contamos también con algunos estudios

2. Por ejemplo: Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 112-125; Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del Quijote*, Madrid, Ínsula, 1949, p. 111; Michel Moner, *Cervantes conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, pp. 285-290.

3. Véase, por ejemplo, Hernán Sánchez, “El episodio de los batanes: perspectivismo, humor y juego teatral”, en M. García Martín y otros, eds., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, vol. II, pp. 923-930.

4. Así, en el libro de Maurice Molho, *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 215-231; y en los artículos de Mac E. Barrick, “The Form and Function of the Folktales in *Don Quijote*”, *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, VI (1976), pp. 101-138 (al cuento que aquí tratamos dedica las pp. 131-137); Maxime Chevalier, “Huellas del cuento folklórico en el *Quijote*”, en Manuel Criado de Val ed., *Cervantes: Su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 881-893; John J. Guilbeau, “Some Folk-Motifs in *Don Quixote*”, en W.F.

específicamente dedicados al cuento narrado por Sancho, sus características y su función narrativa en el conjunto.⁵

Por todos estos estudios sabemos que el cuento no es, desde luego, una invención de Cervantes: desarrolla un motivo folklórico recogido en el índice de Thompson⁶ con el núm. Z11 y está suficientemente identificado y documentado en la tradición oral⁷. Ya Rodríguez Marín, al anotar el pasaje en su edición del *Quijote*⁸ —y tras remitir a varias fuentes escritas medievales en que aparece el cuento—, señala su carácter popular, aduciendo una versión andaluza que le contaban en su niñez, con la variante de que el protagonista es un pavero que necesita hacer pasar un río a miles de pavos:

Siendo yo niño, me solía contar este cuento para dormirme una antigua criada de mi casa, de quien aprendí la mitad del *folk-lore* que sé y he ido publicando en libros y periódicos. Pero en la versión de mi antigua sirvienta Lola Rivera (que no quiero dejar de citar su nombre) no eran cabras, sino pavos los que atravesaban el río, ni había que irlos contando uno a uno a medida que se suponía que pasaban. Decía: "Empezaron a pasar pavos; y pasar pavos, y pasar pavos..." sin añadir otra cosa. Y cuando, harto de oír cien veces *y pasar pavos*, la requería yo para que siguiese adelante con su cuento, respondía que la manada era muy numerosa, y el puentecillo muy estrecho, y que mientras *pasando pavos*, no acabaran de pasar los pavos no podría proseguirse la narración. Y así, *pasando pavos*, y con la monotonía del repetirlo venía el sueño, que era una bendición.

McNeir (ed.), *Studies in Comparative Literature*. Louisiana State University Press, 1962, pp. 69-83 y notas en pp. 287-291; y Ardis L. Nelson, "Función y pertinencia del folklore en el *Quijote*", *Anales Cervantinos*, XVII (1978), pp. 41-51.

5. En especial los trabajos de Mariano Baquero Goyanes, "El cuento sin desenlace", *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad, 1976-77, vol. I, pp. 55-69; y Michel Moner, "Cervantes y Avellaneda: un cuento de nunca acabar (*Don Quijote*, I, 20)", *Don Quijote de Avellaneda*, Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1988, pp. 51-59. No he podido consultar el extenso artículo de Pablo Jean Pierre Étienve y Leonardo Romero (eds.), *La recepción del texto literario*, Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1988, pp. 51-59. No he podido consultar el extenso artículo de Pablo Martínez, "'Cum grano salis': A propósito de un cuento de Sancho Panza, 'Señor Alegre'", *El Guacamayo y la Serpiente*, XXIX (1989), pp. 140-183.

6. He manejado la edición de Stith Thompson, *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, 1955-58, 6 vols.

7. Lo señaló también M^a Rosa Lida de Malkiel, *El cuento popular hispanoamericano y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 46-47. En su artículo mencionado en nota 4, Barrick enumera versiones españolas e hispanoamericanas: flamencas, húngaras, rusas y lituanas.

Contar ovejas (o pavos, que tanto da) se considera aún hoy remedio popular para conciliar el sueño; se trata, por tanto, de un "cuento de cuna", como certeramente lo ha denominado Molho⁹; sólo que —como ha señalado Baquero Goyanes— en boca de Sancho el *cuento para dormir* se convierte paradójicamente en *cuento para mantenerse despierto*: "lo que Sancho propone a su amo es una alternativa: o pasar toda la noche contando cuentos, o renunciar a éstos y echarse a dormir"¹⁰.

La historieta aparece ya en compilaciones de la Edad Media: al menos en la colección latina *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso¹¹, en el italiano *Novellino* o colección de *Cento novelle antiche*¹², y en los castellanos *Libro de los exemplos por A.B.C.* de Clemente Sánchez Vercial¹³ y *Esopete Ystoriado*¹⁴. En estas versiones medievales los animales transportados son normalmente ovejas y la narración de su interminable paso de un río está encuadrada —como en el *Quijote*— en un marco más amplio, que convierte la historieta en cuento dentro de un cuento: se nos narra cómo un rey o un gran señor (en el caso de la colección italiana de las *Cento novelle* con nombre propio: messere Azzolino) se hace contar un cuento tras otro por parte de su fabulador, quien recurre al cuento de nunca acabar no sólo para zafarse de tanta insistencia, sino también para castigar sutilmente a su abusivo amo, que no le deja descansar; en el *Esopete Ystoriado* se riza el rizo, presentando la historia como un cuento dentro de un cuento, dentro de un cuento: un discípulo le pide continuamente a su maestro que le cuente fábulas y éste le amonesta por su insistencia narrándole la historia del rey que pedía continuamente cuentos a su fabulador, quien le contó la conseja de nunca acabar. En las colecciones medievales la narración del paso de las ovejas por el río tiene, por tanto, una función coercitiva o punitiva (se castiga al insistente que pide fábulas sin cesar); función que, como ha señalado Moner¹⁵, se da también en el pasaje del *Quijote*, ya que con su burla Sancho castiga de alguna manera a su amo por su insistencia en permanecer en vela en un lugar percibido por ambos como peligroso.

9. En su libro citado en nota 4, p. 225.

10. Véase su artículo citado en nota 5, pp. 62 y 59. La costumbre de pasar la noche en vela contando cuentos ha existido en las sociedades tradicionales hasta hace bien poco (así, en los *filandones* asturianos y leoneses).

11. Es el exemplum núm. XII "De rege et fabulatore suo"; puede verse la edición de M^a Jesús Lacarra, con traducción al castellano de Esperanza Ducay, Zaragoza, Guara, 1980, pp. 122-123 (texto latino) y pp. 62-63 (traducción castellana).

12. He consultado la edición de *Le cento novelle antiche. Il novellino*, Estrasburgo, Heitz & Mündel, s.a. (=Bibliotheca Romanica 71.72. Biblioteca Italiana); el cuento es el núm. XXXI "Qui conta d'uno novellatore k'avea messere Azzolino".

13. Cito por la edición de John Esten Keller, Madrid, CSIC, 1961; el cuento es el titulado "Fabulator excusat a tedio et labore", núm. 156 en esa edición.

14. Se imprimió en Toulouse, 1488, donde la historieta "Fabula VIII. De las ovejas" se incluye entre las "Fábulas coletas" insertas al final del volumen; hay edición de Victoria Burrus y Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, en la que el cuento está en p. 144.

15. En su artículo "Cervantes y Avellaneda..." citado en nota 5, p. 53.

La narración siguió vigente en los XVI y XVII: se repite la misma versión del *Esopete Ystoriado* en una colección de *Fábulas* atribuidas a Esopo y publicadas en Amberes en 1546¹⁶. Lo recoge, como vemos, Cervantes; y por, imitación de él, lo trae también el *Quijote* de Avellaneda (capítulo XXI)¹⁷, aunque con una significativa variante que parece indicar un eco de otra rama de la tradición oral: el protagonista no es allí un pastor que ha de pasar sus ovejas al otro lado del río, sino un rey y una reina que –codiciosos como campesinos pobres– invierten sus ahorros en una maniobra especuladora consistente en comprar gansos a dos reales en Tierra de Campos y venderlos a cuatro en Toledo; con los miles de gansos han de pasar de un lado a otro de un río por un puente estrecho. Cuando los oyentes, impacientes, urgen al Sancho de Avellaneda a terminar su prolija narración, él responde con la misma evasiva que utilizaban los fabuladores de las versiones medievales, y que resulta también similar a la que utilizaba la criada de Rodríguez Marín para dormirle con el cuento de los pavos:

— Aguárdense, ¡cuerpo non de Dios, y qué súpitos que son! Dexen passar los gansos, y passará el cuento adelante.

— Daldos por passados –replicó uno de los canónigos.

— No, señor –dixo Sancho–; gansos que ocupan veyte leguas de tierra no passan tan presto. Y assí resuélvanse en que no passará adelante con mi cuento, ni lo puedo hazer con buena conciencia, que los gansos no estén de uno en uno dessostra parte del río, en que no tardarán más de un par de años, quando mucho.

