

EL CUENTO FOLCLÓRICO «EL PESCADOR Y SU MUJER» (TIPO 555) Y SUS ADAPTACIONES LITERARIAS DEL SIGLO XIX

Por *Montserrat Amores*

La difusión hispánica del cuento folclórico conocido internacionalmente con el título «El pescador y su mujer» (tipo 555)¹ merece cierta consideración, a juzgar por el número de versiones orales hispánicas recogidas hasta la fecha y que corroboran su pervivencia en la tradición oral: doce en castellano, y nueve versiones en catalán². Todas ellas son de gran utilidad para el estudio comparativo de las versiones literarias que cuatro escritores del siglo XIX escribieron basándose en este cuento folclórico. La primera fue publicada en el n.º 4 de *El Museo Universal* del año 1862 por el escritor Manuel Ossorio y Bernard³. Cuatro años después apareció la particular versión de Antonio de Trueba en su volumen de *Cuentos de vivos y muertos*⁴. El escritor Luis Coloma insertó una breve versión en su novela *Solaces de un estudiante* (1871) y posteriormente la amplió y publicó en la revista *El Mensajero del corazón de Jesús* en 1887 para incluirla finalmente en el volumen de *Cuentos para niños*⁵. Finalmente, el escritor santanderino José M.^a de Pereda intercaló también su particular versión del cuento en la novela *El sabor de la tierra*, de 1882⁶.

Aparentemente estas versiones literarias ofrecen diferencias, incluso en el argumento. Sin embargo, el cotejo de dichas versiones literarias con las orales muestra

¹ Según los estudios de la escuela finesa, en especial el catálogo de Antti AARNE y Stith THOMPSON, *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, trad. al español de Fernando Peñalosa, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia- Academia Scientiarum Fennica (F.F. Communications, 258), 1995.

² Véase Julio CAMARENA y Maxime CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 538-541. Puede consultarse además mi *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1997, tipo 555.

³ Manuel OSSORIO Y BERNARD (Algeciras, 1839 - Madrid, 1904) fue periodista y cultivador de cuentos y artículos de costumbres. Trabajó como redactor en más de diez periódicos como *Las Novedades* (1870-1871), *El Cascabel* o *La Correspondencia de España*. Colaboró en el *Semanario Pintoresco Español*, *El Museo Universal* y gran cantidad de periódicos y revistas. Escribió varias obras de teatro y algunas libros dirigidos al público infantil. Dentro de este campo pretendió ser recordado como el autor predilecto de la infancia, publicando varios volúmenes, la mayor parte de poesía: *Moral infantil* (1876), *Lecturas de la infancia* (1880), *Álbum infantil: cuentos, máximas y enseñanzas en prosa y verso* (1885), *Gente Menuda: romances infantiles* (1891), *Poemas infantiles* (1894), *Fábulas y moralejas* (1896), *Cuentos y sucedidos* (1898). En todos ellos impera la moral ejemplificante y el tono lacrimógeno, sobre la forma poética (véase Jaime GARCÍA PADRINO, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, pp. 45-56). Es el autor del recurridísimo *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (1903).

⁴ Madrid, Librería de don Leocadio López editor, 1866, pp. 71-93.

⁵ *Solaces de un estudiante*, en *Obras de juventud, Obras Completas*, I, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1940, pp. 41-44; *Cuentos para niños, Lecturas recreativas V, Obras Completas*, VI, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1940, pp. 55-70.

⁶ Capítulo X, en *El sabor de la tierra*, en *Obras Completas*, X, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello, 1889, pp. 208-214.

el carácter folclórico de todas ellas. En todas los escritores del siglo XIX mantienen la intrínseca moralidad del cuento y de una manera u otra la potencian. En el caso del cuento de Pereda, incluido en su novela, el relato oral realizará una importante función doctrinal que se amplía al género mayor en el que se inserta.

El tema que desarrolla el cuento-tipo 555 es el de la ambición castigada, y narra cómo un ser sobrenatural otorga deseos cada vez más extravagantes al protagonista, hasta que, finalmente, su codicia es castigada volviendo a la misma situación de pobreza con la que se iniciaba el relato. No obstante, el protagonista o protagonistas, el donante y las circunstancias pueden variar considerablemente.

Así, parece que el argumento más difundido en Europa es el protagonizado por un pobre pescador que captura un pez encantado y lo devuelve al agua. En gratitud, el pez otorga todos los deseos de su esposa. Pero como éstos son cada vez más ambiciosos (comida, una casa, un palacio, ser reina, y, finalmente, ser papisa o diosa), el matrimonio es castigado, perdiendo todo lo conseguido y volviendo a la situación inicial. Diez versiones orales recogidas en diferentes lugares de la Península desarrollan este argumento⁷. En lo que respecta a las versiones literarias, tanto «Un cuento de viejas» de Manuel Ossorio y Bernard, como «La ambición» de Antonio de Trueba partieron de versiones que contenían estos elementos.

Existen, por otra parte, versiones cristianizadas del cuento en las que el donante no es un pez encantado sino Jesucristo. En ellas, un hombre pobre o un matrimonio pobre consiguen llegar hasta el cielo subiendo por una enorme planta. Entonces piden a Jesús o a un santo los deseos cada vez más atrevidos hasta que, finalmente, son castigados. Cuatro versiones orales peninsulares y una versión mallorquina corroboran la pervivencia de esta variante cristianizada en España⁸. En las dos versiones cordobesas recogidas de este tipo los donantes son un califa y una vieja hechicera respectivamente, y en una versión catalana es el Sol⁹. Las dos versiones literarias del padre Coloma parecen responder a esta trama, aunque en ella se mezclan motivos de otro cuento-tipo, el 563, puesto que los deseos otorgados son una mesa, una bolsa y una porra mágicas. Como se verá, algunas versiones orales correspondientes al tipo 555 contienen también elementos del tipo 563.

Por último, la versión extremeña de Marciano Curiel Merchán indica que el donante del tipo 555 puede ser también un enanito¹⁰; el mismo que hará rico al protagonista del cuento que insertó José M.^a de Pereda en *El sabor de la tierra*.

⁷ Luis CORTÉS VÁZQUEZ, *Cuentos populares salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, I, n.ºs 77 y 78; Joaquín DÍAZ y Maxime CHEVALIER, *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1992, n.º 14; Julio CAMARENA, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos-CSIC, 1984, n.º 113; Carmen GARCÍA SURRALLÉS, *Era posivé... Cuentos gaditanos*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1992, n.ºs 38 y 39; Joan AMADES, *Folclore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Selecta, 1974, n.ºs 166 y 168; Valeri SERRA Y BOLDÚ, *Aplec de Rondalles*, Barcelona, Editorial Catalana, 1922, pp. 128-131; *idem.*, *Rondalles populars*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984-1985, IV, pp. 49-74.

