



Celina Sabor de Cortázar



Literatura culta y folclore literario en la España áurea

María Rosa Lida, en su denso ensayo *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*²¹¹ afirma que la literatura española «sobresale entre todas por estar concebida cara al pueblo»; y demuestra, mediante análisis precisos, cómo los motivos de la narrativa popular integran la literatura culta peninsular. No es el menor mérito de este pequeño ensayo el haber enfocado el hecho literario desde un ángulo muy poco frecuentado entonces por los hispanistas.

Nosotros, al estudiar esas relaciones, nos limitaremos en este trabajo a la narrativa de la Edad de Oro española. Hoy parece ya imprescindible estudiar

sus manifestaciones cultas teniendo en consideración el cuento tradicional, sobre todo si pensamos que el contar cuentos fue entretenimiento tanto de señores como de villanos. Este gusto se advierte en la gran cantidad de colecciones y reelaboraciones de relatos, facecias, dichos agudos, etc., que se hicieron durante los siglos XVI y XVII; estas colecciones van desde las recopilaciones -218- de chistes y chascarrillos hasta las reelaboraciones de cuentos populares y de novelas italianas, portadoras en gran medida de secuencias narrativas del acervo folclórico, sobre las cuales se articulan.

Con respecto a este asunto, Menéndez y Pelayo ha escrito un brillante capítulo, el noveno, de sus *Orígenes de la novela*, obra benemérita que sigue siendo un rico venero de datos y sugerencias. Pero fue a partir de las conquistas de la escuela finlandesa y de la aplicación del método histórico-geográfico, que los estudiosos de las relaciones entre cuento popular y literatura culta poseen elementos de trabajo que les permitirán establecer esas relaciones de manera más rápida, más certera, más amplia y más objetiva.

El método histórico-geográfico y sus realizaciones han sido analizados clara y sintéticamente por Augusto Raúl Cortázar en su libro *Folklore y Literatura*²¹². Este método reduce los cuentos a *tipos*; ejemplo de ello es el libro de Antti Aarne y Stith Thompson *The Types of the Folk-Tale*²¹³, de consulta indispensable en todo estudio serio, ya sobre el cuento folclórico en sí mismo, ya sobre los orígenes de la narrativa culta. Luego el tipo se desglosa en *motivos*, entendiéndose por *motivo* el elemento más pequeño en que el análisis puede subdividir un *tipo*. Estos motivos son «integrantes eternos de múltiples narraciones populares [y] pueden ser ubicuos y universales o, por el contrario, mostrarse modelados por el ambiente geográfico y social», al decir de A. R. Cortázar²¹⁴.

A Stith Thompson pertenece la obra monumental, también de consulta indispensable, *Motif-Index of Folk-Literature*²¹⁵, -219- que es el más amplio registro de motivos de la narrativa folclórica, y cuya clasificación y numeración de asientos es hoy aceptada universalmente; además, puede ser ampliada *ad infinitum*, pues la clasificación decimal empleada así lo permite.

Para quienes se interesan por la narrativa española de la Edad de Oro son valiosos instrumentos de trabajo, además de las dos obras mencionadas, el Índice de motivos de los cuentos de Juan de Timoneda, de J. Wesley Childers, el Índice de motivos de la «*novella*» italiana en prosa, de D. P. Rotunda, y el Índice de motivos de los «*exempla*» medievales españoles, de John Esten Keller²¹⁶.

