

MORFOLOGÍA Y SIMBOLOGÍA EN EL CUENTO POPULAR MARAVILLOSO ESPAÑOL: *LA PRINCESA ENCANTADA*¹

Por Mariano de Andrés Gutiérrez
y Ofelia-Eugenia de Andrés Martín

INTRODUCCIÓN A LA MORFOLOGÍA

El estructuralismo proporcionó un modelo de análisis formal del *Cuento popular* a cargo de Vladimir Propp². La consecuencia de esta investigación cristalizó en un conjunto de *Funciones* aplicables a este género narrativo en su más extendida tradición oral a cargo del pueblo. A través de su atribución a los distintos fragmentos del Cuento, se llegó a la siguiente conclusión: el *Cuento popular* solapa bajo su cobertura literaria, un cúmulo de tradiciones, leyes ancestrales, costumbres y organizaciones sociales ajenas a una lectura (audición) denotativa³.

¹Aurelio M. ESPINOSA, *Cuentos Populares Españoles*, Stanford (California) Universidad de Stanford, 1923-1926 (3 vols.). En adelante citaré por las ediciones de Madrid, CSIC, 1956, vol. I, *Selección de Cuentos Populares*, y 1957, vol. II, *Notas comparativas*. El Cuento seleccionado titulado *La Princesa encantada*, (pp. 331-333, vol. I), está clasificado por su recolector, Aurelio M. Espinosa, como Serie F, grupo formado por siete Cuentos populares bajo el epígrafe general *La Princesa encantada*. Esta Serie F incluye siete Cuentos (números 139 a 145 entre las pp. 321 y 349): *El Castillo de Irás y no Volverás* (núm. 139), *El Príncipe español* (núm. 140), ***La Princesa encantada***, (núm. 141), *La Princesa encantada* (núm. 142), *Las tres Maravillas del mundo* (núm. 143), *La loba negra* (núm. 144), y *La Princesa mona* (núm. 145). Curiosamente, esta Serie es la única que Aurelio M. Espinosa no analiza en su estudio *Cuentos. Notas comparativas*, vol II, en su edición de 1947. Cierra su pormenorizada investigación con los Cuentos de la Serie C titulada *Juan Sin Miedo* (núms. 136-138).

²Vladimir PROPP, *Morfologija skazky*, Leningrado, Nauka, 1968, 2ª ed. revisada y ampliada de la de 1928. En español, *vid.* Vladimir PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971.

³*Vid.* otros trabajos míos en relación con el mismo tema: Mariano de Andrés Gutiérrez, *La función en el Cuento Popular Maravilloso: La Hija del Diablo*, Madrid, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 1982, tomo XXXVII (pp. 93-128). -, *Dos cuentos de la Colección Espinosa a la luz del estructuralismo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1983 (vol. VI, I, pp. 3-20). -, *Ensayo de análisis estructural del cuento*, Bordeaux, Bulletin Hispanique, Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984 (Tome LXXXVI, núms. 3-4) (pp. 403-434). -, *La Función y el Motivo en el Cuento Popular español*, Madrid, Gredos, Philologica Hispaniensia, In Hono-

Por último, y a modo de breve Introducción, es pertinente insistir en readjetivar al *Cuento popular* como *maravilloso* si se pretende que reúna esta condición de portador en clave de mensajes etnográficos tribales y antropológicos.

MORFOLOGÍA

Un personaje varón emprende una aventura: “*Era un caballero que salió por el mundo*”. Caracteriza a este tipo de cuentos populares maravillosos el hecho de enmarcar al protagonista socialmente dentro de una jerarquía elevada: así, *rey*, *príncipe* o *caballero*⁴. Este tipo de protagonista es calificado como *Héroe buscador*.

Se le reconoce por su voluntad de alcanzar un fin concreto, manifestándolo generalmente con frases como “Padre, déjeme salir en **busca** de las tres Maravillas del mundo” (núm. 143, p. 338), o “Este era un príncipe que le dijo un día a su pa-

rem Manuel Alvar, 1989 (Vol. IV, pp. 21-36). -, *El Evangelio según Vladimir Propp*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario “Menéndez Pelayo”, Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, núm. 26, 2001. (pp. 80-94).

⁴Vid. en esta colección de *Cuentos populares españoles* de Aurelio M. Espinosa algunos ejemplos de estos clichés con que se suele presentar al protagonista de la narración. Cuento núm. 122, de la Serie B, *La hija del Diablo*, titulado *Siete Rayos de Sol*, recogido en Granada: “*Este era un rey que no tenía hijos*” cuya apertura ya nos pone en situación de observar el problema de la descendencia en el gobierno de un reino. (pp. 258-265); cuento núm. 124, *idem*, titulado *Marisoles*, recogido en Soria: “*Este era un rey y una reina que se casaron.*” (pp. 270-274); cuento núm. 125, *idem*, titulado *El Castillo de las Siete Naranjas*, recogido en Villamediana, (Palencia): “*Este era un rey que tenía un hijo que era muy jugador.*” (pp. 274-278); cuento núm. 130, de la Serie C, *El príncipe encantado*, titulado *El lagarto de las siete camisas*, recogido en Cuenca: “*Estos eran un rey y una reina que no tenían hijos.*” (pp. 294-299); etc.

Acerca de la figura del *Príncipe*, vid. el cuento núm. 140 de la Serie F, *La Princesa encantada*, titulado *El Príncipe español*, recogido en Toledo: “*Este era un Príncipe que le dijo un día a su padre...*” (pp. 326-331); cuento núm. 132 de la Serie C, *El Príncipe encantado*, titulado *El Príncipe rana*, recogido en Porqueros (León): “*Y se casó el Príncipe con la Princesa.*” (pp. 301-302).

Innumerables son los cuentos que presentan al *padre* o a la *madre* como punto de partida de la acción. Me limitaré a citar la numeración de algunos de ellos como prueba de mi afirmación: Serie E con el epígrafe *Varios*: núm. 85, recogido en Santiponce (Sevilla) (p. 152); núm. 87, recogido en Zamora (pp. 179-184); núm. 100, recogido en Solosancho (Ávila) (pp. 184-187); núm. 102, recogido en Madrudejos (Toledo) (pp. 191-192); núm. 104, recogido en Zamora (pp. 196-201); núm. 105, recogido en Jaraíz de la Vera (Cáceres) (pp. 201-205); etc.

Otros tópicos recurrentes en las aperturas de este género narrativo, son las atribuciones de oficios populares a los protagonistas de los cuentos: *labrador* (núm. 95, pp. 175-176), *cisquero* (núm. 103, pp. 193-196), *posadera* (núm. 116, pp. 244-246), *molinero* (núm. 117, pp. 246-247), *sastre* (núm. 119, pp. 250-252), *leñador* (núm. 127, pp. 283-285), *pescador* (núm. 139, pp. 321-326), etc.

En lógica correspondencia con la presencia del personaje *padre* son protagonistas de los mismos cuentos los *hijos*, siendo mucho más frecuente la referencia a *hijas* relacionadas con la figura del padre rey -escasamente, de la madre reina-, lo que conduce a la función *Matrimonio* con la que se establecen vínculos territoriales.

Por último, citaré la persistente alusión al número *tres* aplicado a las *hijas*, a las *Pruebas* encomendadas al *Héroe*, a los personajes coadyuvantes, a los *atributos* con los que el protagonista deberá enfrentarse al *Agresor*.

dre, el rey, que iba a marcharse a **buscar** fortuna.” (núm. 140, p. 326). No debe confundirse esta función con la inicial *alejamiento* (β), caracterizadora del Héroe abandonado. Estamos ahora ante la función *Partida* con variante ↗ :

“Era un caballero que salió por el mundo
alante a **buscar** la vida y las aventuras”
(p. 331)

Partida del hogar e inicio
de la búsqueda: C ↗

El *desplazamiento* en el espacio prepara la acción subsiguiente: un nuevo personaje (o varios), clave en la narración, enriquece el elenco de figuras actantes. Se trata del *donante* o proveedor. Este personaje se caracteriza por su aparición de forma casual.