⁸ Aureliano LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid, Imprenta de Rafael Caro Raggio, 1925, n.º 58; Julio CAMARENA y Maxime CHEVALIER, *op. cit.*, pp. 338-340; Joan AMADES, *op. cit.*, n.º 74; Valeri SERRA I BOLDÚ, *Rondalles meravelloses*, Barcelona, Editorial Catalana, 1924, pp. 13-17; A. M.^a ALCOVER SUREDA, *Aplec de rondalles mallorquines*, Palma de Mallorca, Moll, 1936, I, pp. 100-106.

⁹ M.^a José PORRO y otros, *Cuentos cordobeses de tradición oral*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1985, n.ºs 4 y 67; Joan AMADES, *op. cit.*, n.º 167.

¹⁰ Marciano CURIEL MERCHÁN, *Cuentos extremeños*, Badajoz, Editora regional de Extremadura (Serie rescate, 2), 1987, n.º 70.

En el caso de la primera versión española escrita de este cuento, la de Manuel Ossorio y Bernard, titulada «Un cuento de viejas», parece que el autor tuvo presente, además de la tradición oral, otra versión escrita del tipo 555. Me refiero a «El pescador y su mujer» de los *Cuentos Infantiles y del Hogar* de los hermanos Grimm, que conocía mediante una traducción francesa. Sólo en un aspecto se diferencia de la versión alemana: en potenciar desde el principio la codicia de la mujer del pescador.

Inicia el autor su narración señalando la antigüedad de su origen y la posible lectura alegórica que puede hacerse de su relato:

Cuentan las crónicas de los tiempos en que el alma de Garibay andaba por los espacios, que un pescador pobre como el símbolo de la pobreza, había tomado por esposa a una mujer tan terca y de genio tan agrio, que el pobre maldecía interiormente el momento en que tuvo la debilidad de casarse con ella (p. 28c).

Un día, el protagonista pesca un barbo, como en la versión nº 14 de Díaz-Chevalier, que le dijo:

«Mateo, vuélveme a echar al agua y mi reconocimiento será eterno. Soy un príncipe encantado y haré por tí cuanto quieras; a más de que no estoy bastante gordo para ser comido; mi categoría y mis desgracias me hacen inviolable, según un artículo de la constitución aprobado en las cortes del Rey Perico».

Mateo, que no las tenía todas consigo, oyendo hablar a un pez de política lo soltó al momento, y el barbo desapareció entre las aguas, dejando en la superficie una porción de espuma (p. 30a).

Los elementos actualizadores introducidos por Ossorio y Bernard no sirven para proporcionar al texto cierta crítica social, como hará Trueba, sino simplemente para incluir algunas pinceladas de humor.

Como en las versiones folclóricas que responden a este argumento, cuando la mujer de Mateo sabe lo ocurrido a su marido, y después de llamarlo «asno», le insta a pedir al príncipe encantado una casita mejor que la choza en la que viven, y, sucesivamente, un castillo, ser reina, ser papisa y, por último, ser Dios. Todos los deseos de la mujer, menos el último, le serán concedidos.

Coincidiendo con las versiones de los hermanos Grimm, y la de Amades (*Rondallística*, n.º 166) la petición de deseos va acompañada de alteraciones meteorológicas que aumentan gradualmente su violencia: se preparan tormentas enormes acompañadas de fuertes vientos, y el agua del lago o del mar cambia de color convirtiéndose en negra y putrefacta¹¹.

Como mencionaba anteriormente, algunos detalles me inclinan a pensar que el autor tenía presente la versión alemana. Como en ésta, Cándida contesta a su marido en las dos primeras ocasiones en las que el marido muestra su satisfacción y su deseo de no pedir nada más, que será cosa de pensarlo.

En el cuento de Ossorio y Bernard, cuando Cándida decide ser papisa, Mateo le contesta:

¹¹ También la versión gaditana n.º 28 que publica en su colección *Era Posivé* Carmen García Surrallés contiene, aunque muy deteriorados, estos elementos.

—Pero mujer, le dijo su marido, considera que no hay más que un papa en la cristiandad, y que el barbo no puede complacerte (p. 30b).

Y cuando llegó a su casa y entró en la mansión papal

[a] los dos lados se veían cirios pascuales de dos kilómetros de largo, de los que tomaban su luz las estrellas.

Toda la habitación parecía empapelada de rojo o presa de las llamas... ¡tantos cardenales había! y una infinidad de pajecillos cual otros tantos satélites pululaban por las antecámaras y descansos (p. 30c).

De modo parecido se desarrollan las escenas en la versión de los Grimm:

—¡Pero mujer! —protestó el hombre—. ¿Es que quieres serlo todo? Papa es imposible. Papa sólo hay uno en toda la Cristiandad. No hay que pedir gollerías; eso no lo puede hacer el pez. (...)

Abriéndose camino entre la multitud, vio que el interior estaba iluminado por millares y millares de cirios, y que su mujer estaba toda vestida de oro, sentada en un trono aún mucho más largo, con tres coronas de oro en la cabeza y rodeada de muchísimos obispos y cardenales. A ambos lados tenía dos hileras de cirios: el mayor, grueso, y alto como una torre; el menor, como una velita de cocina¹².

No obstante, a pesar de la fuente «cultas» que guió a Manuel Ossorio y Bernard al escribir «Un cuento de viejas», su versión del tipo 555 puede considerarse muy próxima al folclore, pues su grado de reelaboración es mínimo. El autor, además de mantener todas y cada una de las secuencias del cuento sin alterarlas lo más mínimo, no individualizó excesivamente el relato manteniendo, salvo pequeños detalles, el tono impersonal e intemporal propio de estos cuentos folclóricos.

Sin embargo, «La ambición», el cuento de Antonio de Trueba, publicado en *Cuentos de Vivos y Muertos* (1866), es uno de los casos más claros, de reelaboración de un cuento folclórico que obedece a las dos principales causas por las que el autor vasco alteraba los etnotextos¹³: dar verosimilitud al relato, es decir, situarlo en nuestro universo; y, potenciar la moral del cuento. Aprovecha, además, para dejar constancia de algunas de sus ideas sobre la sociedad, en concreto sobre la labilidad social, mientras potencia las formas populares, diseminando refranes, dichos y expresiones a lo largo de todo el relato.

Ciertamente, el cuento respondía a una de las primeras exigencias que para Antonio de Trueba debían de tener los cuentos populares de los que se ocupaba: la moral. En este caso la ambición castigada. Pero Trueba encontraba un gran inconveniente en la versión popular del cuento que él mismo mencionó en el prólogo a la edición de la colección en la que se incluye:

el cuento que lleva el título de *La Ambición*, popular lo mismo en España que en Francia y Alemania, como que ha servido de base para comedias de magia, entre ellas, la que conocemos aquí con la denominación del *Diablo*

¹² HERMANOS GRIMM, *Cuentos infantiles y del hogar*, traducción de F. Payarols, revisión y prólogo de Eduardo Valentí, Madrid, Mandala, 1992, pp. 69-70.