2. LAS VARIEDADES DEL CUENTO EN LA TRADICIÓN ORAL

El cuento ha seguido vivo hasta hoy en la tradición oral moderna, en la que –como en la de los Siglos de Oro– coexisten versiones en las que un pastor ha de cruzar el río con su enorme rebaño, con las que los animales que han de pasar de un lado al otro son aves terrestres (pavos en la versión de Rodríguez Marín o en una puertorriqueña

16. *Las fábulas del clarísimo y sabio fabulador Ysopo, nuevamente enmendadas...*, Amberes, Juan Steelsio, 1546. El texto del cuento puede verse en Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 430-431, donde aduce bibliografía de otras versiones, entre ellas la del *Quijote*.

17. En adelante cito por la ya clásica edición de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1972, 3 vols.; pueden verse también las de Fernando García Salinero, Madrid, Castalia, 1971; y la de Luis Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000. El distinto trato que dan al relato Cervantes y Avellaneda ha sido estudiado en los ya mencionados artículos de Baquero Goyanes y Moner, y también en el de Monique Joly, “Tres autores en busca de un personaje: Cervantes, Avellaneda y Lesage frente a Sancho Panza”, en Maxime Chevalier (ed.) *Actas V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Universidad, 1977, vol. II, pp. 489-499.

de las recogida por Ramírez de Arellano¹⁸, guanajos en una cubana recogida por Feijoo¹⁹ o acuáticas (gansos en sendas versiones chilenas publicadas por Plath²⁰ y por Laval²¹, patos en dos versiones argentinas publicadas por Chertudi²² y en otra puertorriqueña, también de Ramírez de Arellano²³).

Por otra parte, los cuentos modernos se dan también en dos variedades: a) los que presentan la narración exenta; y b) aquellos en los que, como en las versiones medievales y en la de las *Fábulas* del siglo XVI, el paso de los animales se inserta en el marco de cuento dentro de un cuento. Ejemplo de la primera variedad serían la versión que Rodríguez Marín incluye en su anotación del *Quijote*, una catalana publicada por Amades²⁴, la portuguesa de “os duzentos carneiros” publicada por Braga²⁵, las puertorriqueñas de Ramírez de Arellano, la chilena de Plath y las argentinas de Chertudi; y podría encuadrarse en el mismo tipo también la de Nuevo México recogida por José Manuel Espinosa²⁶, que es una especie de cantinela interminable en que desfilan patos detrás de patas:

— Yo vide venir un pato
que atrás de una pata andaba.
Y a los gritos que ella daba
me puse a escuchar un rato.
Vide venir otro pato
que atrás de otra pata andaba.
Y a los gritos que ella daba
me puse a escuchar un rato.
Vide venir otro pato...

18. Rafael Ramírez de Arellano, *Folklore portorriqueño. Cuentos y adivinanzas recogidos de la tradición oral*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1928, núm. 14.

19. Samuel Feijoo, *Cuentos populares cubanos*, La Habana, Universidad de Las Villas, 1962, 2 vols: vol. II, pp. 136-137.

20. Oreste Plath, *Folklore chileno*, Santiago de Chile, Platur, 1962, p. 261.

21. Ramón A. Laval, *Cuentos chilenos de nunca acabar*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1910, p. 13.

22. Susana Chertudi, *Cuentos Folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia de la Nación Argentina, 1960 y 1964, 2 vols; los textos están en vol. I, núm. 99 y vol. II, núm. 100.

23. Ramírez de Arellano citado en nota 18, núm. 13.

24. Joan Amades, *Folklore de Catalunya. Rondallística. Rondalles-Tradicions-Llegendes*, Barcelona, Selecta, 1950, núm. 258.

25. Theophilo Braga, *Contos tradicionaes do Povo Portuguez. Contos de Fadas. Cassos e Facecias. Notas comparativas. Estudo sobre a novellística*, 2ª ed. ampliada, Lisboa, J.A. Rodrigues & Cía, 1914, 2 vols.: el cuento está en vol. I, p. 254 (y nota en p. 298, donde aduce versiones italianas y francesas y alude a la del *Quijote*).

26. *Spanish Folk-tales from New Mexico*, Nueva York, The American Folk-Lore Society, 1937, núm. 100.

Por el contrario, muestra de la variedad del cuento dentro de un cuento es la versión cubana de Feijoo, en la que

Había unos niños majaderos que na más que les gustaba que les hicieran cuentos. Y al momento pedían otro. No se cansaban. Acababan con la lengua de cualquiera. Pero en esto vino un cuentero que les dijo:

— Una vez iba yo por un camino a correr una aventura y cuando al pasar a otro camino me encontré un bando de guanajos que pasaban de uno en uno, y metió mano a pasar guanajo, y pasa guanajo...

Uno de los muchachos ya cansao le dijo:

— Sigue, sigue el cuento.

— No, hay que esperar que pasen todos los guanajos. Así que estaba esperando que pasaran los guanajos, y yo mirando, y pasa guanajo, y pasa guanajo [...]

Así siguió hasta que los muchachos se fueron, aburridos del cuento que nunca se acaba.

En una versión de Nuevo México recogida por Rael²⁷ el esquema del oyente exigente y el narrador que cuenta una historia interminable se utiliza unido a otro cuento sin fin: el de los miles de hormiguitas que, entrando de una en una por un estrechísimo agujero, pretenden vaciar un enorme granero:

Era un hombre muy rico que le gustaba mucho los cuentos y formó la idea de que no había quien aguantara contándole un cuento un mes, contándole regularmente ciertas horas del día sin variar del asunto. Con este propósito ofreció una hija que tenía en recompensa que se casara con ella el joven que pudiera hacerlo.

Varios hicieron la tentativa y fracasaron pero un lépero se comprometió con él. Que él sí podía hacerlo. Cuando comenzó, le dice:

— Había otro hombre rico y de muchas ideas, que vivía cerquita de una sierra y, creyendo que podía venir un hambre mandó recoger todo el maíz que pudo conseguir y hizo un tonel en la sierra y empezó a meter el maíz ahí [sic], dejando solamente una entrada en la puerta para que no hubiera quien se lo robara pero inadvertidamente quedó una rendija en la puerta por donde una hormiga podía entrar y sacar un granito, y una hormiga vecina comenzó el trabajo.

Cuando el lépero se puso a contarle el cuento, les dijo que la hormiguita había ido y había sacado un grano y luego sacó otro y luego otro. Cuando el idiático vio que aquél

27. Juan Bautista Rael, *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*, Nueva York, Arno Press, 1977, 2 vols.: vol. I, núm. 73.

podía tardarse más que un mes solamente diciendo que la hormiguita había ido y había sacado otro, aguantó dos días y entonces determinó mejor que se casara con su hija, y se celebraron las bodas y se convenció de que podía haber uno que aguantaba un mes contando un cuento sin variar.

3. CUENTOS DE BROMA (O “DE PEGA”) Y CUENTOS SIN FIN

En todos los casos, las versiones comparten una característica que también encontramos en la narración de Sancho: el ser un cuento *de broma* o *de pega*, en el cual la narración interminable se utiliza para chasquear al oyente, exista éste en la ficción o en la realidad misma. Así, los oyentes de ficción de los cuentos medievales o de las *Fábulas* del siglo XVI (el rey, messere Azzolino) o de los actuales (los “niños majaderos”, el “viejo idiático”) quedan burlados por el ingenio del narrador que, ante su insistencia, se ve obligado a ofrecerles una larguísima historia.

En las versiones en que no existe el marco del narrador que cuenta un cuento sin fin (que son la mayoría de las modernas) el cuento es también de broma. A veces, especializándose como conseja para hacer dormir a los niños, en donde la repetición tiene como objeto engañar al pequeño oyente para que, con la monotonía del recitado, consiga conciliar el sueño. Pero más específicamente de pega son las versiones en las que se espera embromar al oyente captando su atención, para luego defraudar sus expectativas de continuación de la narración. Así, en la versión catalana de Amades el fraude de la expectativa se produce por repetición:

[...] *I ell que sí, que de seguida se'n torna cap a buscar-ne un altra [ovella] i rema que rema, rema que rema, quan va arribar allí on hi havia el ramat va saltar y féu entrar un altra ovella a la barca i cap a portar-la amb les altres dues, i rema que rema, rema que rema, i, quan l'hagué passada, tot content i satisfet va dir:*

— *Ja en tenim tres.*

I ell que sí, que de seguida...

(La rondalla continua en pla de fer deu mil viatges i dura fins que els oients acaben la paciència i demanen al contaire que calli).

Mientras que en las argentinas de Chertudi el efecto se produce, al contrario, por exceso de brevedad (así en la de vol. II, núm. 100):

Una señora tenía muchos patitos y ya no alcanzaba el agua para beber en ese lugar y tenían que poner un puente para que pasaran los patos al otro lado de un cerrito... cuando acaben de pasar los patitos les acabaré de contar el cuentito.

La mayor parte de las veces se espera –como en el *Quijote*– la participación activa del oyente para confundirle con una respuesta sorprendente: en una de las versiones puertorriqueñas de Ramírez de Arellano (núm. 13), en otra de las argentinas de Chertudi (vol. I, núm. 99), en la chilena de Plath y en la portuguesa de Braga se espera que quien escucha, impaciente, pregunte “¿Y después?” o “¿Y qué pasó?” para contestarle –como en las versiones medievales y la de Avellaneda– “Todavía están pasando”; y en otra puertorriqueña (Ramírez de Arellano núm. 14) se aprovecha la pregunta para volver a iniciar la narración desde el principio.