“Y caminando, caminando...” Desplazamiento.
(Confirma la naturaleza de *héroe-buscador*
del protagonista)

El orden de aparición de los personajes debe seguir una progresión lógica. Sin embargo, este requisito formal no se cumple frecuentemente, debido al particular sentimiento narrativo del cuento-cuentos. Por ello, no es de extrañar que en ocasiones surja una petición de principio. Por ejemplo, la presencia de la figura del *Agresor* (imprescindible en el cuento maravilloso) es previa a la del *Donante mágico*. Lo que no impide que se transgreda esta norma en múltiples cuentos como en éste, en el que podemos observar cómo se invierten temporalmente estas *funciones*.

“...se encontró con cuatro animales, un
león, un galgo, un águila y una hormiga...” Primera función del Donante **D**⁵
Variante **D**⁶.

Es frecuente que las funciones se emparejen a modo de propuesta-respuesta. Es decir, que una acción provoque una reacción. Es el caso que nos ocupa: la función anterior, **D**, cuyo valor intrínseco equivale a una primera *Prueba* a la que se le somete al *Héroe*, reclama su correspondiente contrapartida. Cómo habrá de comportarse el protagonista ante el requerimiento del presunto *Donante*. (La alternativa a una posible reacción positiva es una respuesta cicatera, lo que suscitaría otro plan-

⁵ La primera función del *Donante mágico*, **D**, ofrece diez variantes. El actual cuento corresponde a la variante **D**⁶, que, siguiendo a V. Propp, se cumple en este cuento: *dos (o más) personajes que discuten entre sí, piden al Héroe que reparta entre ellos un botín*.

teamiento narrativo). Del resultado dependerá la identificación y autenticidad o no, del *Héroe*. En consecuencia, la función **D** se complementa con la función **E**.

“Y el caballero dijo que estaba bien, y se remangó el brazo y partió la fiera y les dio a cada uno su parte y quedaron conformes.” Reacción del Héroe⁶: Variante **E⁶**.

Una vez superada la *Prueba*, el *Donante* ha reconocido la naturaleza generosa y noble del caballero y, por lo tanto, procede a premiarle con la entrega de un *Objeto mágico*. A esta función se la identifica con **F**.

“Tú nos has arreglado la pelea y ahora nosotros queremos darte algo. Vamos a darte unas gracias.” Recepción del Objeto mágico: **F**

Hasta nueve variantes de esta función se registran en el catálogo de V. Propp. La actual narración pertenece al grupo **F¹**: el objeto que se transmite directamente responde a una recompensa que va a permitir al *Héroe* ser dotado de la *capacidad de transformarse en distintos animales*.

*“Y se sacó el león un pelo de la cabeza y se lo dio y le dijo:
—Lleva este pelo siempre contigo y cuando quieras volverte león no tienes más que hacer que decir Dios y león”* El objeto se transmite directamente: **F¹**
*Y el águila le dio una pluma y le dijo:
—Lleva también siempre contigo esta pluma y cuando quieras volverte águila dices Dios y águila.”* *Idem.*

*“Y entonces la hormiguita [...] dijo:
—Yo no se qué darte [...] pero te voy a dar este cuernecito, y le dijo: cuando quieras volverte hormiga dices Dios y hormiga.”* *Idem.*

⁶La variante **E** reconoce otras diez variantes correspondientes a las diez vistas más arriba. En este caso concreto, la variante que reclama es **E⁶**: el *Héroe* reacciona positivamente y *hace el reparto reconciliando a los que discutían* (cf. V. Propp, *Morfología del Cuento*, p. 52). No es de extrañar que al llegar a este punto, la narración se extienda en detalles literarios no estructurantes pero sí simbólicos, en los que se explique cómo realizó el *Héroe* esta primera prueba. Así lo hace el narrador de esta *Princesa encantada*: “Al águila le dio las tripas, al león le dio las nalgas, al galgo le dio las costillas y a la hormiga le dio el lomo.” (Cf. Aurelio M. ESPINOSA, *op. cit.*, p. 331)

“Y el galgo le dio también un pelo y dijo:
—Cuando quieras volverte galgo dices Dios
y galgo.” *Idem.*⁷

A continuación, el *Héroe* se orientará hacia el lugar donde supone que se ha de encontrar el objeto que justifica su misión y naturaleza: *Héroe buscador*: Los recursos narrativos que explicarán la forma seleccionada para su *desplazamiento* están inventariados dentro de un reducido número de variantes. El *corpus* de cuentos obtenidos por Propp se reduce a seis posibilidades. Puede darse la circunstancia de que no se tenga en cuenta el medio utilizado para el *desplazamiento* como en el caso que nos ocupa (lo que limita considerablemente las fórmulas narrativas aplicadas al cuento en general).

“Conque se fue el caballero muy contento
y *llegó ande un palacio muy grande.*” Desplazamiento⁸: **G**

“Y allí vivía un gigante”
“Y además el gigante era brujo” Presentación del Agresor⁹

“[...] un gigante que tenía a una princesa encantada en el palacio y no la dejaba salir.” Fechoría¹⁰: **A**
Variante **A¹** (raptó de un ser humano)

“Él se muere solamente cuando se rompa

⁷Todos estos beneficios posibilitados por los *Objetos mágicos* de los *Donantes*, además de facultar la *transformación* del *Héroe*, también confieren la propiedad de devolverlo a su condición prístina.

Al llegar a esta altura, el cuento debe haber registrado ya, entre otras, tres funciones: **D**, *Preparación de la transmisión*; **E**, *Respuesta del Héroe*; y **F**, *Transmisión*. Todas ellas han seleccionado una Variante concreta: (**D⁶**, **E⁶**, **F¹**). Propp señala este momento como decisivo para encuadrar la narración dentro de una de las dos posibilidades según la combinación obtenida en respuesta a la forma como se haya apropiado el *Héroe* del *Objeto mágico*: con violencia (Tipo I), o de forma amistosa (Tipo II). En adelante, el resto del cuento estará determinado por esta alternativa. El que nos ocupa pertenece al Tipo II.

⁸En consecuencia la función **G** no será aislable, resultando simplemente continuidad de la función **A**, *partida* (El *Héroe* se va de su casa).

⁹Al margen de las funciones a las que se han de ver condicionados los actantes, es frecuente que su presentación sea espontánea como si de arquetipos predeterminados por el sentimiento popular se tratara. Así, el bosque suele reclamar las figuras de ogros, gnomos, hadas; el cruce de caminos prefiere mendigos, enanos, peregrinos; los palacios, brujas, gigantes. El sentir generales atribuye *a priori* caracteres previamente tipificados -bondad, envidia, egoísmo...- sin más aposición que la de su sola aparición: *Presentación*.

¹⁰La tardía aparición de la función *Fechoría*, **A¹**, confiere en este cuento un carácter circunstancial a la *Salida del Héroe*. Es el azar el que le ha conducido al encuentro de la Princesa encantada. No el anuncio previo de un acontecimiento que reclamase su presencia.