¹³ Puede verse Montserrat AMORES, «Escritores del siglo XIX frente al cuento folclórico», *Cuadernos de investigación filológica*, XIX-XX (1993-1994), pp. 171-181.

*Verde*¹⁴; este cuento, digo, que encierra una idea moral de primer orden, es tan absurdo como le cuenta el pueblo, que sólo sirve para embobar a criaturas de pocos años. Para que así se comprenda, me bastaría decir que quien protege a la ambiciosa es un besugo que habla con mucha formalidad haciendo creer que es un príncipe encantado. Por pocas pretensiones de hombre grave que un escritor tenga, ¿cómo ha de apadrinar tales niñerías? (p. XXVII-XXVIII).

Será por estas palabras del prólogo que se conocerán los elementos que se desarrollaban en la versión folclórica de la que partió Trueba; porque, a diferencia de Ossorio y Bernard, el escritor vasco optó por transformar completamente el relato, haciendo desaparecer todos los elementos maravillosos y creando una trama más o menos adecuada al mundo que nos rodea. Así, los motivos folclóricos de un pobre pescador que captura un pez encantado y lo devuelve al agua (D170, B375.1)¹⁵ se sustituyen por acciones con función idéntica: un hombre realiza un acto que soluciona la situación de crisis por la que debe ser recompensado. De este modo, el pez se convierte en un Emperador que se ve en peligro al desbocarse el caballo que monta; el protagonista lo salva y, como recompensa, el Emperador le promete darle todo lo que él o su esposa deseen (D1790.3). El motivo ha sido variado: se ha sustituido al pez encantado por un Emperador. Y adviértase que el autor ha seleccionado a este personaje, que también suele aparecer en los cuentos folclóricos, porque necesita que tenga tanto poder como para otorgar hasta títulos nobiliarios, o hacer reina a la esposa del protagonista.

La acción se desarrolla en el Imperio de Micomicán, de claras resonancias cervantinas, y los protagonistas, lejos de ser personajes indeterminados, sin caracteres ni motivación alguna, son caracterizados desde el principio mediante recursos narrativos que no utiliza el género etnopoético originario. Así, Juan, jornalero como su mujer, Ramona, es más conocido con el mote de *Mejorando-lo-presente*, pues utiliza muy a menudo esa muletilla. Ambos son cristianos y por lo menos Juan, se conforma con lo que tiene, diciendo a su esposa:

—Mal estamos en un establo, (...), pero debemos conformarnos con nuestra suerte, pues, mejorando lo presente, Dios con ser Dios, habitó en un establo cuando se hizo hombre (p. 68),

frase que aparece al iniciarse el relato, y que tendrá importancia al final.

Todavía se desarrollará más la personalidad del personaje masculino no sólo lingüísticamente, sino también mediante la explicación de sus motivaciones. Así, cuando se decide a lanzarse para intentar salvar al Emperador frenando el caballo desbocado, lo hace «movido por su amor al Emperador y por su natural propensión a hacer el bien sin mirar a quién» (p. 69). Su actitud ejemplar, de buen cristiano, se potencia también con su conformidad, pues cuando el Emperador, como

¹⁴ Se refiere a la comedia de magia anónima que se representó en el Teatro de la Cruz durante diecinueve días consecutivos en la temporada de 1830-1831, lo cual significaba un éxito más que considerable, y que, según David T. Gies, «se vio cincuenta y siete veces en el escenario durante sus primeros tres años». (Véase, D. T. GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, pp. 105-109).

¹⁵ Motivos folclóricos recogidos en el índice de Stith THOMPSON, *Motif-Index of folk-Literature*, 6 vols., Bloomington & London, Indiana University Press, 1966².

premio a su conducta, le propone que pida lo que quiera, Juan sólo se atreve a pedirle un jornal seguro, ya que se contenta con poco.

Pero es sólo Juan el conformista porque su esposa, Ramona, ante las posibilidades de riqueza que le depara la promesa del Emperador, olvida de pronto su resignación cristiana y social para obligar a su marido a pedir cada vez deseos más extravagantes. Cuando Juan comenta a su mujer lo ocurrido, durante el día se alegra de ello pero no puede dormir en toda la noche pensando en algún deseo. Así, a la mañana siguiente, sugiere a su marido que vaya a decirle al Emperador que desean una casita mejor, y no la choza en la que viven. Juan se niega a hacerlo pero, ante el genio de su esposa, muy propenso a que se le «hinchén las narices», decide obedecer. Lo mismo ocurrirá en cinco ocasiones repitiéndose escenas parecidas pero cada vez exagerando más el mal genio de la mujer y la debilidad de carácter de *Mejorando-lo-presente*. Debilidad de carácter comentada en varias ocasiones por un narrador que deja bien clara su opinión, porque, según éste, Juan

no tenía voluntad propia, lo cual es la mayor desgracia que puede tener el marido que no tiene mujer como Dios manda (p. 74),

y acaba siempre cumpliendo los deseos de su esposa.

Se inicia entonces una riña matrimonial; Ramona impone su genio y manda a Juan a Palacio para pedir al Emperador una casa nueva, luego otra más grande, posteriormente ser marquesa para que puedan sus vecinas tratarla de «señora», luego ser Reina, y, finalmente, para que se ponga en contacto con el Papa y entre los dos intercedan por ella para que Dios le dé poderes sobrenaturales que la hagan capaz de controlar incluso los fenómenos meteorológicos. En todas las ocasiones Juan se niega a hacerlo, incluso en las dos primeras la escena se desarrolla con las mismas palabras.

Las riñas son cada vez más fragorosas y los medios de coacción por parte de Ramona más exagerados. Así, en el cuarto deseo, ser reina, Ramona amenaza con no volver a dejarle gozar de sus privilegios como marido. Y la última vez Juan se ve obligado a ir porque Ramona está tan enferma que el médico de la Corte le ha aconsejado que no se la incomode en nada y se haga lo que su voluntad mande. Entonces doña Ramona amenaza con hacer ahorcar a Juan.

En las cinco ocasiones Juan se dirige pesaroso a ver al Emperador, éste lo recibe alegremente, le pregunta por el estado de salud de su esposa y el pobre jornalero, después de dejar bien claro cuál es el carácter de las mujeres, se atreve a pedir el deseo. Sólo gracias a la insistencia del Emperador, Juan pide el último deseo de su esposa. También en las cinco ocasiones el Emperador, sin conmovirse lo más mínimo, le advierte que se hará lo que se pueda; le invita a tomar un «tente-en-pie» en su palacio y le anuncia que cuando acabe se dirija a su casa.

Los elementos maravillosos o sucesos producidos por encantamiento han desaparecido. En el cuento de Ossorio y Bernard, como en los etnotextos, cada vez que el pez encantado otorga un deseo envía al pescador a su casa, y, en vez de encontrarse con la casa en la que vivía se encuentra en el mismo lugar un palacio cada vez más grande.