Esos cuentos de broma, o “de pega”, no son raros en la tradición oral: en el índice de motivos folklóricos de Thompson se los considera como cuentos de fórmula (Z0-Z99), de los cuales vendrían a constituir una variedad específica. Y prácticamente todas las colecciones de narraciones populares los incluyen: así, Rodríguez Marín recoge en su compilación de cantos tradicionales media docena de cuentos formularios de pega brevísimos (pero que, contándolos, pueden alargarse hasta el infinito, por repetición), además del de los pavos²⁸. Por ejemplo:

Este era un rey
Que tenía tres hijas.
Las metió en una banasta
Y con esto basta.

Del cual yo misma conocí una variedad en mi niñez:

Esto era un rey
que tenía tres hijas.
Las metió en tres botijas,
les dio la vuelta al revés.
¿Quieres que te lo cuente otra vez?

A los cuentos interminables chilenos dedicó Laval una breve monografía²⁹. Amades considera, entres sus “Rondalles encadenades” (núms. 235-258), además del cuento de las dos mil ovejas, otras “rondalles enfadoses” como la de *La barca petita*, que es en realidad una canción en la que se repiten interminablemente una serie de labores marineras; y el *Conte de l'enfadós* por antonomasia, que es de los que requieren la participación activa del oyente: se le pregunta “Vols que et conti

28. Francisco Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*, Madrid, Atlas, 1981, 5 vols. (1ª ed., 1882), núms. 63-68 en vol. I, p. 67, y nota 20 en vol. I, pp. 129-130, donde aduce también varios cuentos populares italianos del mismo estilo.

29. Es la citada en nota 21 más arriba.

el conte de l'enfadós?” y, sea cual sea la respuesta, se le vuelve a replicar con la misma pregunta³⁰.

Este último es la variedad catalana de un cuento que también recuerdo de mi infancia, y que reproduce Rodríguez Marín: el de *La buena pipa*:

— ¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?
— Sí.
— Yo no te digo ni sí ni no, sino que se quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.
— No.
— Yo no te digo ni sí ni no, sino que si quieres...etc.

Chertudi incluye en su colección (vol. II, núm. 99), entre varios cuentos de fórmula (vol. I, núms. 95-100 y vol. II, núms. 97-100), otro semejante al suyo de los patitos, pero que en lugar de ser *de nunca acabar* casi resulta de *ni siquiera empezar*:

Un viejito tenía muchos perritos con la cola muy cortita. Más larga habría sido la cola, más largo habría sido el cuentito (vol. II, núm. 99)

Plath³¹ considera también varios cuentos de nunca acabar, entre ellos el de la hormiguita y el granero, el del rey que tenía dos hijas y el del zorzal, del que luego hablaremos. Otras colecciones hispánicas (una anónima de *Contos populares gallegos*³² y la de Chertudi³³) recogen un cuento de broma en que se espera la participación del oyente para darle una respuesta escatológica: un gallo que va a una boda se mancha el pico al picotear un cagajón; va pidiendo ayuda a diversos animales y elementos de la naturaleza, hasta llegar al burro, momento en que el narrador interrumpe su cuento; cuando el oyente pregunta “E o burro?” (en el cuento gallego), o el narrador interroga “¿Por dónde iba?” y el oyente contesta “Por el burro”, reciben la siguientes respuestas: “Érguele o rabo e saúdalo” (Galicia) o “Levántale la cola y dale un beso en el c...[ulo]” (Chertudi).

4. EL FINAL DEL CUENTO DE SANCHO

El cuento de Sancho se aparta del desenlace de otras versiones: ni la narración se prolonga indefinidamente, ni el narrador pretexto la necesidad de que se complete el tránsito para poder continuar. Pero enraíza profundamente con la tradición, al proponer

30. Lo explica en el “Prólogo” a su volumen de *Rondallística* antes citado, p. 59.

31. Oreste Plath, *Folklore chileno. Aspectos populares infantiles*, Santiago de Chile, Universidad, 1946.

32. *Contos populares*, Vigo, Galaxia, 1983.

33. En el vol. I, núm. 97.

al que escucha –en este caso, a Don Quijote– una pregunta con trampa que exige al cuentero de seguir narrando y deja al destinatario chasqueado: la pérdida de la cuenta de las cabras produce el súbito olvido de la historia por parte del narrador. Baquero Goyanes (en su artículo citado en nota 5) ha insistido en la diferencia sustancial que implica ese distinto tratamiento: lo que en la tradición oral es un *cuento sin desenlace* (o *cuento sin fin*) se convierte en el *Quijote* en un *cuento interrumpido*, preparando además al lector para la situación paralela que se da cuatro capítulos después (I, 24), donde la narración de la historia de Cardenio también se verá abortada por la interrupción de Don Quijote.

Ante ese final un tanto insólito, caben dos posibilidades: que Cervantes recogiera un final del cuento que estaba vivo en la tradición oral de su época, pero que no nos ha quedado documentado ni en escritos contemporáneos ni en la tradición moderna. O que el propio Cervantes inventase el final; pero, si es así, se trata de una invención que indica una profunda comprensión de los procedimientos narrativos de un cuento popular. Para empezar, es tradicional el procedimiento de pregunta/respuesta como pretexto para interrumpir el hilo de la narración y sumir en la confusión al destinatario: se trata del mismo recurso que ya hemos visto en cuentos como el de *La buena pipa*, el catalán de *L'enfadós* o el del gallo que va a la boda, por citar algunos. También tradicional es la exigencia de que el oyente siga el relato con atención (en este caso, con atención suficiente como para no perder la cuenta de las cabras): como sucede con frecuencia en los cuentos populares, la narración es entendida no como un acto unidireccional, en el cual el narrador adopta un papel activo y el oyente pasivo, sino que se requiere la actitud activa del que escucha. Como ha señalado Moner (en el artículo citado en n. 5, p. 55)

Se trata [...] en alguna manera, de un verdadero *pacto* entre el narrador y su público, que se obsequian así, recíprocamente, palabra y silencio, narración y atención. Por cierto, el pacto –como cualquier convenio– puede romperse, pero en este caso [...] también se rompe el hilo del relato.

Ello enlaza también con el carácter en cierto modo ritual que tiene la narración de cuentos y, muy especialmente, de cuentos formulísticos (no olvidemos que los de nunca acabar constituyen una variedad dentro de los de fórmula), donde importa conservar las formulaciones exactas; en parte para conseguir el efecto deseado, pero también porque el mismo acto de narrar está ritualizado, de manera que, si la fórmula se rompe o se altera, todo el acto de la narración resulta fallido.

Eso es lo que sucede en el caso del cuento de Sancho. Don Quijote, atento más al contenido de la historia que a la dicción formulística –esas fórmulas que, en realidad, son lo único importante del cuento–, pierde la cuenta de las cabras, y esa falta de atención produce el olvido –un olvido casi mágico– en el narrador.

Ese olvido es, naturalmente, una broma de Sancho. Pero una broma en la que don Quijote –tan fino e inteligente otras veces– cae como un niño, indefenso ante una forma de narrar que no responde a las convenciones de su cultura literaria, fundamentalmente escrita. De ahí su reacción, entre la despectiva ironía y el despecho:

— Dígame de verdad –respondió don Quijote– que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de cantarla ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso.

5. LOS RECURSOS DE LA NARRACIÓN ORAL

Resulta curioso comprobar cómo una parte de la crítica cervantina, poniéndose en mismo papel que Don Quijote, ha insistido en el carácter “incoherente”, “desestructurado”, “disparatado”, “desintegrado” y “carente de arte” del cuento de Sancho³⁴.

Nada más lejos de la verdad. El cuento, por el contrario, tiene una estructura muy precisa, que –como ya hemos visto– se inserta en una tradición literaria muy concreta y venerable, documentada en el ámbito románico ya por lo menos desde el siglo XII; además, responde a un arte de narrar muy experimentado y hace uso muy coherente de un repertorio de recursos propios de la narración tradicional; estructura, arte y recursos que –eso sí– difieren en gran medida de los propios de la literatura escrita, a la que están más acostumbrados don Quijote y los críticos literarios. Analicemos ahora algunos de esos recursos artísticos propios de la oralidad.

5.1. Captación de la atención del destinatario

Si en toda literatura resulta fundamental captar la atención del destinatario desde el principio, ello es todavía más importante en la literatura cuyo modo de transmisión es oral, en la que el destinatario no puede volver a releer la página y a revisar el comienzo. En su ya mencionado artículo, Moner recoge (pp. 54-57) algunas estrategias de los narradores populares, encaminadas a “mantener a sus oyentes bajo control”, entre ellas el uso de onomatopeyas (*¡cric, crac!*) para llamar su atención.