- un huevo que tiene guardado muy bien en el palacio, y muriendo él estoy desencantada y libre.*”
- Fechoría¹¹ **A**
Variante **A**¹¹.
- “*Y a los cuatro días llegó el gigante [...] y le dijo a la princesa que olía a carne humana y se la iba a comer.*”
- Fechoría: **A**
Variante **A**¹⁷.
- “[...] *y oyeron abrir puertas y vieron venir al gigante. Y el hombre pa no ser visto dijo:*
—*Dios y hormiga- y así el gigante no le vio.*”
- Combate¹² **H**
Variante **H**².
- “*Y el caballero cuando vio venir al puercoespín, dijo:*
—*Dios y león—*
- Y se pelearon el puercoespín y el león Y cuando ya el león iba venciendo, el puercoespín se volvió liebre y escapó.*”
- Idem.*
Variante **H**¹.
- “[...] *dijo:*
—*Dios y galgo— y se volvió galgo y corrió tras la liebre.*”
- “*Y la liebre se volvió paloma y salió volando.*”

¹¹La función *Fechoría* registra diecinueve variantes en el *corpus* de Cuentos de V. Propp. Estas variantes pueden ser complementarias. El *rapto* (Variante **A**¹) no consume por sí sola la *Fechoría* (**A**) sino que aísla simplemente a la víctima a fin de proceder a continuación a infligirle el castigo con más comodidad. De acuerdo con esta consideración, podemos observar en este cuento, *La Princesa encantada*, tres tipos de variantes: *rapto*, *encantamiento* y *canibalismo*. El hecho de que aquí no se especifique el carácter concreto del encantamiento, no invalida esta variante **A**¹¹ que Propp recoge bajo el epígrafe [el Agresor] *embruja a alguien*.

¹²La función *Combate* (**H**) no debe ser entendida con exclusividad ni literalmente como una lucha física. Combate puede ser una competición de cartas, ajedrez, habilidad en un trabajo, etc. De hecho, es más frecuente el enfrentamiento cuyo fundamento se base en el grado de astucia de ambos contrincantes. En la competición, el *Héroe* vencerá merced a los poderes del *Objeto mágico*.

En *La Princesa encantada* se ofrecen dos manifestaciones heterogéneas de *Combate* (**H**). Si bien, hay signos velados de posible lucha física, pronto la narración se decide por otras confrontaciones basadas en la oposición de las facultades más caracterizadoras de los contendientes transformados en animales: la hormiga engaña al gigante gracias a su insignificante tamaño; el león amedrenta al puercoespín; el galgo compite con la liebre en velocidad; y, por fin, el águila da caza a la paloma.

“[...] dijo:
—Dios y águila— y se volvió águila y
voló a coger a la paloma.” *Idem.*

“[...] el gigante ya estaba maleando.
Y llegó con el huevo y se lo tiró en
la frente al gigante y se rompió y el
gigante murió.” *Victoria*¹³ **J**
Variante **J²**. *Desencantamiento*

De nuevo, un emparejamiento de funciones: **K** (*Reparación*) es la consecuencia obligada que se sigue de la presencia de **A** (*Fechoría*). Ya se ha visto este mismo fenómeno de empatía de funciones con la anterior asociación de **D**, **E** y **F** (*Primera función del Donante, Primera prueba o Reacción del Héroe y Recepción del Objeto mágico*). Estas agrupaciones suponen una inflexión narrativa, al tiempo que una clave para analizar las estructuras de los personajes, acciones o tipología de los cuentos: **D**, **E**, **F** deciden la forma elegida para la transmisión del objeto mágico (violenta o amistosa), y, en consecuencia, el tipo de *Héroe* protagonista. Por su parte, **A** y **K** cierran el ciclo actuación del *Héroe*, por lo que se considera el núcleo principal del cuento. Así mismo, **K** y **F¹** se asocian también para señalar la forma de *transmisión* del objeto mágico (inmediata o tras una búsqueda más o menos prolongada (**K**, **F²**)¹⁴.

“[...] la princesa que ahora quedó
desencantada.” *Reparación*¹⁵: **K**
Variante **K⁸** (*El personaje embrujado
es desencantado*)

“Y el caballero se casó con la princesa” *Matrimonio*¹⁶: **W⁰₀**

¹³Puesto que, como ya se ha comentado más arriba, la forma de Combate no ha sido descrita como una lucha evidente sino más bien, como una confrontación de facultades y habilidades, considero más adecuado seleccionar la variante **J²** para referirme a la función *Victoria*: [El Agresor] *es vencido en una competición*. V. J. Propp.

¹⁴Vid. Vladimir J. Propp, *Morfología...*, cap. 3. Funciones de los personajes (pp. 37-74).

¹⁵La variante de *Fechoría* **A¹¹**, *Embrujamiento*, se corresponde con la variante de *Reparación* **K⁸**, *Hechizo roto*. Esta última variante abunda en las fórmulas recogidas tradicionalmente en los discursos repetidos y memorizados por el pueblo en forma de juegos fonéticos de unidades léxicas carentes de sentido (trabalenguas) o de frases consagradas literariamente por sibilas, hechiceros o brujas. El otro recurso más frecuente para los desencantamientos consiste en lanzar un objeto contra el *Agresor*, (un huevo, una bolsa con harina, un puñado de barro...) que, al romperse, libera a la víctima de su hechizo, transformándola.

¹⁶La función *Matrimonio*, **W**, está absolutamente asociada a la consecución del trono de un reino por parte del *Héroe*. Esta finalidad suele manifestarse expresamente aunque no de forma necesaria. Es el caso de nuestro cuento, el cual prescinde de esta puntual información. Sin embargo, de forma tácita pero evidente, está implícita en el hecho de ser una princesa la víctima. La simbología social de las narracio-

CONCLUSIONES MORFOLÓGICAS

La Princesa encantada consta de las funciones imprescindibles para ser clasificado dentro del cuento maravilloso. Héroe buscador, Fechoría, **A**; Prueba propuesta por el Donante, **D**; superación de la Prueba, **E**; recepción del objeto mágico, **F**, (estas tres últimas (**D**, **E**, **F**) constituyen un grupo decisivo para determinar la naturaleza del Héroe); Combate, **H**; victoria, **J**; y Matrimonio, **W⁰⁰**.

El carácter popular de este cuento justifica una investigación morfológica puesto que se trata de una parábola lúdica acerca del orden de las primitivas estructuras sociales. Sin embargo, el tributo que la condición popular añade a un posible análisis razonado, científico, empírico, suele comportar defectos de forma como distribución gratuita de las funciones, innecesaria redundancia de una misma función, ausencia de funciones imprescindibles, etc. Si bien, La Princesa encantada adolece de algunas de estas inevitables servidumbres, no es uno de los ejemplos ni más contaminados ni de orden más anárquico. Obsérvese comparativamente, cuál es su respuesta a las funciones reclamadas por el estructuralismo proppiano:

$\beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta \theta$ A a B \uparrow D E F G H I K Pr Rs D O L M N Q Ex T U W

De cuyas funciones, *La Princesa encantada* seleccionó las siguientes:

A B \uparrow D E F H K W
--

Donde se observa una lógica progresión de funciones al tiempo que un orden en su distribución: partida y desplazamiento; encuentro con los Donantes y prueba superada; ofrecimiento del Objeto mágico y transmisión del mismo; aparición del Agresor y Fechoría; Combate, Victoria del Héroe y Matrimonio.

En resumen, *La Princesa encantada* responde al requerimiento propio de una narrativa con mensaje social intrínseco. Y todo ello con los menos recursos posibles, correctamente distribuidos y con una oportuna selección de funciones.