Trueba ha dado verosimilitud incluso a estos episodios: así, la primera vez, el Emperador advierte a Juan que se dirija a la casita blanca que hay en su imperio; la segunda, al palacio azul; la tercera, al Palacio de la Maravilla, y la cuarta, al

Palacio de la Corona. La primera vez estará esperándole Ramona; *doña* Ramona la segunda; *la señora Marquesa de la Maravilla*, en la tercera; y, finalmente, *su Majestad la reina doña Ramona I del reino de Micomicán*. El tiempo que Juan pasa en el palacio del Emperador tomando el «piscolabis» es el que pretende hacer creer Trueba que tiene el Emperador para ocuparse en preparar el palacio y trasladar a su esposa. También ocurre lo mismo en la última entrevista entre el Emperador y Juan. El primero le promete complacerle hasta donde pueda, hace pasar a Juan al comedor «a sacar la tripa de mal año» (p. 95), y le dice que regrese luego a su casa donde «encontrará a su mujer, si no convertida en Dios, convertida en algo que se le parezca» (p. 95).

De este modo se cumplen las primeras palabras de Juan en el cuento, porque se dirige al palacio pero está cerrado; al preguntar lo ocurrido le anuncian que el Emperador ha suprimido el reino de Micomicán y después de vagar

horas y más horas como loco, sin saber por dónde andaba, (...) de repente se encontró a la puerta del establo donde había habitado con su mujer, y al empujar la puerta, que estaba entornada, se encontró a su mujer instalada nuevamente allí. Lo único que tenía de Dios la que había tenido la criminal ambición de serlo, era la semejanza, en cuanto ocupaba un establo, como Dios cuando se hizo hombre (p. 96).

El lector ya no tiene que esforzarse en hacer una lectura más o menos metafórica del relato, como debía hacerlo en las versiones folclóricas. Todo está explicado y resuelto.

No obstante, en esta versión reelaborada, la lectura moral ha sido ampliada por el autor, pues Ramona comenta en varias ocasiones su deseo de convertirse en marquesa o reina no sólo por acrecentar sus comodidades y vivir lujosamente, como ocurre en las versiones folclóricas, sino por conseguir cierto bienestar social. Todo ello es comentado irónicamente por el autor, destacando mediante pequeños detalles ese falso ascenso social con el que no está de acuerdo, y actualizando de esta forma el relato.

Así, por ejemplo, Ramona aducirá motivos de carácter social para desear ser marquesa, y las mismas motivaciones sociales obedecen a que desee ser reina:

los que tenemos miras más altas, necesitamos algo más que tajadas y vino. Tú te pones tan ancho cuando sales por ahí y oyes que te llaman D. Juan, y a mí me llevan los diantres cuando me llaman Doña Ramona. (...)
—Quiero que me llamen señora Marquesa (...) Yo no quiero ser menos que la marquesa del Rábano y la condesa del Repollo, que a cada triquitraque se llenan la boca con su título, y cuando la encuentran a una parece que les falta tiempo para decir con mucho retintín: «Vaya usted con Dios, doña Ramona» (pp. 78-79).

El título de Marquesa sirve a Ramona para hacer rabiarse a las demás damas aristocráticas y para emprenderla a pleitos y querrellarse contra los campesinos.

Esa falsa ascensión social es comentada por el narrador, pues cuando su esposo empieza a besar la mano de su esposa, convertida en reina

la tenía tan sucia, que cuantos la besaban salían de la cámara escupiendo. Para ser rey hay que tener las manos muy limpias (p. 87).

Pero es por entonces cuando a la Reina de Micomicán le falta algo que no puede conseguir mediante simulacros materiales, y así se lo expone a su marido:

—Es verdad que yo soy reina, pero me muero de tristeza cuando desde el trono vuelvo atrás la vista y no veo nada de lo que otras reinas ven.

—¿Pues qué ven otras reinas?

—Por ejemplo, la reina de España, ve una serie de grandes y gloriosos reyes que se llaman Recaredo, Pelayo, San Fernando, Alonso el Sabio, Isabel la Católica, Fernando el Católico, Carlos V, Felipe II, Carlos III... y esos reyes tuvieron su sangre y se sentaron en su trono y amaron y engrandecieron al pueblo que ella ama y engrandece (...) (p. 90).

Lo de ser reina es ya una «enfermedad moral» (p. 92) que le conducirá a pedir su último y fracasado deseo: «¡Pues yo quiero ser Dios!»; el «demonio de la ambición» (p. 91) había ya trastornado su juicio.

Es esta enfermedad moral la que critica el escritor, pues quienes quedan malparados en el cuento son las altas clases sociales, sobre todo la falsa nobleza, dotada de todos los defectos posibles: no sólo la ambición, sino también las malas gestiones que se realizan dadas sus responsabilidades políticas y sociales.

Además ha enfrentado dos actuaciones: la primera representada por Juan, de conformidad cristiana y social, la de cualquier jornalero de los que según Trueba abundan en el pueblo de campo; la segunda, la de la ambición social, tan frecuente también en las ciudades y entre las clases aristocráticas. Los largos diálogos en los que el matrimonio discute no sirven para hacer progresar la acción sino para potenciar en última instancia la moralidad del cuento.

A pesar de todas estas transformaciones, el cuento folclórico del que parte es todavía identificable aunque ha perdido tras su recreación una parte muy importante de su esencia. No obstante, Trueba ha conseguido satisfactoriamente los objetivos, conste que no literarios, que se proponía.

Por otra parte, es necesario señalar la gran cantidad de expresiones y frases hechas propias del lenguaje popular que aparecen en el cuento. No sólo por la utilización por parte del protagonista de su muletilla que, todo hay que decirlo, hay ocasiones en que parece olvidarla; o la propensión por parte de Ramona a «hinchársele las narices». Incluso el Emperador utiliza un lenguaje que no se acomoda en absoluto a su posición social. Trueba intenta dar a su relato ese «aire popular» que indique su procedencia. No obstante no sólo con la introducción de expresiones e imprecaciones se consigue ese objetivo, que sí logra Pereda con su cuento que podría titularse «El zonchero cudicioso».

Si bien «Un cuento de viejas» y «La ambición» parten de una trama argumental común, las diferencias entre ambas versiones son, como se ha visto, más que considerables. Pero, a pesar de ello, ambas han optado por ampliar aquellas escenas o aspectos más dados a potenciar la finalidad moral que el cuento folclórico ya contenía. Así, tanto Trueba como Ossorio y Bernard graduaron de manera ascendente la oposición del pescador con el tono impositivo y colérico de su esposa. Ambos autores, como ocurre en la versión de Amades (*Rondallística*, n.º 166) potenciaron el tratamiento maniqueísta de los personajes: la mujer será desde el principio codiciosa, mientras que el marido se conformará siempre con lo que tiene y se niega a pedir más.