Sancho utiliza la ponderación hiperbólica de lo que va a narrar: “yo me esforzaré en decir una historia que [...] es la mejor de las historias” (anuncio que contrasta vivamente con el final decepcionante, acentuando el efecto del chasco). Y usa también

34. Por ejemplo, en algunos de los estudios citados en notas 2 y 3. Se cumple en ellos la observación de Barrick (p. 101 de su artículo citado en nota 4): “Unfortunately the word folklore is at present overused and misunderstood by many literary scholars, who tend to think of folktales as mythic elaborations of fairy tales or as crude, inartistic forms of entertainment found among the peasantry”.

la exigencia explícita de atención: “Tenga vuestra merced cuenta en las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria, se acabará el cuento, y no será posible contar más palabra dél”.

5.2. Inserción en una tradición literaria

Sancho sabe que su narración se inserta en una tradición literaria con características propias, que incluso tiene su propia nomenclatura. En consecuencia, identifica el género dándole nombre específico: cuento (“quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero...”, “pues por Dios que se ha acabado el cuento”); historia (así denominan con frecuencia, incluso en época actual, los informantes conocedores de la tradición oral a cualquier pieza tradicional narrativa, sea en prosa o en verso, incluidos los romances); y, más específicamente, conseja (“el principio que los antiguos dieron a sus consejas”), término de gran tradición, que por la misma época Covarrubias³⁵ (s.v. *conseja*) definía así:

La maraña o cuento fingido que se endereça a sacar della algún buen consejo, de donde tomó el nombre de conseja. *Latine apologus, fabula.*

Y que ha sido ampliamente utilizado por los usuarios de la narrativa oral, tanto en la península ibérica o la América hispana como entre los sefardíes, para quienes los términos *conseja* o *consejica* son los más habituales para referirse a los cuentos populares³⁶.

Dentro de la misma conciencia de encuadrarse en una tradición literaria están las alusiones a una *auctoritas* que, dadas las circunstancias, no puede ser sino anónima y oral, pero susceptible de ser invocada para certificar la veracidad de lo narrado: “Sólo diré que dicen que el pastor llegó con su ganado...”, “[Torralba] llevaba, según es fama, un pedazo de espejo...”; y, más explícitamente aún, cuando don Quijote, oída su minuciosa descripción física de Torralba, le pregunta “Luego, ¿conocístela tú?”.

No la conocí yo –respondió Sancho–; pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo.

35. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*; cito por la edición de Madrid, Turner, 1979.

36. Véase, por ejemplo, Joseph Nehama, *Dictionnaire du judéo-espagnol*, Madrid, CSIC, 1977, donde se establece una diferencia de significado entre *conseja* (s.v. *konséža*) “conte de vieille femme; fable, histoire fantaisiste; mensonge” y *consejica* (s.v. *konžejika*) “anecdote; bon mot pur rire, historiette comique”.

Así se explica que, cuando don Quijote, impaciente, le pide que abrevie su relato y vaya al grano, sin perderse en prolijidades, Sancho defiende vivamente su forma de narrar, remitiéndose a la autoridad de la tradición:

De la misma manera que yo lo cuento –respondió Sancho– se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos.

Sancho se atiene, por tanto, a unos *usos viejos*, por oposición a esos *usos nuevos* que tan explícitamente rechaza. Ahora bien, ¿cuáles son esos usos, propios de la narración oral? Entre ellos se cuentan a) la utilización de fórmulas; b) una manera reiterativa de narrar que podríamos llamar *narración encadenada*, y c) el detallismo realista (o pseudorealista), que proporciona al oyente numerosos pormenores fácilmente identificables con realidades conocidas, en un intento de dotar a la historia de mayor verismo.

5.3. Utilización de fórmulas

Las fórmulas surgen nada más iniciarse el relato:

Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal, para quien lo fuere a buscar...

Se trata de una fórmula de inicio de las que son tan frecuentes en los cuentos orales, y así lo señaló al anotar el pasaje Rodríguez Marín (vol. II, pp. 109-110):

A esta formulilla tradicional del comenzar los cuentos populares solía agregarse y para la manceba del abad, quizás no tanto por austera reprobación de su amancebamiento como por envidia ruin de su buena vida. Así, con estas palabras del remate, recuerda Quevedo la formulilla en su *Visita de los chistes*. Rodrigo Caro, en sus *Días geniales o lúdicos* (diál. VI, ¶ III), cita una fórmula diferente, menos epigramática, aunque más patriótica, citada también por Fernández de Ribera en el *Mesón del Mundo*, fol. 81: “Érase lo que era, el mal, que se vaya, el bien, que se venga; el mal para los moros, y el bien para nosotros”. Otros, como Alonso de Ledesma (*Juegos de Noches buenas a lo divino*, Barcelona, 1605) añadían entre *Érase que se era* y lo que sigue las palabras *que norabuena sea*. El supuesto Avellaneda, en los capítulos XIV y XXI de su *Quijote* (fols. 103 y 157 de la edición príncipe), da dos comienzos populares de cuentos, notable el segundo por lo largo de su relación: “Érase que sera [que se era], en hora buena sea, el mal que se vaya, el bien que se venga, a pesar de Menga”. “Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para la manceba del Abad...”

Parecidas observaciones recoge Cárcer³⁷:

“Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar”. Principio de los cuentos de la gente del pueblo. Otros dicen:

Érase que se era,
El mal que se vaya, y el bien que se venga;
El mal para los moros,
Y el bien para nosotros;
La mocita en la mano tiene el pan
Y de daba bollitos al sacristán³⁸.

Rodrigo Caro (*Días geniales*) dice que al empezar los cuentos con semejante entradilla los muchachos y la gente rústica imitaban el dicho de Plutarco: *Bolium foras, intro divitias et sanitatem* (El mal vaya a fuera, y venga adentro la salud y el dinero), y Quinto Severo Samonico: *Sed fortuna potens omen convertat in hostes* (Pero la Fortuna poderosa convierta el mal agüero contra los enemigos) (Pell.) = Entre los árabes “hubo un rey” es el modo que comienzan entre el vulgo todos los cuentos (Cej.). Quevedo, al fin de la *Visita de los chistes*, finge toparse con una pobre mujer cargada de bodigos y llena de males y plañendo: “— ¿Quién eres, la dije, mujer desdichada? — La *manceba del Abad*, —respondió ella— que anda en los cuentos de niños, partiendo el mal con el que le va buscar. Y, así, dicen las empuñadoras de las consejas: “Y el mal para quien le fuere a buscar y para la *manceba del Abad*”. El supuesto Avellaneda amplía este comenzar: Érase que se era, que en hora buena sea, el bien que viniere para todos sea, y el mal para la *manceba del Abad*; frío y calentura para la amiga del cura, dolor de costado para la ama del vicario y gota coral para el rufo sacristán, hambre y pestilencia para los contrarios de la Iglesia (Cort.)

Aunque la formulación recogida por Avellaneda, más que reproducción fiel de la realidad parece exageración sobre la base de fórmulas tradicionales³⁹, lo cierto es que tanto Avellaneda como Cervantes han sabido reflejar un rasgo del lenguaje de los cuentos populares: el uso —especialmente en principios y finales— de formulaciones (muchas veces en verso) de carácter cari ritual y con frecuencia de contenido propiciatorio.

37. Enrique de Cárcer y de Sobies, *Las frases del Quijote. Su exposición, ordenación y comentarios, y su versión a las lenguas francesa, portuguesa, italiana, catalana, inglesa y alemana*, Lérida-Barcelona, Artes Gráficas del Sol y Benet-Subirana Editor y Librero, 1916, p. 146.

38. Para entender cabalmente el doble sentido de estas formulaciones, conviene tener en cuenta el bien documentado trabajo Francisco Márquez Villanueva, “Pan ‘pudendum miliebris’ y *Los españoles en Flandes*”, *Hispanic Studies in honor of Joseph H. Silverman*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1987, pp. 247-269.

39. García Salinero, en su edición del *Quijote* de Avellaneda antes citada, sugiere que “es además letanía paródica de execraciones comunes entre seminaristas y postulantes y debió de nacer en los claustros de los conventos” (nota 418 en p. 283).

Otras fórmulas (éstas, sin rima) aparecen en el interior de los cuentos de ambos Sanchos. Así, en el de Cervantes se llama la atención del oyente con una frase hecha bien documentada en la tradición oral (“como digo de mi cuento”)⁴⁰ y se marca con una fórmula el inicio de la marcha de Lope Ruiz: “Así que, yendo días y viniendo días, el diablo, que no duerme y que todo lo añasca...”⁴¹; Avellaneda imita el procedimiento: “Yendo días y viniendo días, dixo el rey a la reina...”; pero añade otra fórmula un poco más adelante: “A la postre postre, vinieron ambos...”.

Incluso en alguna ocasión el Sancho cervantino se deja apresar tan fuertemente por la energía de la dicción formulística que mantiene su uso cuando habla con su señor, en un excursu fuera de la narración: “que viene aquí como anillo al *dedo* / para que vuestra merced se esté *quedo*”.

No es necesario insistir demasiado en que este recurso del uso de fórmulas está presente en muchísimos cuentos de la tradición oral moderna. Por supuesto, es frecuentísimo en los cuentos seriados o encadenados, que se basan siempre en la repetición de las mismas formulaciones; así sucede en el ya mencionado de *La barca petita* o en el también catalán de *El caragol* (Amades publica una versión en su núm. 254), donde se repite en distintas situaciones el mismo diálogo:

— ¿*Qué feu aquí tots plegats, que us veig tan enfeinats?*
— *Ajudem al caragol*
a arrencar l'erbeta de poliol
que ha agafat mal de ventre
anant a veure el forat
d'on surt el sol.