Sabemos que cada función se puede manifestar narrativamente de acuerdo con un amplio número de variantes. Recordemos a modo de ejemplo, cómo una función como *Desplazamiento*, **G**, es susceptible de actualizarse de seis maneras diferentes (variantes): por los aires, por el mar, por senderos de la montaña, etc. La selección

nes populares tienen su más profunda raíz en procesos tribales de poder, en luchas ancestrales entre pueblos primitivos por afirmar el dominio de espacios vitales, en la transmisión de historias cosmogónicas de los orígenes del hombre, en ritos de pubertad, etc. De ahí, que estas funciones remitan a equivalencias de orden social más allá de su denotativa apariencia de inocentes narraciones infantiles.

de cualquiera de estas variantes no es gratuita: deberá condicionar la selección de las variantes de las funciones correlativas.

Así, el cuento actual reclama la variante **D⁶** para la función **D**, *Prueba propuesta por el Donante*. Consecuentemente, la función **E**, *Reacción del Héroe*, correlativa de **D**, exigió lógicamente la variante **E⁶**: en **D** se solicitó el sentido de justicia y ecuanimidad del *Héroe*. **E** respondió con un equilibrado reparto de los bienes de los *Donantes*. Esta necesaria correspondencia de variantes se cumple en todas las funciones de *La Princesa encantada*. (No es extraño observar en algunos cuentos algún desplazamiento de variantes, generalmente producto de contaminaciones narrativas o de corrupciones propias de la transmisión oral).

Por último, nuestro cuento se nos presenta con cierta simplicidad narrativa. Renuncia a muchos recursos tanto estructurales como literarios. Prescinde, por ejemplo, de las *Prohibiciones*, *Transgresiones*, *interrogatorios*, etc. Comparando con un criterio geográfico distintas versiones, se observa según las diferentes características culturales de cada región, un marcado tributo a los condicionantes etnográficos. Generalizando demasiado, se puede decir que el centro peninsular y, más concretamente, sus zonas agrícolas, suelen comportarse con marcada sobriedad de recursos narrativos.

Así mismo, sorprende la presencia de contaminaciones en el hecho de elegir como *Donante* algún animal ajeno al lugar donde se escuchó la versión actual de este cuento: un león. Lo más frecuente en el cuento popular es acudir a personajes, botánica, zoología autóctonas.

SIMBOLOGÍA ESOTÉRICA EN EL CUENTO POPULAR MARAVILLOSO, LA PRINCESA ENCANTADA

EL RELATO EN CLAVE DE ALQUIMIA MÍSTICA

El cuento *La Princesa encantada* se nos presenta como un relato simbólico alusivo a la Alquimia Mística¹⁷. Un mito de crecimiento introspectivo, superación personal, traducido en clave de “viaje iniciático”. El Héroe sufre la *muerte ficticia de regeneración*¹⁸. Lo que Propp identifica como el motivo de “*los animales agradecidos*”¹⁹ esconde el sentido oculto del neófito “*devorado*” —en su naturaleza puramente animal— por las *Potencias Cognoscitivas*, para hacerle renacer —una vez adquiridas sus virtudes: fuerza, diligencia, inteligencia y constancia—²⁰ en el *hombre completo y renovado*²¹.

¹⁷J. Felipe Alonso, *Diccionario de Ciencias Ocultas*, Madrid, Espasa, 1999. Vid. entrada: **Alquimia mística o de los filósofos**. “*Se trata de una forma espiritual que procura transformar lo malo en bueno, aspirando sus adeptos a alcanzar una perfección superior*”.

Juan G. Atienza, *Los saberes alquímicos*, Madrid, Temas de hoy, 1995. Vid. Entrada: **Alquimia mística**. “*Sentido fundamentalmente hermético del proceso alquímico por el cual el filósofo que lo realiza adquiere conciencia plena del acto iluminativo que se está produciendo en su interior mientras lleva a cabo las distintas etapas que habrán de conducirlo a la obtención de la Piedra*”.

¹⁸Vid. Ofelia- Eugenia de Andrés Martín, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006. Donde son tratados Virgilio, Orfeo y Pitágoras como paradigmas literarios de la muerte ficticia. (p. 301).

Según Propp, este fenómeno pertenecería al mito del “*ayudante del cuento y la institución de la iniciación [lo que] explicaría la obtención del ayudante en el reino de la muerte (pues se suponía que el neófito estaba muerto)*”. Vid. Vladimir J. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974. Traducción del original, *Istoriceskie korni volsebnj skazki*, a cargo de José Martín Arancibia, (p. 271).

¹⁹Vladimir J. Propp, *op. cit.* Prescindimos aquí de la interpretación totémica que propone Propp para explicar el motivo del “*animal agradecido*”, ya que nuestra lectura aborda el tema en cuanto mito alquímico de muerte y regeneración que descarta al *animal agradecido* como antepasado del Héroe (pp. 224-228).

²⁰Simbolizadas en el cuento respectivamente por el león, el galgo, el águila y la hormiga. Donde el león encarna el valor, el galgo el impulso emprendedor, el águila las fuerzas del intelecto y la hormiga la constancia en el trabajo. Más abajo analizaremos su correspondencia alquímica con los metales.

Igual que en nota 19, prescindimos aquí de la interpretación que propone Propp respecto de la prohibición que pesa sobre la ingesta del animal ya que, en un plano totémico, implicaría fagocitar a un antepasado: “*Los animales no se pueden comer ya que ayudan porque son antepasados totémicos [...] por este motivo no se debe matar a un animal ni comérselo, porque si se hiciese se mataría y comería a un pariente*”. Vid. Vladimir J. Propp, *op. cit.* (p. 225).

²¹Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial, 1959. Traducción del original *Forgerons et alchimistes*, a cargo de E. T. “*El sentido y la finalidad de los Misterios eran la transmutación del hombre; por la experiencia de la muerte y resurrección iniciáticas, el místico cambiaba de régimen ontológico (se hacía inmortal)*” (p. 131).

Bajo el mito reconocido por Propp como “*descuartizados y vueltos a la vida*”, expresado también en el *Libro de los Muertos* con la fórmula “*Dígnate darme pan, dígnate darme carne, para que me pueda purificar*”²², late un ritual espagírico²³ de despedazamiento y regeneración cuyo origen se remonta al antiguo Egipto con las ceremonias mortuorias de momificación enfocadas a la vida del Más Allá. Las tradiciones apocalípticas le añaden el matiz de canibalismo propio del premosaísmo hebreo en el que aún perdura el sentido egipcio de *alimento de purificación*²⁴. Tanto el *Apocalipsis* como los *Evangelios Gnósticos* dan testimonio de la pervivencia de estas creencias en el antiguo Oriente²⁵.

El Ocultismo florentino medieval encuentra en Dante su mayor apologista. El canto III, “*Infierno*”, ofrece un valioso documento literario de las ceremonias espagíricas asociadas al mundo animal:

“*Questi sciaurati, che mai non fur vivi / erano ignudi, stimolati molto / da mosconi e da vespe ch’eran ivi. / Elle rigavan lor di sangue il volto, / che, mischiato di lagrime, ai lor piedi / da fastidiosi vermi era ricolto.*”²⁶.

Este tipo de rituales, en sus formas más o menos cruentas, recogían las creencias que se desarrollaron en la geografía mediterráneo-mesopotámica, cristalizadas en el *dolor*, la *muerte* y la *resurrección de Tammuz*. Esta cosmogonía, fielmente reproducida en el ámbito paleooriental²⁷, advierte a la humanidad que “*la muerte es siempre vencida por la resurrección, que toda derrota es anulada y superada*”.

²²Vladimir J. Propp, *op. cit.* “*Una de las formas de la muerte temporal, consistió en descuartizar el cuerpo o cortarlo en pedazos*”. (p. 132).