No ocurre lo mismo en la versión de Coloma. En ésta se repartirá a partes iguales la ambición entre el marido y la mujer. Tal y como señalé, desde el punto de vista

folclórico, el cuento de Coloma debe considerarse peculiar. Su situación inicial desarrolla los elementos propios de las versiones cristianizadas. Así, los protagonistas son un matrimonio que sólo tiene una enorme col en el corral para alimentarse. Mediante ella, subirá la mujer hasta el cielo y pedirá allí una limosnita para poder comer. San Pedro le regala entonces una mesa que al decir «¡Mesita, componte!» se llena de comida. Doña Andrea y su marido se ponen contentísimos con el regalo. Pero, pasado algún tiempo, el marido insta a su mujer a que vuelva de nuevo al cielo a pedir a San Pedro algo de dinero para poder vestirse decentemente. Doña Andrea, después de resistirse algún tiempo, lo hace, y San Pedro le regala una bolsa que se llena de monedas al decir «¡Bolsita, componte!». El matrimonio se rodea de lujos, viviendo ostentosamente durante algunos meses. Pero las gentes del pueblo, que conocen la verdadera procedencia de la pareja que vivía hasta hace poco en la miseria, se burlan de su boato diciendo:

Andrea estropajo,
hoy está boca arriba,
ayer iba boca abajo

Finalmente, el matrimonio decide que doña Andrea suba de nuevo al cielo a través de la col para que San Pedro les otorgue cierto don, a fin de que todos reconozcan de un modo u otro su nobleza. San Pedro da a doña Andrea una porra para que cuando esté con su marido la utilice diciendo «¡Porrita, componte!». Así lo hacen, y la porrita se pone en funcionamiento propinando una buena paliza a la pareja.

Esta es, en esencia, la trama del cuento del padre Coloma en las dos versiones que publica, y que difieren considerablemente en su grado de reelaboración y en algunos detalles del argumento. En la breve versión que se incluye en la primera novela del autor, *Solaces de un estudiante* (1871), el último deseo que pide doña Andrea es una «*alcuña* (alcurnia) *noble*». San Pedro les da la porra y, después de propinar una buena paliza al matrimonio avaricioso, se dan cuenta de que los otros dos objetos mágicos otorgados han perdido sus poderes. En la segunda versión del cuento, mucho más larga, doña Andrea dice a San Pedro que manden ahorcar al cura, al sacristán y al monaguillo si no repican las campanas a su llegada, como ocurre cuando llega el señor obispo. San Pedro le da la porra para que la haga funcionar si no las oye, y cuando el domingo así ocurre grita «¡Porrita, componte!» y la porra los apalea. El valor del tercer deseo es de todos modos el mismo en las dos versiones.

Maxime Chevalier, al aproximarse a este cuento señala:

En el texto del P. Coloma la mesita, la bolsita y la porrita no son más que elementos ingeridos en otro cuento fundamentalmente distinto, el de *La soberbia castigada* (T. 555).(…) El novelista fundió en uno el cuento de *La mesa, el asno y la porra*, rico en elementos pintorescos, y el de *La soberbia castigada*, que le convenía a la par por la gradación de los pedidos y su fin didáctico. Obsérvese, sin embargo, que posiblemente no pasaran los cosas de modo tan mecánico. Puede ser en efecto que conociera Coloma otra versión de *La mesa, el asno y la porra* que más se acercara a su relato que el cuento de los Grimm: pienso en la historia de Andrea Estropajo, recogida por Luis Cortés, en la cual Andrea, gracias a la enorme col que posee, sube al cielo y

obtiene de San Pedro mesita y bolsita, y luego una varita para ahuyentar a los niños que se burlan de ella¹⁶.

Chevalier indica en nota que en esta versión salmantina aparece también con escasas variantes la fórmula del cuento de Coloma ya citada sobre Andrea Estropajo.

En efecto, la consulta de las diferentes versiones orales peninsulares del cuento-tipo 555 parece señalar que la combinación de ambos tipos (555, 563) pudo no haber sido de modo tan mecánico por Luis Coloma, pues, muchos de los elementos que aparecen en «¡Porrita, componte!...» se hallan también combinados en las versiones orales entre las que debe contarse la recogida por Luis Cortés Vázquez (*Salmantinos*, nº 88). Ésta última es muy similar a la de Coloma, salvo en dos aspectos: la única protagonista del cuento recogido por Cortés Vázquez en Miranda del Castañar es Andrea Estropajo; y, cuando, finalmente, consigue la porra, Andrea la utiliza para pegar a los muchachos que la molestan.

Tres versiones catalanas contienen elementos iniciales parecidos a los del cuento de Coloma. En «El Joanàs de la bota» (Amades, *Rondallística*, nº 74), un pobre, que vivía miserablemente con su mujer y siete hijos en una bota, ven con asombro cómo una semilla de calabaza que ha dejado caer un pájaro cerca de la bota, germina y crece extraordinariamente. La mujer pide a Joanàs que vaya a pedir al cielo una barraquita, y sucesivamente, ropa para todos, una buena casa, que los haga a todos médicos, y luego alcaldes, reyes y, finalmente, niños Jesús. Al pedir éste último deseo empieza a rugir un viento muy fuerte y Joanàs y su familia vuelven a vivir miserablemente en la bota. La versión mallorquina de Alcover es muy semejante a esta de Amades.

En estas dos versiones no se dan la combinación de ambos tipos, pero sí ocurre de manera muy similar en la nº 167 de la *Rondallística* de Amades, titulada «La col que arribava fins al sol», en el que coinciden no sólo las situaciones iniciales, sino también los detalles de los dos finales del cuento de Coloma. En este caso se trata de un matrimonio que no tiene para comer y que sólo posee una col. Un día, el viejecito sale al patio y pide a la col que crezca hasta llegar al sol. Así ocurre, y, entonces, el pobre sube hasta arriba y pide al sol algo de comer. El sol le da entonces un mantel prodigioso que se llena de comida al extenderlo. Al cabo del tiempo le parece al matrimonio que necesita mejor ropa y sube de nuevo el viejecito a pedirselo al sol. El sol le regala entonces siete cajas de vestidos. Y, por último, como en la segunda versión del padre Coloma, el matrimonio quiere que cuando entren y salgan de la iglesia toquen las campanas. Después de hablar con todo el mundo sin conseguir su objetivo, deciden pedirselo al sol. El sol les da una porra que «corrige lo torcido». El matrimonio va a misa, y, viendo que no repican las campanas, hacen que la porra actúe y les pega a ellos. Además, como en la primera versión del cuento de Coloma, todos los objetos donados, incluso la col, han perdido sus poderes mágicos.

Si Luis Coloma mezcló los dos cuentos folclóricos o si ya los recogió combinados del folclore es algo que no puede saberse. No obstante, los etnotextos recensados demuestran, como se ha visto, que casi todos los detalles que desarrolla el cuento de Coloma ya se hallan en algunas versiones folclóricas. Otra cosa es el

¹⁶ Maxime CHEVALIER, «Luis Coloma y el cuento folclórico», *Anuario de Letras*, XXIII (1985), p. 236. Ahora reproducido en *Cuento tradicional, cultura, literatura (Siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999, p. 175.

talante moralizador, compartido en la misma dirección por Trueba, que Coloma dio a su relato.