Pero se dan también en parlamentos de los personajes; especialmente en cuentos de animales los protagonistas tienen una extraña querencia por hablar en verso y repetir fórmulas, como en *La zorra y la codorniz*⁴²:

— Mira, codorniz;
lo que digo, digo:
para ti la paja
y para mí el trigo.

40. Que se trata de una fórmula ya lo señaló Rodríguez Marín en su edición del *Quijote* citada en nota 2 más arriba, vol. II, p. 110: “*Como digo de mi cuento* es frase familiar y está registrada en el léxico de la Academia. Cortejón, por no haberse hecho cargo de ello, puntúa así: ‘el cual pastor o cabrerizo, como digo, de mi cuento...’, con lo cual estraga la expresión”.

41. *El diablo no duerme y todo lo añasca* está documentado como dicho o refrán en Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando, 1986 (ed. facsímil, 2ª reimpr), núm. 17602.

42. Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997 [en adelante, Camarena-Chevalier, *Animales*], tipo 9; citamos de la versión extremeña allí aducida como muestra.

O en *El lobo y los cabritillos*⁴³:

— Abrí, chivitos, abrí,
que viene tu madre
con la leche en las tetas
y la leña en las cornetas.

No es raro que aparezcan fórmulas en consejos: así, en versiones de *Pedro de Urdemalas*, el padre aconseja a su hijo cuando se marcha de casa: “no te fíes de canto reboludo, ni de perro faldero, ni de hombre rubio”⁴⁴.

En claves mágicas y de reconocimiento, cosa muy frecuente en los cuentos maravillosos, como en el de *Arbolica de Arbolar*⁴⁵, que suele llamarse así precisamente por la fórmula que se repite en casi todas las versiones: “Arbolica de arbolar, / echa tus cabellos y subiré allá”; en *Las tres naranjas*⁴⁶: “— ¿Qué tal va el rey con la reina mora? / —A veces canta y a veces llora”. O en versiones hispánicas de *La cenicienta*⁴⁷, donde la protagonista pide ante la tumba de su madre un vestido para ir al baile del príncipe:

Arbolito querido,
préstame un traje
que sea de oro y plata
con mucho encaje.

En cuentos que incluyen acertijos y adivinanzas, como en *La mata de albahaca*⁴⁸:

— Señorita que riega la albahaca.
¿Cuántas hojitas tiene la mata?
— Señorito aventurero,
¿cuántas estrellas tiene el cielo?

Y, desde luego, en los hitos que marcan el comienzo y el final de la narración, tal como sucede en los cuentos de los dos Sanchos. A los ejemplos de fórmulas de inicio arriba señalados podríamos añadir otros muchos, como el tan pedagógico de varios cuentos chilenos recogidos por Laval: “Para saber y contar, escuchar y

43. Tipo 123 de Camarena-Chevalier, *Animales*, citado en la nota anterior.

44. Por ejemplo, en la versión Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, CSIC, 1946-47, 3 vols. [en adelante, Espinosa, *Cuentos españoles...*], núm. 163.

45. Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995 [en adelante, Camarena-Chevalier *Maravillosos*], tipo 310B.

46. Camarena-Chevalier, *Maravillosos*, tipo 408.

47. Camarena-Chevalier, *Maravillosos*, tipo 510 A.

48. Pueden verse varias versiones en Espinosa, *Cuentos españoles*, vol. I, núms. 1-3.

aprender” o “Para saber y contar y contar para aprender”⁴⁹. Y en finales como “y vivían felices, / comían perdices / me dieron las patas / y yo no las quise”, “y este cuento / no es blanco ni colorao; / no cuento más / porque se ha acabao”; o, implicando al oyente, “El cuento colorao / por la boca de María Teresa / se ha escapao”; e incluso dirigiéndose a uno de los oyentes para invitarle a tomar su turno y convertirse así mismo en narrador: “y ya se acabó mi cuento / con pan y pimienta / y una poquita de sal / para que no se me olvide más. / Entro por un callejón, / salgo por otro / para que la señorita / nos cuente otro”. Y, en el otro extremo, más expeditivamente: “Y Santas Pascuas de Levante, que es puerto de mar, y evacuando”⁵⁰. Además de los típicos “Colorín colorado / este cuento se ha acabado” o “Ellos vivieron felices / y comieron perdices”, que todos conocemos.

5.4. Narración encadenada

Relacionado con el recurso de la repetición formularia está otro de los recursos estilísticos usados por Sancho en su conseja: el que podríamos llamar *narración encadenada* —Baquero Goyanes lo ha llamado, comentando este pasaje, *estructuras repetitivas y repetitivo-intensificativas*—⁵¹, y que consiste en encadenar una serie de oraciones seguidas repitiendo en la siguiente alguna formulación de la anterior, en una especie de *leixa-pren* en prosa. El procedimiento produce un discurso redundante, en que la progresión del relato se hace a costa de sucesivas repeticiones:

...en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir que guardaba cabras, el cual pastor o cabrerizo, como digo de mi cuento, se llamaba Lope Ruiz, y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Torralba, la cual pastora llamada Torralba era hija de un ganadero rico; y este ganadero rico...

Se trata de un recurso muy útil en una forma de transmisión oral, ya que la repetición de informaciones relevantes (el oficio del protagonista, su nombre, el de la protagonista, etc) favorece que la información sea más fácilmente captada por los oyentes. Como no podía ser menos, esa forma de narrar produce la impaciencia de don Quijote,

49. Ramón A. Laval, *Cuentos populares de Chile (recogidos de la tradición oral)*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1923; las citas son de p. 142 y p. 66, respectivamente.

50. Los ejemplos son de Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos-CSIC, 1984 [en adelante, Camarena *Ciudad Real*], cuentos núms. 70 (“Juanito y Josito”), 43 (“Gorrillo colorao”), 49 (“Arbolica de Arbolar”), 91 (“Los tres pelos del diablo”) y 15 (“Las aventuras de la zorrica”), respectivamente.

51. En su artículo citado en nota 5, pp. 63-64. Allí aduce varios ejemplos de colecciones de cuentos medievales, especialmente de tradición oriental; aunque el recurso no es ni exclusivamente medieval ni oriental, sino propio de la oralidad, como indican los ejemplos de la tradición oral moderna que aducimos a continuación.

lector más que oidor, y habituado por tanto a una literatura —la escrita— donde la reiteración no se considera recurso útil para la correcta captación del mensaje, sino defecto de estilo:

Si desas manera cuentas tu cuento, Sancho —dijo don Quijote—, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días; dilo seguidamente, y cuéntalo como hombre de entendimiento...

El uso del mismo procedimiento lo imita Avellaneda, aunque siempre presentando un Sancho más burdo y tosco, que repite tontamente el sintagma *rey y reyna*:

Érase, como digo, bolviendo a mi cuento, señores de mi alma, un rey y una reyna, y este rey y esta reyna estaban en su reyno; y todos al que era macho llamavan el rey y a la que era hembra la reyna. Este rey y esta reyna tenían un aposento...

Idéntico recurso encontramos en cuentos de la tradición oral moderna. Un caso extremo es el cuento del zorzal recogido por Plath (en su libro citado en nota 31, núm. 84), que ya hemos mencionado entre los formulísticos de nunca acabar, y en el que la repetición sirve para confundir y desesperar al oyente y demostrar de paso la pericia del narrador, ya que la repetición de la palabra *zorzal* acaba convirtiendo el relato en un auténtico trabalenguas:

Había un hombre que tenía un zorzal y era tan bonito el zorzal y cantaba tan bien el zorzal que no había zorzal como aquel. Un día pasó un caballero y vio el zorzal y oyó cantar al zorzal y dijo: —¡Qué bonito el zorzal y qué bien canta el zorzal!—. Preguntó entonces por el dueño del zorzal para comprar el zorzal, pero el dueño del zorzal no quiso vender su zorzal; porque era tan bonito el zorzal y cantaba tan bien el zorzal, que no había zorzal como aquel zorzal. Otro día pasó otro caballero y vio el zorzal y oyó cantar al zorzal y dijo: —¡Qué bonito el zorzal y qué bien canta este zorzal!...

Otras muchas versiones de cuentos populares muestran —especialmente en el inicio o en momentos claves de la narración— el mismo procedimiento. Por ejemplo, en una versión de Ciudad Real de *El lobo y el hombre*⁵² encontramos una serie de reiteraciones relativas al oficio del protagonista, parecidas a las de la conseja de Sancho:

Bueno, pues esto era un herrero; y era herrero y herrador, herrador de caballerías y de eso. Vivía en un pueblo y, claro, iba a las labranzas, a herrar allí un día en la semana, a poner herraduras a las mulas, a las caballerías y a los bueyes de las labores.

52. Camarena-Chevalier, *Animales*, tipo 157. El texto que citamos es de Camarena *Ciudad Real*, núm. 27.

En la misma colección encontramos el cuento titulado allí *El gato cabrero*⁵³, donde el discurso reiterativo se da en la mención del rebaño que constituye el centro de la narración:

Pues esto era un padre que tenía tres hijos, y tenían cabras, un hatajo de cabras; y le mandó al mayor a cuidar las cabras, y hacía mucho frío y no dio de comer a las cabras na. Vinieron las cabras por la noche y dice el padre: —Cabritas, ¿qué tal?— Dicen: —Mal, mal, mal; trabajar mucho y comer na.