²³Dom Antoine-Joseph Pernety, *Diccionario mito-hermético*, Barcelona, Índigo, 1993. Traducción del original, *Dictionnaire mytho-hermétique*, por Santiago Jubany. *Vid.* Entrada : **Espagírica (filosofía)**. “*Ciencia que enseña a dividir los cuerpos, a resolverlos y a separar sus principios con ciertas vías, sean naturales o violentas. Su objeto es, por tanto, la alteración, la purificación y la perfección de los cuerpos [...] La filosofía espagírica, propiamente dicha, es lo mismo que la filosofía hermética*”.

²⁴Vladimir J. Propp, *op. cit.* “*Porque este alimento purifica, purifica de lo que es terreno*” (p. 93).

²⁵*Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1975, “*Un ángel clamó en alta voz diciendo: Venid, y congregaos a la cena grande de Dios. A comer carne de reyes y carne de tribunos, y carne de poderosos, y carne de caballos y sus jinetes [...] y todas las aves se hartaron de la carne de ellos*”. “*Apocalipsis*” 17-20. *Los Evangelios Gnósticos. Enseñanzas secretas de Jesús*, Barcelona, Sirio, 2004, 2ª ed. Recopilados por David Gerz, *vid.* “*El evangelio según Tomás*”, versículo I. 11. “*En los días cuando comiais los muertos, / los transformasteis a la vida*”.

²⁶Dante Aligheri, *Comedia*, Barcelona, Seix Barral, 2004. “*Infierno*”.(Canto III, vv. 64-69) Traducción, Prólogo y Notas a cargo de Ángel Crespo.”*Estos nunca vivientes desgraciados / iban desnudos, y los azuzaban avispa y moscones obstinados. / El rostro con su sangre les surcaban / y caía a sus pies, mezclada en llanto, / do molestos gusanos la chupaban.*”

²⁷Mito del que se han “*conservado huellas hasta en la Gnosis postcristiana*”. *Vid.* Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza / Emecé, 1972. Traducción del original, *Le Mythe de l’Éternel retour. Archétypes et répétitions*, a cargo de Ricardo Anaya. (p. 95).

por la victoria final²⁸. En España, es Enrique de Villena quien se erige como representante de la teoría espagírica.²⁹

La Nigromancia del Siglo de Oro apoyó sus operaciones en la espagírica. Destacan en estas Artes Negras humanistas de la talla de Enrique Cornelio Agripa, quien enseña cómo:

*“la necromancia realiza todas sus experiencias por medio de cuerpos y osamentas, y por medio de los miembros [a fin de] practicar el arte de resucitar a los muertos”*³⁰.

En este sentido, el cuento enlaza con la filosofía renacentista del Antropomorfismo³¹ derivada de la corriente sufi que exaltaba al “*hombre completo [...] al que consideraban un reflejo del hombre completo en su interior*”³², estado al que se accede sólo tras haber alcanzado, como en el caso del *Héroe* del cuento que nos ocupa, “*una apertura de los sentidos*”³³. Este proceso es alcanzado a través de las mencionadas *Potencias Cognoscitivas*, simbolizadas respectivamente por los cuatro animales: el león, el águila, el galgo y la hormiga³⁴.

EL RELATO EN CLAVE DE ALQUIMIA PRÁCTICA.

Una vez superado el paso del “*hombre incompleto*” al “*Hombre completo*”, el relato pasa a un segundo momento protagonizado por la Alquimia práctica³⁵.

A partir de la salida del *Héroe* —“*conque se fue el caballero*”³⁶— y del primer encuentro con la “*princesa encantada*”³⁷, comienza el segundo grado de iniciación.

La princesa cautiva, que por primera vez entra en contacto con el neófito, con

²⁸*Ibidem* (p. 95).

²⁹Para los rituales de espagírica asociados a la antropofagia, *vid.* Enrique de Villena, *Obras Completas*, “Tratado de Consolación”, Madrid, ed. Turner, 1994. “*Tiestes [cuyos] hijos fuesen por Atreu, su hermano, muertos ge los dio a comer en el doloroso convite [...] ¡Cuánta inhumana crueldad es entrañas en entrañas esconder, e con cuerpo comido engordar el fambriento cuerpo, e un animado bevir con muerte de otro animado!*” (tomo II, p. 259).

³⁰Enrique Cornelio Agripa, *Filosofía Oculta*, Buenos Aires Kier, 1994. Traducción del original, *De Occulta Philosophia*, a cargo de Héctor V. Morel. (pp. 360-361).

³¹Ofelia-Eugenia de Andrés Martín, *op. cit.* (p. 290).

³²*Ibidem.* (p. 291).

³³*Ibidem* (p. 291).

³⁴Para su correspondencia con los animales y sus cualidades alquímicas en el Taoísmo, *vid.* Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza, 1974, (p. 109).

³⁵Franz Hartmann, *Alquimia*, Barcelona, Obelisco, 2007. Traducción del original, *Alchemy*, a cargo de Verónica d’Ornellas. “*La alquimia, en su aspecto más material, enseña cómo pueden generarse minerales*”. (p. 9).

³⁶Aurelio M. Espinosa, *op. cit.* (p. 332).

³⁷*Ibidem* (p. 332).

quien deberá desposarse, simboliza (lo veremos más abajo) uno de los principios alquímicos básicos para el culmen de la *Obra*³⁸: el complemento “*pasivo*” del principio, “*activo*” por excelencia, representado a su vez por el caballero.

Previamente a esta unión, los metales que antes eran *simples*, empiezan a mezclarse polarizados en dos, el “*azufre*” y el “*mercurio*”, interactuando así para salvar al *Héroe*. Propp apunta en el capítulo alusivo a “*los animales agradecidos*” que se trata de personajes “*combinados*”,³⁹ es decir, el *águila* y el *galgo* simbolizarían “*lo volátil*”, mientras que el *león* y la *hormiga* simbolizarían “*lo fijo*”.

Tras la primera fase de *fusión*, los metales comienzan a *transmutar*, proceso que en el plano estructuralista, se corresponde con la *función transfiguración* “*Cuando quieras volverte hormiga, dices ‘Dios y hormiga’. Cuando quieras volverte galgo, dices ‘Dios y galgo’*”⁴⁰.

Este grado de las *operaciones alquímicas* se corresponde con lo que Mircea Eliade reconoce como “*la transmutación alquímica [que] equivale a la perfección de la materia; en términos cristianos, a su redención*”⁴¹.

Durante este proceso los metales se identifican:

1. Con el cuerpo humano

Por eso aparecen simbolizados a través de elementos corporales (“*pelo*”, “*plumas*”, “*cuernos*”)⁴². Eliade se refiere a este momento del proceso alquímico, precisando: “*Hemos visto que los metales eran considerados como organismos vivos*”⁴³.

2. Con Dios

“*Dios y galgo*”, “*Dios y águila*”, “*Dios y león*”...⁴⁴. Enrique Balasch Blanch analiza este fenómeno en su *Historia mágica de los cuentos*, donde se remonta a sus orígenes: “*La Alquimia asimilaba la divinidad a la materia, como en Egipto (donde la metalurgia tuvo gran difusión)*”⁴⁵.

Enrique Cornelio Agripa, en una interpretación neoplatónica que asume al Hombre como Microcosmos a escala del Macrocosmos divino, destaca cómo

³⁸Entiéndase *Obra* en el sentido de proceso alquímico.

³⁹Vladimir J. Propp, *op. cit.* (p. 224).

⁴⁰Aurelio M. Espinosa, *op. cit.* (p. 332).

⁴¹Mircea Eliade, *op. cit.* (p. 133). Vid. Franz Hartmann, *op. cit.* “*La Alquimia [...] se ocupa de la regeneración espiritual del hombre, y enseña cómo puede hacerse un dios de un ser humano [...] para que un ser humano pueda convertirse en Dios*”. (pp. 8-9).

⁴²Mircea Eliade, *op. cit.* (p. 332).

⁴³Mircea Eliade, *op. cit.* (p. 133).