La comparación de las dos versiones del cuento manifiestan aquellos aspectos que Coloma creyó conveniente ampliar al reescribir su narración para la colección de *Cuentos para niños* (1889).

La primera versión se incluye en el capítulo quinto de *Solaces de un estudiante* (1871), donde Brígida, para consolar a Mariquita, la vecinita que vive en el piso superior al que habita la familia protagonista, narra el cuento a la niña. La segunda es el núcleo de cuento «¡Porrita, componte!...» y se desarrolla en el tercer capítulo, enmarcado en una escena de costumbres populares descrita en los capítulos segundo y cuarto. Los capítulos primero y quinto se dirigen a don Félix Sardà y Salvany¹⁷, lector implícito del cuento al que va dedicado. Coloma elige de esta forma una estructura narrativa a modo de caja china¹⁸. En esta escena popular la *señá* Juana se convertirá en la narradora del cuento folclórico que tendrá como narratarios a los muchachos de la escena creada por Coloma. El juego de lectores implícitos y de narratarios, y la mezcla de estilos no deja de ser uno de los mejores atractivos del cuento.

La primera versión es mucho más breve que la de *Cuentos para niños* (1889) y quizá conserve el aire popular mucho mejor que la segunda versión, más reelaborada. No obstante, en esta última Coloma ha sabido introducir ciertos recursos propios de los cuentos folclóricos con el fin de equilibrar la reelaboración con el tono popular. Compárese si no el principio de las dos versiones:

Solaces

Erase vez y vez de un matrimonio tan pobre, tan pobre, que la mujer tenía telarañas

Cuentos de niños

Pues señor, que era vez y vez, y el bien que viniere para mí se quede, y el mal para quien lo fuere a buscar, de un hor-

¹⁷ Félix Sardà i Salvany (1844-1916) fue sacerdote y polemista, escritor de artículos y libros de propaganda católica. Botón de muestra son algunos de los títulos de sus trabajos: *El matrimonio civil* (1872), *El protestantismo: de dónde viene y adónde va* (1872), *El liberalismo es pecado* (1882).

¹⁸ Quizá lo más peculiar del cuento sea esta composición y la diferencia de estilos utilizados por el autor. En el primer y quinto capítulos, Coloma invita a su amigo, en un tono nada lacónico y muy adulator, a que baje de las alturas a las que se dedica su mente, para imbuirse en la escena de costumbres populares que le ha preparado: «Descanse un poco ese cerebro que resiste como el brillante y despide como él magníficos reflejos; desahóguese algo aquel corazón que rebosa aquella caridad prudente (...)

Vea usted allí a Puerto Real, acostado en su lecho de rojiza y menuda arena (...)

Oiga usted esa campanita, que resuena alegre al repicar (...)

Vea usted más lejos aquel enjambre de chiquillos que juega (...)

Acérquese usted, señor don Félix, y escúchelos por su vida (...)

para iniciar de pronto el segundo capítulo con la puesta en escena de una popular conversación entre mujeres y niños, reproduciendo fielmente su lenguaje:

«—¡Anda pa dentro, muchacho, que le vas a arriar un cañazo a tu hermano y te voy a dar pal pelo! (...)

—De usted, mae, que otoavía no he matao a nenguno (...)

Escena popular en la que es evidente el contraste entre diferentes registros lingüísticos: el popular de los personajes en el que se insertan coplas y creencias populares, y el culto del narrador, que llama «Nemrod liliputiense» (p. 37) al muchacho, o «nuevo Barba Azul» (p. 58). Véase un ejemplo de ello:

«—Quero melon! —dice Comino, no con el tono sumiso de un pretendiente, sino con el amenazador con que Breno debió decir: —¡*Vae Victis!*— al poner su espada vencedora en la balanza romana» (p. 61), refiriéndose al jefe de los galos seónicos que venció a los romanos en Allia.

en el gañote de no usarlo, y el marido no podía ni asomar los bigotes a la calle de pura miseria. Pues, señor, que iba una mañana el marido por el campo, mirando para el suelo por ver si se encontraba a la fortuna, y al pasar por una huerta se halló una mota; entró en la huerta más contento que unas pascuas y le compró a la hortelana una col tan grande, tan grande, que apenas podía con ella. Se la echó a cuestras como pudo y fue a llevársela a su mujer para que la guisara; cogióla esta, y viéndola tan hermosa, dábale lástima de partirla hasta que decidió, por último, sembrarla en un corralillo que en la casa había; (p. 41)

telano más pobre que las ratas, y con peor estrella que un sietemesino; si sembraba melones, cogía pepinos; si plantaba lechugas, le nacían pitas; si llega a sembrar monedillas de cinco duros, le salen ochavos roñosos, y si deja el oficio y se mete a sombrerero, a buen seguro está que nacen los chiquillos sin cabeza. Porque hay un santo en el cielo que se llama San Guilindón, que sólo tiene un oficio bailar delante del trono de Su Divina Majestad, diciendo a gritos: —¡Denle más!, ¡denle más—. Y cate usted ahí por qué una desgracia no viene nunca sola, ni una fortuna tampoco, sino que vienen muchas en hilera, como mulos de reata.

Pues vamos a que cuando llegaron las aguas de mayo parecía la huerta un camposanto lleno de malvas y ortigas: sólo había metida en medio una col, que regaba la hortelana con agua bendita. (p. 63).

El autor hace que el protagonista de la segunda versión sea, además de pobre, mal afortunado, ampliando considerablemente con ejemplos la desgracia e incluso introduciendo pequeñas apostillas, como la de San Guilindón, que se alejan del todo de la acción pero sin apartarse del tono popular. Esta segunda versión reelaborada contiene muchas más locuciones y expresiones de enlace coloquiales propias de las narraciones orales: «Pues, vamos a que (...)», «Pues, señor (...)», además de ciertas expresiones y proverbios populares: «catarán la gracia de Dios» (p. 63), «ni las tenazas de san Nicodemo» (p. 64), «para fiestas estaba la zorra, y llevaba el jopo ardiendo» (p. 64) (aludiendo al cuento-tipo 135A*); «meterse la lengua en un zapato» (p. 64), «fue lo del melón quiero, tajada tengo en la mano» (p. 64), «se le freía la sangre en el cuerpo» (p. 67), «hecha un toro de fuego» (p. 67)... Ambas versiones conservan varios vulgarismos como «señá», «rigular»..., aunque la primera contenga más: «atraquina», «menistro», «alcuña»...

Exagera los acontecimientos describiendo escenas de gran plasticidad y dotando al relato de cierta comicidad. Describe ampliamente en la segunda versión las riquezas del matrimonio cuando hacen uso de la bolsa mágica; la ostentación y falsas apariencias de la pareja...