Otro cuento de animales de la misma colección, *El león agradecido*⁵⁴, se presenta narrado de forma reiterativa y encadenada:

Y en esto que se le presentó un león; el león, remadero, remadero, remadero y aullando, pero no quería coger al niño: quería que le quitara una espina, que venía el león herido y traía una racha en una pata. Y el niño se asustaba del león y corría; pero el león no quería que el niño se asustara, no quería más que acaricialo. Posclaro, ya el chico vio que es que venía el león herido, entonces el niño cogió al león la pata y le quitó la racha que traía. Entonces ya el león no hacía más que acariciarle, no quería más que irse con él.

En *El pez de la cinta de oro*⁵⁵ el hijo protagonista recibe instrucciones acerca de cómo acabar con la vida de un gigante; esas instrucciones —que son a la vez parte importante del cuento y recomendación mágica— se presentan, por doble motivo, ritualizadas a través de formulaciones reiterativas y encadenadas:

Mira; vas a coger y vas a ir a la Sierra de Armenia, y en la Sierra de Armenia hay una casa con tres chicas, y hay un guarda, con su mujer, y él te informará lo que tienes que hacer. Hay una serpiente, la serpiente tiene siete cabezas; tienes que matar la serpiente, tienes que abrir la serpiente. De la serpiente sale una liebre; tienes que coger la liebre. Cuando mates la liebre y abras la liebre, de la liebre sale una paloma; tienes que coger la paloma. La paloma está poniendo; al soltar el huevo, deja a la paloma que se vaya y el huevo te le traes en el bolsillo, que es la vida que le queda al gigante; y, en trayendo el huevo, el huevo tiene mu poca vida, se queda muerto el gigante y luego nos vamos de aquí.

53. Camarena-Chevalier, *Animales*, tipo 212 (*La cabra mentirosa*). Citamos de Camarena *Ciudad Real*, núm. 28.

54. Camarena *Ciudad Real*, núm. 26; es el tipo 156 del catálogo de Camarena-Chevalier, *Animales*, donde se ofrece como muestra esta misma versión.

55. La cita a continuación es de Camarena *Ciudad Real*, núm. 45; es el tipo 302 de Camarena-Chevalier, *Maravillosos*.

5.5. *Detalles realistas*

Otro de los rasgos estilísticos de la conseja de Sancho es la insistencia en proporcionar al oyente detalles muy concretos de tono muy realista: la acción sucede en un sitio identificable, “un lugar de Extremadura”; se nos ofrecen los nombres de los protagonistas, tan rústicamente creíbles como Lope Ruiz y Torralba; se nos describe a esos protagonistas con tintes muy reales: el primero, “pastor de cabras”, la segunda “moza rolliza, zahareña y tiraba algo a hombruna”, incluso con el detalle de que tenía unos pocos bigotes en el rostro; Lope emprende un viaje perfectamente verosímil, partiendo desde Extremadura para “pasarse a los reinos de Portugal” y en su camino se topa con “el río Guadiana”, para cruzar el cual utiliza una barca que se nos describe como muy pequeña; hasta se da el detalle nimio de que “el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cielo y resbaloso”, circunstancia que no tiene papel en la narración, salvo el de dar un toque de verismo. La función de tantos detalles es, naturalmente, transmitir la sensación de que la historia narrada es real, algo que sucedió en un lugar conocido, a unos personajes que pudieron existir. El procedimiento estilístico surte efecto, hasta el punto de que don Quijote, al oír la detallada descripción de Torralba, pregunta ingenuamente: “Luego, ¿conocístela tú?”.

Lo mismo sucede en muchas narraciones populares en las que, por ejemplo, es usual situar la acción—por inverosímil que ésta sea— en un lugar conocido por el narrador y los oyentes. El mismo *contaire* que informó a Amades el cuento interminable de las dos mil ovejas aseguraba que la historia había pasado en su pueblo, Martorell, y “que el ramat havia de passar el riu Llobregat, en temps molt antic, que era més de deu vegades més ample que avui i encara no s’havía fet al seu damunt el Pont del Diable” (p. 572). Con la misma lógica, un informante manchego de Camarena sitúa un cuento de animales que hablan (*La zorra y el lobo con zapatos*)⁵⁶ al alcance de su propia vista:

Coño, y le tocó a la zorra el primer día. Total que... estaban allí en Riofrío, ahí, en el morro ese de Riofrío, del puente de la Baña. En el morro ése es ande vivían. Y ya sale la zorra a cazar aquel día. Cuando viene el anochecer, ve de venir a Bautista con el carro, el carrillo ese que traía, de varas.

Nótese que aquí el humano protagonista tiene un nombre popular (Bautista) tan real como el de Lope Ruiz, un carro tan perfectamente creíble como el rebaño de cabras de la conseja cervantina y se mueve en una toponimia cercana al informante.

Por supuesto, no es que los narradores populares de cuentos crean de verdad que narran sucesos reales: se trata—como en el caso de Sancho— de un procedimiento literario encaminado a que los oyentes se sientan más identificados con la narración.

56. Camarena *Ciudad Real*, núm. 1; corresponde al tipo 1 de Camarena-Chevalier, *Animales*.

Eso explica que el procedimiento se utilice incluso en los cuentos maravillosos, en los que la presencia de elementos mágicos y sobrenaturales hace inverosímil la posibilidad de considerarlos hechos reales. Así, en una versión de *Juan el oso*⁵⁷, cuyo protagonista es hijo de un oso y una mujer y corre toda clase de aventuras fabulosas, podemos encontrar detalles de un materialismo absolutamente pedestre (con chabolismo, recibos de la contribución y repoblación forestal incluidos):

Pues esta era una familia que estaba en una venta, ahí en Sierra Morena, que le dicen la Venta del Zurripato. Y claro, esos terrenos eran del gobierno, y tú hacías un chozo, un casucho y decías:

— To esto lo voy a hacer yo, que lo voy a sembrar.—Y nadie te decía na; ni pagabas contribución, ni nadie te decía na.

Y ya está puesto to de pinos; hemos estao veinticinco años poniéndolo de pinos.

Y claro, pues allí había una familia, en aquella venta, coño, y marchaban mu bien: sembraban, no pagaban contribución, ni pagaban na; to era del estao, era realengo, una colonia. Bueno, pues fueron la madre y la hija a lavar a un royo, que hay muchos royos.

Más tarde, cuando los vecinos del pueblo se quejan a la madre del protagonista de lo bruto que es su hijo, aparece en el cuento maravilloso hasta una institución tan característica del medio rural español como es la pareja de la Guardia Civil:

Porque su muchacho de usté no es un muchacho, eso es un elemento; le pega a un hombre una guantá y no lo encuentran ni con candiles. Ha venío una pareja de ceviles, les ha quitao los fusiles, les ha estropeao... y los ha hecho jiras a los ceviles.

La misma mezcla de elementos reales y sobrenaturales se pone de manifiesto en una versión de *Porra, dale* recogida por Joaquín Díaz⁵⁸, donde, ante el repentino enriquecimiento de un muchacho a quien San Pedro ha regalado tres objetos mágicos, la Guardia Civil se persona en el cielo para recabar información acerca del origen de esas riquezas:

Pero ya empezó la Guardia Civil que si habían robao o no había robao y, claro, tuvieron que ir a San Pedro. Y dijo:

— Esto se lo di yo. Sus hermanos no lo habían merecido, pero este chico se lo ha merecido.

Y colorín colorao...

57. El cuento es el tipo 301B Camarena y Chevalier, *Maravillosos*; citamos de la versión de Camarena *Ciudad Real*, núm. 44 allí reproducida.

58. Joaquín Díaz, *Romances, canciones y cuentos de Castilla y León*, Valladolid, Castilla Ediciones, 1988; el cuento está en pp. 75-77, y la cita es de p. 77.

Una vez que hemos visto a San Pedro testificando ante la Guardia Civil, no puede extrañarnos que otro de los informantes de Camarena cuente la historia de *El pez de la cinta de oro*⁵⁹—donde hay un pez que habla, un parto maravilloso, una culebra draconiana, una bajada a los infiernos y toda clase de elementos fabulosos— como si fuese una historia real a cuyos protagonistas conoció (de forma similar al “parece que ahora la veo” que decía Sancho de Torralba):

Había un señor que era pescador y tenía un muchacho de unos diecisiete años y una perreja muy hermosa, chiquitilla. Y yo era muy amigo de aquel hombre, y, claro, ya era en el otoño, que se acabó de hacer las faenas y hasta la vendimia no sabía qué hacer, y decidí ir a visitarle. Cojo, llevo a su pueblo y voy a su casa; llevo allí y dice la mujer al hijo: —Anda, ves y dile a padre que se venga, que a venido aquí, del Tomelloso, un amigo suyo.