⁴⁴Aurelio M. Espinosa, *op. cit.* (pp. 332-333).

⁴⁵Enrique Balasch Blanch, *Una historia mágica de los cuentos*, Madrid, Oberón, 2003 (p. 40).

*“estos miembros de Dios son semejantes a los nuestros, son las ideas y los ejemplos sobre los cuales fueron formados los nuestros”*⁴⁶.

El humanista alemán extrapola la temática estrictamente anatómica hacia una lectura trascendentalista de orden metafísico:

*“Si tornáramos ritualmente nuestros miembros conforme a estos ejemplos, entonces, al modificarnos según la misma imagen, nos convertimos en semejantes a Dios”*⁴⁷.

En este sentido, los animales coadyuvantes representarían lo que Eliade identifica como *“protectores del trabajo de la fusión”*⁴⁸. El antropólogo concluye: *“La transmutación [era] la meta principal de la Alquimia alejandrina”*⁴⁹.

El alquimista medieval Ramón Llull no es ajeno a la dinámica esotérica de estos procesos metalúrgicos. Su *Testamento* aclara algunos conceptos de este *Arte* en el que *“La operación puede comprenderse tanto referida a un hombre como a una sustancia mineral”*⁵⁰. Así leemos en la obra llulliana: *“Importa transmutar [...] Esta materia tiene la correspondencia de convertirse a cualquier naturaleza”*⁵¹.

Al llegar a este momento de la iniciación, el caballero está apto para sufrir su definitivo estado de purificación. Tras las iniciales *transmutaciones* se manifestará la *transmutación definitiva*, en la que pasará de *“hormiga”*, *“galgo”*, *“águila”* y *“león”* a convertirse en *“liebre”*⁵².

Es oportuno señalar aquí cómo la naturaleza negativa, perversa, del gigante (ogro, ser monstruoso...) es el resultado de una interpretación en clave narrativa propia del cuento. Sin embargo, esta lectura no se corresponde con la que ha de atribuírsele a la luz de los principios alquímicos. En el plano narrativo del cuento el gigante se identifica con la figura del *Agresor*. Por el contrario, en el alquímico supone un estadio inicial imperfecto aún en el proceso de sublimación del *Héroe*, al igual que en los metales. En consecuencia, sólo hay un personaje en vías de mística evolución cuyo tiempo vital es un camino hacia la perfección desde la más absoluta miseria del Hombre en la indefensión de su nacimiento. A este proceso se le da cuerpo descriptivo en el cuento a lo largo

⁴⁶ Enrique Cornelio Agripa, *op. cit.* (p. 278).

⁴⁷ *Ibidem*, (p. 278).

⁴⁸ Mircea Eliade, *op. cit.* (p. 68).

⁴⁹ *Ibidem*, (p. 130).

⁵⁰ *Ibidem*, (p. 134).

⁵¹ Ramón Llull, *Testamento*, Barcelona, Índigo, 2001. Traducción del original, *Testamentum*, a cargo de Nuria García i Amat (pp. 111 y 182).

⁵² Aurelio M. Espinosa, *op. cit.* *“Se volvió liebre y se escapó [...] La liebre se volvió paloma y salió volando”*. (p. 333).

de las funciones *Partida, Pruebas, Victoria y Matrimonio*. En el cuento, quien muta en liebre es el *Agresor* que, merced a su nueva naturaleza “*escapa*”. Es decir, el neófito, ahora purificado, es liberado de su naturaleza negativa para transformarse en el nuevo ser perfecto. “*La liebre*” equivale, en Alquimia, a la criba o el filtro que depura y separa la materia pura de la impura. Martinus Rulandus, refiriéndose al “*Mercurio*”, expone:

“*Cuando hayas amalgamado el calcio y el cuerpo perfecto, presiónalo en un paño de lino, y de nuevo pásalo a través de una vejiga de liebre. Si pasa limpia a su través, entonces todo está bien*”⁵³.

Todo transcurre en el interior del palacio. En este punto, la *prisión* donde permanece encerrada la *princesa* y el *huevo* custodiado por el *Agresor*, juegan un papel esencial⁵⁴. Se trata de un juego de conceptos en el que los términos “*palacio*” y “*huevo*” forman parte del campo semántico místico-alquímico en una relación de equivalencia. El “*palacio*” (o “*castillo*”) en las tradiciones herméticas se identifica con el “*huevo*”.

Dom Pernety aclara el sentido de tales operaciones: “*Algunos han tomado estos términos en el sentido de **prisión** entendiéndolo por ello el horno y el **huevo** de los filósofos*”⁵⁵. La voz “*horno*” nos arroja una clave esencial. Se trata del *atanor* — que la Mística humanista designa como “*castillo*”—⁵⁶ en cuyo interior se desarrolla todo el proceso de la *Obra*.

Así nos acercamos al final del cuento donde el *Héroe* (el “*pollo*”) ⁵⁷, una vez completados los procesos de *fusión* y *transmutación*, se manifiesta en su primigenia naturaleza perfecta.

No olvidemos que en la tradición alquímica mesopotámica “*los herreros Ushi sacrifican pollos en los hornos*”⁵⁸, entendiéndolo por “*hornos*”, el *atanor* donde se consuman los procesos alquímicos que conducen al fin de la *Obra*, y por “*pollos*”, los “*embriones humanos*” que en las ceremonias metalúrgicas del África negra representan “*la asimilación mágica de los minerales a los embriones* [lo que garan-

⁵³Martinus Rulandus, *Diccionario de Alquimia*, Barcelona, 2001. Vid. Entrada **Mercurius**.

⁵⁴Para el “*gigante*” como símbolo alquímico de la naturaleza aún imperfecta del iniciado antes de convertirse en “*huevo*”, vid. Micea Eliade, *op. cit.* “*En el relato de la Creación [de la cosmogonía mesopotámica] Ku-Bu, designa al cuerpo monstruoso de Timat, asimilado a un feto*”. (p. 68).

⁵⁵Dom Antoine-Joseph Pernety, *Diccionario mito-hermético*, Barcelona, Índigo, 1993. Traducción del original, *Dictionnaire Mytho-hermétique*, por Santiago Jubany, vid. entrada **Celda de los filósofos**.

⁵⁶Santa Teresa de Jesús, vid. *Camino de perfección* en *Obras*, Barcelona, Librería religiosa, 1887. “*Que no se os caiga este castillo [...] aunque no se trata más que de siete moradas [...] por donde decía yo que se ven cosas interiores donde entendemos estos secretos*”, (t. III, pp. 339 y 365-373).

⁵⁷Mircea Eliade, *op. cit.* Según el antropólogo, el término “*pollo*”, en la Alquimia mesopotámica designaba “*los minerales, la materia primera embrionaria, que será formada en los hornos*”, (p. 68).

⁵⁸*Ibidem* (p. 67).

tiza] *el nacimiento del metal en los hornos*” y, lo más importante, “*haciéndole nacer antes de tiempo*”⁵⁹. La puntualización resulta especialmente relevante en el cuento ya que en un orden progresivo lógico el “*pollo*” eclosionará en una fase posterior al *matrimonio*. Esta particularidad guarda estrecha relación con el “*estado caótico alcanzado por la operación alquímica*” lo que, traducido al plano iniciático, se corresponde con ese profundo sentimiento de desorientación en que permanece sumido el neófito. Mircea Eliade lo compara “*al del embrión o el huevo*”⁶⁰.

Y de nuevo volvemos al protagonismo del “*huevo*” en esta fase embrionaria que el alquimista obtiene a través de “*la fusión de los ingredientes en su horno*”⁶¹.