Por otra parte, si hay algo que diferencia más claramente estas versiones, dejando aparte las ampliaciones ya comentadas, es la potenciación de la crítica social, más utilizada en la última¹⁹. En ambas el matrimonio, y no sólo la esposa, como ocurre en los dos versiones literarias anteriores, aspira a la riqueza y al reconocimiento por parte de los demás de cierta nobleza de sangre. Como Ramona, doña Andrea y su marido, sufren esa enfermedad moral que rechazan tanto Antonio de

¹⁹ Véase Ignacio ELIZALDE, *Concepción literaria y socio-política de la obra de Coloma*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 280-284.

Trueba como Luis Coloma, y la crítica se dirige en ambos a la exposición de estas actitudes y su castigo. No obstante, en la primera versión de Coloma, todo ello se resuelve de manera muy rápida, mientras que en la versión de *Cuentos para niños* se acentúan los defectos de la pareja potenciando de este modo la crítica.

El castigo es, si cabe, mucho más moralizante en la segunda versión, pues la porrita adquiere contenido metafórico; mientras que la primera se resuelve conforme a lo habitual en el cuento folclórico:

Solaces

Y todo esto fue castigo de su mucha ambición y codicia, porque, como lo canta el refrán, *la codicia rompe el saco* y a ellos les rompió el saco y también la cabeza.

Y aquí se acabó mi cuento con pan y pimienta; yo fui y vine, y no me dieron *naa* más que un zapatillo de afrecho, que lo colgué en el techo y se derribó (p. 44)

Cuentos de niños

Lo cual fue castigo de su ambición, su codicia y su soberbia; porque aquella porrita no era otra cosa que la *Justicia de Dios*, y ella es la que manda Su Divina Magestad de cuando en cuando a la tierra para zurrarle la pavana a los hombres. Porque, como decía mi abuela, que esté en gloria, cuando yo era zagalilla: Dios, ni come ni bebe; pero juzga lo que ve.

Y aquí se acabó mi cuento con pan y pimienta; y el que quiera saber más, que compre un viejo (pp. 67-68)

Tanto Trueba como Coloma sumaron a la enseñanza moral del cuento folclórico la crítica social que se deduce del comportamiento de los personajes cuando aspiran a algo más que no sea simplemente el bienestar material. Los dos, a diferencia de Ossorio y Bernard, intentan dotar al texto del tono popular que señala claramente su procedencia. No obstante, quien los superó en esto último fue José M.^a de Pereda en su cuento «El zonchero cudicioso», que narra Rámila, la bruja de Cumbrales, en el décimoquinto capítulo de *El sabor de la tierruca* (1882).

También el cuento de Pereda desarrolla el tema de la ambición castigada aunque de modo muy diferente a como lo hacen los otros cuentos. El protagonista es un mozo soltero y pobre que se dedica a hacer zonchos, así se llaman en Santander a los capazos y adrales. Un día que está en lo más espeso del monte, oye sonar un bígaro y lo sigue hasta descubrir que quien lo toca es un enano. Ambos entablan conversación y el joven explica al enano los trabajos de su vida. El enano le dice que pida un deseo y éste se conforma con pedir dinero para poder hacer suyas las tierras que lleva en aparcería, y poco más. El enanito saca un pañuelo de su pecho, pone un poco de tierra y le dice al zonchero que duerma con ella bajo la almohada. Así lo hace el joven, y, a la mañana siguiente, descubre con sorpresa que la tierra se ha convertido en monedas de oro. El protagonista cumple sus deseos y vive cómoda y ricamente hasta que un día va a la ciudad y descubre todo lo que él no tiene, ambicionando el modo de vida urbano. Desde entonces deja de trabajar y cuando ya casi no le queda nada de dinero, se decide a volver a buscar al enanito del bígaro para pedirle algunos sacos de aquella tierra. Éste le deja que cargue con todos los sacos que quiera, pero después de pasada la noche el zonchero descubre que la tierra no se ha convertido en oro, y que todos los bienes que había compra-

do con las primeras monedas conseguidas del enano se han convertido en tierra, como castigo a su desmesurada codicia.

En el cuento de Pereda el donante no es ni un pez encantado, ni Jesucristo o San Pedro, sino un enano que vive en el bosque y tiene un palacio bajo la tierra (F451.4.2.3, F451.4.1), tal y como ocurre en la versión extremeña de la colección de Marciano Curiel, aunque la trama del cuento se aleje considerablemente, y el protagonista de esta versión oral descubra al enanito en un tomate.

Sin duda, y como señaló Maxime Chevalier, el cuento de Pereda es, sobre todo, «una alabanza de la *aurea mediocritas*»²⁰, muy en consonancia con la ideología del autor. Ahora bien, si este carácter doctrinario no estaba en el cuento original sino que parte del ideario de Pereda, y es lo que parece más plausible, el autor ha sabido tratarlo en el cuento folclórico de modo que no se advierta. Porque la enseñanza moral que de él se desprende es aplicable a uno de los personajes de la novela, Nisco, el narratario. Y Rámila se lo explica a modo de consejo. De esta forma la enseñanza se ensambla sin notables disociaciones en el cuento folclórico, y éste perfectamente en la novela.

Por todo esto es imprescindible tener en cuenta algunos rasgos argumentales de la novela. Nisco, el hijo del alcalde de Cumbreles, y el «tipo de la gentileza varonil y rústica» (p. 100), es muy amigo de Pablo, un joven acaudalado que estudia en la ciudad. Pablo, llevado por las mejores intenciones, enseña por las noches a mejorar la lectura y escritura de Nisco, y le presta libros, intentando instruirle. Pero en casa de Pablo conoce Nisco a María, y por ella ha dejado a su novia Catalina. Nisco no puede aspirar a conseguir la mano de María, así lo exige la ideología de Pereda, debido a la diferencia de clases que existe entre ellos, o según palabras de Ana, la mejor amiga de María, «por no concordar los novios ni en caudales, ni en jerarquía, ni en educación» (p. 149). No obstante, parece que tanto Nisco como María se sienten atraídos, y el muchacho cree que puede lograr su mano, arrastrado por el nuevo mundo que Pablo le ha mostrado con sus enseñanzas. Catalina, que se ha dado cuenta del desdén de Nisco y sospecha que tiene miras más altas, se ha desahogado con la vieja Rámila, la cual tropieza un día con Nisco, lo para y le obliga a escuchar su cuento.

Por ello se comprenden mucho mejor las palabras de Rámila caracterizando al protagonista de su narración ya que el lector comprende perfectamente las segundas intenciones de la vieja:

Amigo de Dios, éste era un mozo soltero, con pocos bienes de fortuna, pero amañado y trabajador que pasaba. (...) Así, iba tirando el hombre de Dios, con los calzones remendados y no muy llena la barriga, pero en buena salud y muy contento, porque no había conocido cosa mejor (p. 209).