Y, tras mil peripecias, el narrador, que tiene ochenta y cuatro años y vive en una residencia de ancianos de Tomelloso, acaba con las siguientes palabras, en las que ficción y realidad se funden magníficamente:

Entonces inventaron un barco de corcho y se fueron a su pueblo, y allí se casaron; y pasé yo la luna de miel con ellos, acompañándolos, como si hubiera sido de la familia; y no pude sacar más que las gafas y la boina, y ahora me encuentro en el Asilo de Tomelloso.

6. PISTAS FALSAS EN EL CUENTO DE SANCHO

Hay en la historia de la pastora Torralba y Lope Ruiz algunos elementos que no aparecen en otras versiones (ni antiguas ni modernas) del mismo cuento sin fin: en ninguna de ellas los protagonistas son dos, hombre y mujer; ni la partida del pastor con su rebaño se produce a causa de una relación amorosa frustrada; ni, en consecuencia, a ninguno de los conductores de animales le sigue una mujer que lo ama; ni esa mujer emprende el camino pertrechada con un bordón y unas alforjas que contienen tres objetos (un peine, un pedazo de espejo y un “bote de mudas para la cara”).

¿De dónde salen esos elementos de la narración de Sancho? Y, lo que es más importante, ¿su inclusión en el pasaje responde a un capricho arbitrario de Cervantes o tiene una función específica en la narración? ¿Por qué complica Sancho—¿inútilmente?— su narración con una serie de detalles que no están en otras versiones conocidas del cuento?

El hecho de que esos detalles no estén en otras versiones del mismo cuento, no significa que sean ajenos al mundo de la cuentística tradicional. Muy al contrario,

59. Véase nota 55 más arriba.

se trata de motivos usuales en cuentos tradicionales y, concretamente, en narraciones que tienen unas características específicas muy definidas (y muy diferentes de las de los cuentos interminables): precisamente los cuentos maravillosos, es decir, aquellos en los que intervienen elementos mágicos y fabulosos.

6.1. *El alejamiento*

Ya Vladimir Propp señaló como secuencias claves en el inicio de los cuentos folklóricos el alejamiento del entorno habitual (función I: *alejamiento*) o la partida del héroe, lo cual marca el principio de sus peripecias (función XI: *partida*)⁶⁰. En la tradición hispánica muchas veces la narración empieza cuando el protagonista emprende la marcha, igual que Lope Ruiz. Así sucede, por ejemplo, en *El castillo de irás y no volverás*⁶¹:

Uno que era así un poco tonto, le dice a la madre que él se va por ahí a buscarse las habichuelas [...]

— ¡Pero hombre! ¿Y a dónde vas a ir, hijo?

— Si, señor, usté a mi me echa la merienda, la comida, que yo me marchó.

Bueno; pues ya se empeñó y le chó la comida. Salió tirando y venga andar y venga andar, y venga andar...

Lo mismo pasa en versiones del ya mencionado *El pez de la cinta de oro*⁶², cuando dos hermanos gemelos, una vez que han crecido, deciden irse por el mundo a buscarse la vida.

Otras veces, la partida del héroe no está motivada por un mero afán de aventura, sino por un sentimiento amoroso (como en el caso de Lope Ruiz): en versiones de *Las tres naranjas*⁶³ el hijo del rey parte de su casa para buscar novia.

No es raro, por otra parte, que las aventuras empiecen cuando un personaje emprende camino y otro le sigue para protegerle o sale en su busca, de la misma manera que Torralba sale en pos de Lope Ruiz. Así, la mayoría de las versiones del ya mencionado *Pedro de Urdemalas* comienzan como la historia de dos hermanos, uno de

60. Puede verse la edición castellana de su *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, pp. 38-38 (función *alejamiento*) y pp.53-54 (función *partida*). Recuérdese que el análisis de Propp se basa principalmente en cuentos maravillosos rusos.

61. Camarena-Chevalier, *Maravillosos*, tipo núm. 302. Citamos por la versión de Camarena *Ciudad Real*, núm. 46.

62. Por ejemplo, en las de Camarena *Ciudad Real*, núms. 47 y 48, con los títulos de “Los dos mellizos y el pez” y “Martín el pescador”, respectivamente.

63. Por ejemplo, Espinosa *Cuentos españoles*, núm. 121.

los cuales se marcha a buscarse la vida, y poco después le sigue el otro, que acude a echarle una mano y sacarlo de apuros⁶⁴. En el que seguramente es el cuento maravilloso más difundido en el ámbito hispánico, *Blancaflor o la hija del diablo*, la narración suele comenzar cuando los tres hijos de un rey se van de casa, los dos primeros a buscar aventuras y el tercero a buscar a sus hermanos⁶⁵. En *El marido bonito*⁶⁶ una muchacha es raptada por el diablo y su hermano emprende viaje para rescatarla, para lo cual “se echó un saco al hombro con tres viandas, al cinto su machete, y salió por el primer camino”.

En varios cuentos maravillosos es precisamente una mujer enamorada quien emprende camino en pos del hombre que ama: así sucede en versiones de *Arbolica de arbol*⁶⁷, donde la doncella rescatada de una torre emprende la búsqueda de su novio, quien la ha olvidado al haberse dejado abrazar por otra mujer. Y, sobre todo, el motivo se da en un cuento antiquísimo, documentado por lo menos desde el siglo II d. C. hasta nuestros días, el mismo que Apuleyo recoge en la novelita de *Amor y Psiche* inserta en *Las Metamorfosis* o *El asno de oro*⁶⁸: el marido invisible o monstruoso que se transforma en un apuesto joven por las noches y que prohíbe a su esposa revelar el secreto; al quebrar la joven la prohibición, pierde a su amado y ha de emprender una peregrinación en su busca. Además de que el cuento era sin duda conocido en los Siglos de Oro a través de la propia obra de Apuleyo (y de sus traducciones)⁶⁹, debía de estar vivo en la tradición oral de la época y ha pervivido hasta hoy (es el cuento *El lagarto de las siete camisas* o *Piel de lagarto*⁷⁰) en la tradición oral hispánica, en la que es frecuente que la transgresora deba purgar su pecado caminando hasta desgastar siete zapatos de hierro. Cabe preguntarse si, en la conseja de Sancho, la descalcez de Torralba no puede ser un trasunto irónico del férreo calzado de la heroína del cuento maravilloso.

64. Pueden verse, por ejemplo, las versiones de Espinosa, *Cuentos españoles*, núms. 163-167.
65. El cuento es el tipo 313C de Camarena-Chevalier, *Maravillosos*. Véase, por ejemplo, la versión argentina de Chertudi, núm. 33.

66. En la versión cubana de Feijoo, vol. II, pp. 53-58.

67. Por ejemplo, en la de Camarena *Ciudad Real*, núm. 49.

68. Libros IV-VI. En castellano, puede verse la traducción de Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos, 1978 (varias veces reimpresa).

69. Un indicio de la vulgarización de la historia narrada en *El asno de oro* lo encontramos al final del auto VIII de *La Celestina*, donde Pármeno exclama, refiriéndose a Calisto: “; Y en tal hora comieses el diacitrón como Apuleyo el veneno que le convirtió en asno!”, incurriendo además en un error (Lucio, el protagonista del *Asno de oro*, no se convierte en burro por comer nada, sino por frotarse el cuerpo con un ungüento mágico). Para la difusión del tema puede verse la edición de *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibeia* dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000: nota complementaria 199.100 en p. 662.

70. Camarena-Chevalier, *Maravillosos*, tipos 425A y 425B. Muy representativas son las versiones publicadas por Espinosa núms. 127-128 y 130.

6.2. *El bordón, las alforjas y los tres objetos que contienen*

Pero Torralba no sólo va descalza. Lleva también un bordón y unas alforjas, elementos ambos que poseen una larga tradición como objetos mágicos en narraciones populares. En el índice de Thompson está documentado universalmente el motivo del “Magic staff” (D1254), que aquí viene sugerido por el bordón. De hecho, el bastón mágico aparece en narraciones tan antiguas como el libro de Éxodo, donde Moisés se sirve de su cayado para convertir en sangre las aguas de Egipto, para abrir el paso del Mar Rojo o para golpear la piedra del desierto de la que mana agua.

El bordón es además un elemento habitual en la iconografía de romeros y peregrinos. Una situación parecida a la de la conseja de Sancho —una mujer que parte en busca del hombre al que ama llevando un bordón en la mano— se da en una narración tradicional que no deja de ser un cuento, aunque en verso: el romance de *El conde Sol o La condesita*⁷¹, muy difundido en la tradición oral hispánica y que, en definitivas cuentas, no es sino un avatar del tema baladístico de extensión paneuropea de *La boda estorbada*; en el romance, la protagonista emprende viaje en busca de su esposo, que se ha ausentado para ir a la guerra, y para ello en la mayoría de las versiones se viste de romera, disfraz que implica llevar también un bordón⁷².

cogió bordoncito de oro, se fue de ciudad'n ciudad
hasta llegar a la orilla, a la orillita del mar.

Aunque en otras versiones lo que toma la protagonista antes de salir en pos del amado es precisamente una bolsa similar a las alforjas de Torralba⁷³:

quitó los zapatos de raso, los puso de cabral;
encima del hábito verde que valía una ciudad,
encima de aquel se puso un hábito de sayal,
y una bolsa de romera sobre sus hombros echó atrás.