La importancia del relato —en orden alquímico— deriva de un hecho de especial alcance antropológico. El cuento simboliza el mito neoplatónico del “*Eterno Retorno*”. La voz “*huevo*” nos descubre su verdadera proyección con toda claridad. Según J. Felipe Alonso, en los *Misterios del Nilo* significaba “*el germen de la generación [...] Aparece como uno de los símbolos de la renovación periódica de la naturaleza*”⁶². Lógicamente, este *Ciclo de renovación* sólo puede germinar una vez consumado el *Ciclo de muerte* previo a toda iniciación. En este sentido se expresa Franz Hartmann en la regla número 13 de la *práctica alquímica*: “*Aquello que mata produce vida; aquello que provoca la muerte provoca la resurrección; aquello que destruye, crea*”⁶³, y en cuyo sentido hay que entender la alegoría alquímica que oculta el cuento maravilloso en su sentido más profundo.

Finalmente, se cierra la narración con los desposorios entre el “*caballero*” y la “*princesa*”.

En efecto, las operaciones herméticas culminan con el denominado “*matrimonio alquímico*”, expresión metafórica con la que se alude a la unión final del *Azufre* y el *mercurio*: “*y el caballero se casó con la princesa*”⁶⁴. La Alquimia contempla

⁵⁹*Ibidem* (p. 69). Vid. Juan G. Atienza, entrada **Pollo de Hermes**, “*Materia de la Piedra en su periodo blanco. Ligado al Mercurio*”. Vid., igualmente, entrada **Horno**. “*sirve para llevar a cabo todas las preparaciones que conducen a la Obra*. Vid., así mismo, entrada **Huevo de los filósofos**, “*La casa del polluelo. Este huevo de los filósofos, en cuyo interior van teniendo lugar la práctica totalidad de los acontecimientos que conducen a la obtención de la Piedra Filosofal*. Guarda un estrecho vínculo con el huevo filosófico. Vid., por último, entrada **huevo filosófico**, “*equivalente a la semilla de los metales, paralelo al feto del reino de los animales vivíparos y simbólicamente equivalente al huevo de las aves*”.

⁶⁰Mircea Eliade, *op. cit.* (p. 108).

⁶¹*Ibidem*, (p. 108).

⁶²J. Felipe Alonso, *op. cit.*, vid. entrada **Huevo**.

⁶³Franz Hartmann, *op. cit.* (p. 40).

⁶⁴Aurelio M. Espinosa, *op. cit.* (p. 333). Mircea Eliade, *op. cit.* “*Los minerales y los metales eran considerados como organismos vivos; se hablaba de su gestación, su crecimiento y su nacimiento e incluso de su matrimonio [...] La combinación alquímica del azufre y el mercurio casi siempre se expresa en términos de matrimonio, mediante el cual se simboliza la unión mística entre dos principios cosmológicos*”. (pp. 133-134).

este “*matrimonio*” como la unión del “*Mercurio Primero*”, nacido de la Naturaleza, con el “*Azufre Activo*”, para obtener el “*Mercurio de los Filósofos*”⁶⁵. Esto nos afirma en la teoría del “desajuste” entre el nacimiento del “*pollo*” (el mencionado *Azufre Activo*) que precede, ilógicamente, al “*matrimonio*”. Debemos apuntar al respecto que el “*Rey*” (el “*caballero*” de nuestro cuento) una vez sublimado tras la superación de las pruebas, simboliza el “*Azufre*” en la nomenclatura alquímica, mientras que el nombre de “*Reina*” (la “*Princesa*” del relato) designa el “*Mercurio*”, una vez “*liberada*”⁶⁶. *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz* suponen un tratado completo de esta temática que relata, alegóricamente, el “*viaje al palacio cerrado del Rey*” para asistir a las “*Bodas Reales*”, argumento tomado del texto cristiano primitivo titulado “*El canto de la perla*”.⁶⁷

En resumen, en el fondo de la narración subyace el eterno mito del retorno al prístino origen tras la progresiva superación de sucesivas pruebas entre las que destacan la “*muerte*” (con sus respectivos ceremoniales) y el “*retorno a la vida*” (con rituales prescritos)⁶⁸. El proceso evolutivo de *muerte, dolor y renacimiento*, paradigma de las catarsis órfico-pitagóricas, se ha expresado desde tiempos inmemoriales en los términos alquímicos expuestos en el análisis al que hemos sometido el cuento de *La Princesa encantada*. El relato podría resumirse en la máxima expuesta por Mircea Eliade, “*la muerte es siempre seguida por la resurrección*”⁶⁹. Dicho de otra manera, “*el trabajo alquímico consiste en la transformación inte-*

⁶⁵J. Felipe Alonso, *op. cit.*, *vid.* entrada **Matrimonio místico**. Juan G. Atienza, *op. cit.*, *vid.* entradas **Palomas de Diana y Volátil**. El cuento ofrece una prolepsis del “*matrimonio alquímico*” en la conversión de la “*liebre*” en “*paloma*”. Anticipa la fusión del *Azufre sublimado* (principio fijo) con el *Mercurio liberado* (principio volátil) conocido en Alquimia como “*paloma*”. “*La princesa quedó desencantada*”, *vid.* Aurelio Espinosa, *op. cit.* (p. 333).

⁶⁶Juan G. Atienza, *op. cit.*, *vid.* entrada **Rey**.

⁶⁷Juan Valentín Andreae, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 2004, (Cf. p. 22). *Los Evangelios Gnósticos. Enseñanzas secretas de Jesús*, Barcelona, Sirio, 2004, 2ª ed.. Recopilación de David Gerz, *vid.* “El evangelio según Felipe”. “*Quienes se aparean en la cámara nupcial ya no se separarán*”. (versículo 79).

⁶⁸Para un completo análisis del mito del “*Eterno retorno*” en relación con la compleja temática del “*sueño*” en la obra de Benito Arias Montano, *vid.* Luis Gómez Canseco, “Ciencia, religión y poesía en el Humanismo: Benito Arias Montano”, (2008), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, *Edad de Oro*, XXVII, (pp. 127-145). Mircea Eliade, *op. cit.* “*Las pruebas de iniciación, que en el terreno del espíritu conducen a la libertad, a la iluminación y a la inmortalidad llevan en el terreno de la materia a la transmutación y a la Piedra Filosofal*”. (p. 134).

⁶⁹Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, (p.95). Para una exposición completa de la temática del “*Retorno al origen*” en Macrobio, *vid.* Antonio Prieto, *La prosa española del s. XVI*, Madrid, Cátedra, 1986. “*Macrobio en el in Somnium Scipionis [...] se sumaba a la censura ciceroniana contra aquellos que habían arremetido contra la Platonis Fabula por el recurso de acudir a la fabulación para manifestar la inmortalidad de la vida*” (p. 210). Ofelia- Eugenia de Andrés Martín, (2008) “*Mors et vita o la apokatástasis a lo divino, punto de inflexión entre las literaturas oriental y occidental*”, Madrid, Fundación Universitaria Española, Seminario “*Menéndez Pelayo, Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*”, n.º. 33. (pp. 447-453).

*gral del ser humano*⁷⁰ del que es modelo el protagonista, *Héroe* e *Iniciado*, del cuento maravilloso.

CONCLUSIONES AL SIMBOLISMO ESOTÉRICO

Bajo el epígrafe de “*Cuento maravilloso*” subyace un notable sustrato religioso, social y antropológico plasmado y transmitido en forma de relato infantil, encubridor de una estructura profunda —más apta para un receptor adulto— por su trasfondo esotérico.

El contenido de este tipo de relatos, deformados bien por la transmisión oral bien por una deliberada voluntad de adaptación a clichés narrativos de fácil comprensión denotativa, por lo que se les ha caracterizado como género de cuentos, se presenta enmarcado por un entorno tipificado (el bosque, el castillo, el camino) poblado por personajes estereotipados (el Rey, el Caballero, el Gigante, la Princesa...) ajustados a la comprensión, lógicamente limitada, del público al que se los destinó.