La intención es la de exaltar las cualidades de los hombres de campo como Nisco. La narradora hace que su protagonista sea un hombre trabajador, honrado y resignado que se conforma con muy poco, puesto que no conoce otra cosa:

«Con que fuera mío lo que a renta y en aparecería llevo, y dos tantos más para vivir sin esta fatiga del monte, que es la que me quebranta, veyérame el

²⁰ Maxime CHEVALIER, «Cuento folclórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés)», *Anuario de Letras*, XVIII (1980), p. 199; ahora reproducido en *Cuento tradicional, cultura...*, p. 165.

más rico del lugar y no envidiara al rey de las Indias (...). Me basta, y hasta me sobra, si bien se mira lo que hasta hoy he tenido, el mal uso que haría de cosa mejor, por desconocerla» (p. 210)

Incluso, después de hacerse rico con el primer regalo del duende, sigue siendo trabajador y honrado como cuando era pobre. Pero, como le ocurre a Nisco, el zonchero quiere ampliar sus horizontes y por ello va a la ciudad:

Pero, amigo de Dios, cádate que un día se le antoja ver un poco de mundo, cosa que jamás había visto, y plántase en la ciudad de golpe y porrazo. ¡Él que allí se ve entre tanta gala y señorío!... ¡Madre de Dios!... ¡Aquellas sí que eran mozas, con sus vestidos de seda y sus abanicos (...) vamos, que vivir así y vivir en la gloria, pata. De pronto y manera, que volvió el mozo a su pueblo pensando ser la criatura más desgraciada del mundo (p. 212).

Las mismas trágicas consecuencias que la vista de la ciudad tienen para el zonchero son aplicables a la instrucción y lecciones que Pablo está dando a Nisco. Por ellas conoce a María y por ellas cree que puede aspirar a su mano. La introducción de la alabanza de la vida en el campo y el menosprecio de la ciudad sirve además para mostrar, bajo el prisma del tradicionalismo de Pereda, cómo la influencia de las «ideas ciudadanas» son totalmente perniciosas para la pacífica vida de los pueblos. Nada debe cambiar en ellos. Las últimas palabras del enanito al zonchero son perfectamente aplicables a Nisco, y enseñanza también para los buenos y pacíficos trabajadores del campo a quienes se le haya ocurrido que pueden cambiar su modo de vida y aspirar a algo más:

«Eso que te pasa, no puedo remediarlo yo: quien por mi mano te dio la riqueza que has menospreciado, te dice ahora por mis labios que la miseria en que vuelves a verte es el castigo que da Dios a los ambiciosos que quieren pasar de un salto, y sin merecerlo, de zoncheros bien acomodados, a caballeros poderosos». Y colorín colorao... ¿qué te parece del cuento, Nisco? (p. 214).

Y por si Nisco no ha entendido las segundas intenciones del cuento de la Rámila, ésta se ofrece a solucionarle la metáfora:

Hace ya mucho que te andas caminando hacia el monte con los sacos vacíos; y te salgo al encuentro para decirte que te vuelvas, porque sé lo que te aguarda si los llevas como el zonchero. Aquellos tesoros no son para tí, probe tonto, que guardados están para quien mejor los merece. Buenos los tienes en tu casa; vuélvete a cuidarlos, que tierra será para tí el mejor de todos ellos, si la cubicia llega a descubrirse como al otro. Yo sé que hoy te quiere Catalina más que antes te quiso (...) (p. 215).

Parece que Pereda y no el folclore ha modificado la lectura moral del cuento al mostrar la visión tradicionalista y maniqueísta de campo-ciudad. La ampliación de la moralidad del cuento al caso concreto de Nisco, y de todos aquellos jóvenes que aspiran a algo más de lo que tienen al descubrir que su mundo no se circunscribe únicamente a la vida que llevan, es, sin duda, obra del autor. Sin embargo, no es el narrador el que las expresa sino Rámila la narradora del cuento, y por ello la lección es mucho más contundente.

Por otro lado, el cuento de Pereda se aproxima a un etnotexto. Y es que supo imprimir al cuento folclórico ese carácter popular. A diferencia de Coloma y Trueba, no se contenta sólo con diseminar de vez en cuando algún que otro vulgarismo, sino que infunde a todo el relato un profundo sello montañés mediante la utilización de léxico de carácter rústico o dialectal. Así aparecen palabras como «zonchero», «bígaru», «moquero»; vulgarismos como «mesmo», «ujero», «mozá», «agorrao», «cubicioso». A ello deben sumarse procedimientos como la utilización del diminutivo en -uco, «enanuco», «campuco», «vacuca», «patucas»; la predilección por utilizar los pronombres proclíticos, como en «métense», «cuéntale», «creyérame»; la aspiración de la «h» como en «jallan» por «hallan»; la palatalización de la «n» «añudó»; la elisión de la «d» intervocálica, en palabras como «sentao», «asaos», «motivao», «venturao»...

Además Pereda introduce expresiones populares como «más contento que unas pascuas», «con la brega que traía en el magín», «más listo que las liebres», y, sobre todo, ciertos procedimientos propios de los narradores orales que no utilizan, ni Trueba, ni Coloma. Así hace uso de la repetición de palabras que enlazan una acción con otra, siempre reproduciendo, de manera casi perfecta, el modo de narrar de cualquier informante:

Pues, señor, que estando un día en el monte y en lo más espeso de él, porque en lo más espeso se jallan siempre los buenos avellanos, corta esta vara y corta la otra, cádate que oye tocar el *bígaru* ajunto a sí mismo, y de un modo que gloria de Dios daba el oírle. Y oyendo tocar el *bígaru* tan cerca, y no viendo por allí pastor que pudiera hacerlo, fuese detrás del son; y yéndose detrás del son, apartaba las malezas; y apartando y apartando, llegó a un campuco muy majo, donde el *bígaru* solo arrimado a una topera grande y sonando sin parar. Pues, señor, qué será, que no será, acercóse a la topera, y vio en el borde mesmo de ella y con las patucas en el ujero, estaba sentao un enanuco, menor que este puño cerrao (...) (p. 209).

Las diferencias entre los cuentos, en cuanto al modo de exposición son evidentes. Si alguna de las versiones del tipo 555 examinadas en este capítulo se aproxima más a las formas orales del cuento folclórico es, sin duda, esta versión de José M.^a de Pereda, que supo *reproducir* como ningún otro autor decimonónico las estructuras narrativas orales.

Manuel Ossorio y Bernard y Antonio de Trueba, aun partiendo de tramas folclóricas parecidas, actuaron sobre ellas de modos diferentes. Trueba, como Coloma, más atentos a la finalidad moral, imprimieron a los personajes ciertos defectos de algunos sectores de la sociedad contemporánea con la intención de dotar a sus versiones de cierta crítica social. Y, finalmente, Pereda aprovechó también la trama esencial moralizante que el relato folclórico le brindaba, para contraponer dos formas de vida: la apacible y sana del campo frente a la viciada de la ciudad.