Es habitual que los héroes de los cuentos maravillosos emprendan el viaje llevando un zurrón o unas alforjas, que muchas veces tienen en la narración el papel de objeto mágico (el “Magic bag (sac)” es el motivo número *D1193 del índice de Thompson). Un personaje imaginario con el que en España se asusta a los niños es *el hombre del zurrón* o *el hombre del saco*, que rapta a las criaturas y las guarda en un saco

71. Es el tema I.7 de los catálogos de Samuel G. Armistead, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, 3 vols.; y Manuel da Costa Fontes, *O Romancero Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, Madison, Seminary of Hispanic Medieval Studies, 1997, 2 vols.

72. Cito por la edición de Paloma Díaz-Mas, *Romancero*, con prólogo de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica, 1994 (=Biblioteca Clásica 8), pp. 290-298.

73. Cito por Pedro Piñero, *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 424-427.

—se supone que mágico— del que no pueden salir; así sucede en el cuento (muy extendido en la península ibérica) de *El zurrón cantor*, en el que el “viejo del zurrón” secuestra a la niña protagonista⁷⁴:

Y ya el viejo la cogió y se iba de casa en casa buscándose la vida, y decía:

— Zurroncito, canta,
que te meto la lanza.

Y ella cantaba:

— Por un anillo de oro
que en la fuente me dejé
en un zurrón estoy metida
y en un zurrón moriré.

Y en el cuento catalán *Lo sarronet d'ànimas*⁷⁵ un muchacho ofrecido por su madre al demonio emprende su camino hacia el infierno con un zurrón, que luego le servirá para meter almas y sacarlas del infierno: “Y tant bon punt feu los set anys, agafa un sarronet y camina que caminarás, may trobava al diable...”

Las alforjas de Torralba contienen —no por casualidad— tres objetos. La función del tres —y del siete o el nueve— como números mágicos en narraciones folklóricas no necesita siquiera comentarse. Y es frecuentísimo en los cuentos populares que sean precisamente tres los objetos mágicos (a veces, obtenidos como premio a tres buenas acciones) que sirven al héroe para superar otras tantas pruebas.

Además, entre esos tres objetos encontramos dos con amplia tradición como objetos mágicos: el espejo y el peine⁷⁶. Ambos tienen un importante papel en el ya mencionado cuento de *Las tres naranjas*, donde el hijo del rey va a buscar novia y encuentra tres naranjas (citamos por la versión de Espinosa, *Cuentos españoles* núm. 121)

Y las partió y de la primera salió un peine, de la segunda un espejo y de la tercera una dama mu guapa.

74. Citamos por el texto aducido en el catálogo de Camarena-Chevalier, *Maravillosos*, tipo 311B*, que es una versión andaluza recogida por Arcadio de Larrea Palacín, *Cuentos populares de Andalucía. Cuentos gaditanos*, Madrid, CSIC, 1959, núm. 24.

75. Cito por el texto de Camarena-Chevalier, *Maravillosos*, tipo 361 A, que reproduce una versión publicada por F. Maspons y Labrós, *Lo Rondallayre. Quentos populars catalans*, 3 vols, Barcelona, Llibrería de Alvar Verdaguer, 1871, 1872 y 1875, vol. II, pp. 86-88.

76. Aparecen como tales en el índice de Thompson: T916.1.1, *D1323.1, D1400.1.13, D579 y *D1163 para el espejo; D454.7.1 y *D1072.1 para el peine.

Aunque en la versión de Espinosa el peine y el espejo no tienen una función explícita, debemos suponer que sí que la tendrían en una versión primitiva: el cuento continúa contando cómo pasa una gitana y, al ver a la “dama mu guapa” reflejada en el agua de una fuente (originariamente sería en el espejo) confunde el reflejo de ésta con el suyo propio; posteriormente peina a la dama (seguramente con el peine mágico salido de una de las naranjas) y aprovecha la ocasión para encantarla y convertirla en paloma.

Pero, sobre todo, los dos objetos tienen un papel relevante en el que ya hemos dicho que es el cuento maravilloso más conocido de la tradición hispánica: el ya mencionado *Blancaflor o la hija del diablo*, que desde luego existía en época de Cervantes, ya que Lucas Gracián Dantisco incluye en su *Galateo español*, de 1593, un *contrafactum* de ambiente morisco que, pese a su artificiosidad, deja ver los rasgos de lo que originalmente era el cuento folklórico⁷⁷.

En versiones orales modernas de *Blancaflor* aparecen el peine y el espejo con plena función mágica. Así, en las versiones publicadas por Espinosa, donde la joven maga protagonista, antes de huir con su amado de la persecución de su diabólico padre, toma tres objetos (un peine, una navaja y un puñado de sal) que luego le sirven para realizar sendos prodigios:

Y cuando ya iba alcanzándolos [el padre] se gorvió un bicho pa matalos. Y gorvió el muchacho la cara y lo vido venir y le dijo a Siete Rayos:

— Mira, ¡allí viene una fiera que nos agarra!

Y tiró ella un peine y se gorvió un montarral de peines que se tardó mucho tiempo pa pasá (Espinosa, *Cuentos españoles*, núm. 122)

Y en unos momentos ya los iba alcanzando. Y cuando Blanca Flor le vio venir se sacó un peine y lo tiró y se formó un monte de peines tan alto y tan grande que el diablo no pudo pasar (Espinosa, núm. 123)

Pero el demonio iba siguiéndoles otra vez y la los iba alcanzando. Y tiró ella un paine [sic] que llevaba y entre ellos y el demonio se apareció un monte muy espeso que nadie lo podía pasar, ni las fieras siquiera (Espinosa, núm. 124)

Ya les alcanzaba. Y las hija que llevaba un peine en el bolso tiró el peine y se formó un pinar y allí no pudo pasar un buen rato (Espinosa, núm. 125)

Más semejante todavía a los objetos del zurrón de Torralba son los de la versión argentina publicada por Chertudi (vol. II, núm. 33, titulada allí “Un rey y una reina”):

77. Puede verse el texto en Maxime Chevalier, *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 166-178.

Entonces la niña alzó un puñado de ceniza, un peine y un espejo y siguieron viaje. [Los va persiguiendo una vieja malvada] Cuando la vieja los iba alcanzando, la niña tiró el espejo y se hizo una gran serranía muy fea y la vieja quedó encerrada [...] Entonces la niña tiró el peine para atrás y se hizo una serranía que la vieja no pasaría jamás.

Ahora, contrastándolo con el carácter implícitamente mágico del peine y del espejo, cabe preguntarse por el sentido del tercer objeto, el “botecillo de mudas para la cara”. Objeto ambiguo, que parece introducir un contrapunto prosaico capaz de despojar de su aureola mágica a los otros dos objetos, devolviéndoles su papel de meros atuendos de aseo personal y de coquetería femenina: resulta que Torralba no hace uso del peine y del espejo como objetos mágicos, sino que, formando tándem con el bote de cosméticos, recuperan su función meramente utilitaria. ¿O no? Porque el “botecillo de mudas” se parece también al frasco de ungüento mágico que es un tópico en las narraciones folklóricas.

7. UN CUENTO MARAVILLOSO QUE ACABA SIENDO UNA BROMA

Creo que cualquier persona acostumbrada a oír relatos tradicionales –en el siglo XVII o en la actualidad– captaría intuitivamente el carácter indicial de todos los elementos arriba mencionados: el alejamiento del Lope Ruiz protagonista (inicio habitual de las narraciones folklóricas, especialmente de los cuentos de aventuras y maravillosos); el seguimiento por parte de una mujer que lo ama y que trata de recuperarlo mediante esa peregrinación (aunque vaya descalza, y no con zapatos de hierro, como la protagonista de *El lagarto de las siete camisas*); el bordón y las alforjas (que tienen tantas veces virtudes mágicas en los cuentos folklóricos); los tres objetos, dos de ellos tan connotados como el peine y el espejo (idénticos a los que lleva la maga Blancaflor en su huida).

Todos esos elementos son pistas que conducirían al oyente a pensar que la historia que Sancho empieza a contar es un cuento maravilloso, del que cabe esperar aventuras inquietantes llenas de elementos fabulosos y sobrenaturales. Ni más ni menos que “la mejor de las historias”.

Así el chasco final, la decepción del desenlace, resulta más completa, desde el momento en que se juega con el horizonte de expectativa del destinatario para luego defraudarle: no se trataba de un cuento maravilloso como el de el lagarto de las siete camisas o el de la hija del diablo, sino de un cuento interminable que, en realidad, no cuenta nada; el astuto narrador nos había ofrecido una serie de indicios que nos llevaban por un camino errado. Pero el final es una burla, un cuento sin fin, pese a su prometedor principio y a los sugerentes detalles que se habían ido deslizando en su desarrollo.

A través del dominio de los procedimientos de la narrativa tradicional en el cuento de Torralba y Lope Ruiz, Sancho, ridiculizado en todo el capítulo, queda momentáneamente rehabilitado, dominador de la situación por medio de los recursos de la narración tradicional; capaz de conducir a don Quijote a un ridículo igualmente momentáneo: el de ser engañado como un niño al que se embroma con el cuento sin fin.