Desde una perspectiva crítica, su lectura nos arroja, sin embargo, una interpretación mucho más compleja, proyectada hacia su raíz más ocultista que bebe en la fuente del esoterismo clásico (Orfeo, Pitágoras, Virgilio son referencias obligadas para un profundo análisis interpretativo del verdadero sentido de estas narraciones).

Para finalizar, cada término estudiado en el cuento tiene su correspondencia exacta en *Alquimia*, lo que nos confirma en la idea y desarrollo de un análisis del relato a la luz del *Hermetismo*, foco de polarización del *Cuento Popular* en general y de “*La princesa encantada*” en particular.

Una historia, en definitiva, destinada, no sólo a la función literaria sino también al análisis de una críptica arquitectura aparentemente ornamental, sujeta a claves de interpretación, entre otras, alquímicas.

⁷⁰Mariano Vázquez Alonso, *Magia y milagro de la Alquimia*, Barcelona, ed. 29, 1997. (p. 89). Arnau de Vilanova, *El rosario de los filósofos*, Barcelona, Índigo, 1998. Traducción del original, *Rosarium Civitas Fracta*, por Joan Borrell, “*Disolver la Piedra reducida a la materia prima, sólo se hace mediante el Mercurio*”. (p. 80). “*Que el Mercurio no pueda salir [...] Si encontrara un espacio apropiado, se escaparía volando en forma de humo y se perdería el magisterio*”. (p. 115). Obsérvese la estrecha relación entre las notas 52 y 65 del presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE-THOMSON, *The Types of the Folk-tale. A Classification and Bibliography*, Helsingfors, 1910.
- AGRIPA, Enrique Cornelio, *Filosofía Oculta*, Buenos Aires Kier, 1994. Traducción del original *De Occulta Philosophia*, por Héctor V. Morel.
- ALIGHIERI, Dante, *Comedia*, “Infierno”, Barcelona, Seix Barral, 2004. Ed. Bilingüe. Traducción, Prólogo y Notas por Ángel Crespo.
- ALONSO, J. Felipe, *Diccionario de Ciencias Ocultas*, Madrid, Espasa, 1999.
- ANDREAE, Juan Valentín, *Las bodas alquímicas de Christian Rosacruz*, Barcelona, Obelisco, 2004.
- ANDRÉS GUTIÉRREZ, Mariano de, “La función en el cuento maravilloso: La hija del diablo”. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, tomo XXXVII, Madrid, 1982, Instituto “Miguel de Cervantes”, C.S.I.C. (pp.93-128).
- _____, “Dos cuentos de la Colección Espinosa a la luz del estructuralismo”, *Analecta Malacitana*, Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, vol. VI, 1, Málaga, 1983, (pp.3-20).
- _____, “Ensayo de análisis estructural del cuento”, *Bulletin Hispanique*, t. LXXXVI, Burdeos, 1984 núms. 3-4, (pp.403-434).
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- _____, “Mors et vita o la apokatástasis a lo divino, punto de inflexión entre las literaturas oriental y occidental”, Fundación Universitaria Española, seminario “Menéndez Pelayo, Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica”, n.º. 33., Madrid, (2008) (pp. 447-453).
- ATIENZA, Juan G., *Los saberes alquímicos*, Madrid, Temas de hoy, 1995.
- BALASCH, BLANCH, Enrique, *Una historia mágica de los cuentos*, Madrid, Oberón, 2003.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Matriti, MCMLIII, edición a cargo del R.P. Alberto Colunga y del Dr. Laurentino Turrado.
- BOLTE y J. POLIVKA, *Ammer Kungen den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913-1932.
- ELIADE, Mircea, *Birth and Rebirth*, Nueva York, 1958. Versión española, *Iniciaciones místicas*, Madrid, 1975, Taurus Ediciones.
- _____, *Herreros y alquimistas*, Madrid, Alianza Editorial, 1959. Traducción del original, *Forgerons et alchimistes..*
- _____, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza / Emecé, 1972. Traducción del original, *Le Mythe de l'Éternel Retour. Archétypes et Répétitions*, a cargo de Ricardo Anaya.
- _____, *Histoires des croyances et des idées religieuses*, París, 1976. Versión española,

- Historias de las creencias de las ideas religiosas*, a cargo de J. Valiente Malla, Madrid, 1978 (3 vols.).
- Evangelios Gnósticos*, Barcelona, Sirio, 2004, (2ª ed.). Recopilados por David Gerz.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 1981, Taurus.
- GENNET, Arnold, van, *Les rites de passage*, París 1909. Versión española, *Los ritos de paso*, a cargo de Juan Arauzadi, Madrid, 1986, Taurus Ediciones.
- GEORGE FRAZER, James, *The golden Boug*, Londres, 1890. Versión en español, *La rama dorada*, México, 1944.
- _____, *Folk-lore in the Old Testament*, Londres, 1907-1918. Versión en español, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México, 1981.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, (2008) “Ciencia, religión y poesía en el Humanismo: Benito Arias Montano”, Universidad Autónoma de Madrid, *Edad de Oro*, XXVII, Madrid, (pp. 127-145).
- HARTMANN, Franz, *Alquimia*, Barcelona, Obelisco, 2007. Traducción del original *Al-chemy*, a cargo de Verónica d’Ornellas.
- JESÚS, Teresa de. “Camino de perfección”, *Obras*, Barcelona, Librería Religiosa, 1887.
- J. GRIMAS, A., *Sémantique structurale*. Recherche de méthode. París, 1966. Versión española a cargo de Alfredo de la Fuente, *Semántica estructural*. Investigación metodológica, Madrid, 1976, Ed. Gredos. (En especial, capítulo III, aptdo. “Reflexiones acerca de los modelos actanciales”, (pp. 263-293).
- LLULL, Ramón, *Testamento*, Barcelona, Índigo, 2001. Traducción del original, *Testamentum*, a cargo de Nuria García i Amat.
- PERNETY, Dom, Antoine-Joseph, *Diccionario mito-hermético*, Barcelona, Índigo, 1993. Traducción del original, *Dictionnaire Mytho-hermétique*, a cargo de Santiago Jubany.
- PRIETO, Antonio, *La prosa española del s. XVI*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PROPP, Vladimir J. *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974. Traducción del original, *Istoriceskie korni volvebnoj skazki*, a cargo de José Martín Arancibia.
- _____, *Morfologija skazki*, Leningrado, 1928, col. Voprosy poetiki, núm. 12, Gosudarstvennyj institut istorii iskusstva. Versión española, *Morfología del cuento*, Madrid, 1971, Editorial Fundamentos. Traducción a cargo de María Lourdes Ortiz.
- QUEVEDO, Francisco de, “Sueño de la muerte”, *Sueños y Discursos*, Madrid, Castalia, 1972.
- RUBIO MONTANER, Pilar, *Estructuras en cuentos populares castellanos*, Valladolid, 1982. Universidad de Valladolid.
- RULANDUS, Martinus, *Diccionario de Alquimia*, Barcelona, 2001.
- Sagrada Biblia*, Barcelona, Herder, 1975.
- VÁZQUEZ ALONSO, Mariano, *Magia y milagro de la Alquimia*, Barcelona, Ed. 29, 1997.
- VILANOVA, Arnau de, *El rosario de los filósofos*, Barcelona, Índigo, 1998. Traducción del original, *Rosarium Civitas Fracta*, por Joan Borrell.
- VILLENA, Enrique de, *Obras Completas*, Madrid, Turner, 1994.