Para ejemplificar cómo los datos aportados por estos índices enriquecen la labor erudita, citaremos un solo ejemplo referente a una obra de todos conocida: el *Entremés del viejo celoso* de Cervantes. María Rosa Lida, con su sabiduría incomparable y su memoria privilegiada, pone de manifiesto en el trabajo citado las relaciones del *Entremés* con las *Tesmoforias* de Aristófanes, pasando por la cuentística medieval (*Gesta Romanorum*; *Disciplina clericalis*, 10; *Libro de los enxemplos*, 51), por un *fabliau* de Jean de Condé, etc. Hoy, la consulta de los índices de tipos y motivos nos permite ampliar el campo literario en el que se da el motivo folclórico de la mujer que despliega un paño o manto para permitir la entrada del amante en la alcoba, en las propias barbas del marido. Lo encontramos incluido con muchas variantes en el apartado K1510-K1546 del *Motif-Index* de Thompson bajo el título general de «La adúltera es más lista que el marido»; ha sido también registrado por Keller bajo el número K1517.12, y constituye el tipo 1364 del registro de Aarne-Thompson. Comprobamos así que las variantes del tema popular son múltiples, su dispersión amplísima y su asimilación por la literatura culta, notable.

-220-

Queda, además, la consulta de las numerosas colecciones modernas de cuentos folclóricos, que abarcan desde Islandia a Turquía, desde la India a las comunidades negras de América. Algunas estudian y clasifican esas manifestaciones populares siguiendo el sistema adoptado tanto en la clasificación de tipos de Aarne-Thompson, como en el *Motif-Index* de Thompson. Sirva de modelo la magistral colección de Yolando Pino Saavedra *Cuentos folklóricos de Chile*²¹⁷.

Este modo de investigación integrada en la que, además de la búsqueda de fuentes literarias escritas, se rastrean los orígenes folclóricos de la narrativa, nos permitirá analizar el relato culto de autor determinado a la luz de una documentación que pondrá de manifiesto el grado de originalidad del creador, el parentesco de su obra con las expresiones populares, la manera en que el autor culto adapta, reelabora y combina los datos del acervo tradicional y, en última instancia, el paso de estas reelaboraciones y combinaciones de un autor a otro, dentro del nivel culto. Llegaremos a la conclusión de que estos tipos y motivos son algo así como bienes mostrencos en el campo de la cultura literaria universal. De esta manera quedarán a la vista los cimientos sobre los que se ha levantado, en sus orígenes, la novelística moderna. Lo que hará valioso el relato culto de inspiración folclórica será, pues, la forma en que el autor presenta esos bienes comunes, cómo los asimila y reelabora para que, dentro de su creación personal, adquieran valor estructural y significativo. Así, M. R. Lida ha señalado en «La función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*»²¹⁸, el valor estructural que tienen en la obra los numerosos relatos de indudable raigambre folclórica.

Podemos establecer, de manera general, algunas categorías con respecto al aprovechamiento y reelaboración de los tipos y motivos folclóricos en la narrativa culta:

-221-

l) El autor recoge el motivo popular en una determinada variante y lo inserta en su obra tal como vive en el pueblo mismo; es decir, actúa como un virtual y meticuloso compilador, para transmitirlo de esta manera, con sus fórmulas características, por boca de un personaje narrador, cuyos caracteres lo definen como integrante de un grupo *folk*. Es el caso, por ejemplo, del cuento de la Torralba con el que Sancho procura entretener a don Quijote en la noche alucinante de los batanes (I, capítulo 20). Llama la atención la fijeza formal del cuento, con su fórmula introductoria: «Érase que se era, el bien que viniere para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar», y la de conclusión: «Pues por Dios, que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante».

Sancho usa, además, los *marcadores*, tal como haría un narrador popular: «Digo, pues», «Así que, señor mío de mi ánima, como ya tengo dicho», «Sucedió», «como digo de mi cuento», fórmulas con las que se indica, mediante una pausa, el paso de una acción a otra²¹⁹. Don Quijote, totalmente ajeno a la sensibilidad popular, reprocha a Sancho tanta lentitud y recurrencia. Y el escudero contesta: «De la misma manera que yo lo cuento se cuentan en mi tierra todas las consejas, y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced mi pida que haga usos nuevos».

El de la Torralba, de estar concluso, sería un cuento mágico, como se advierte por los objetos que lleva la mujer en su persecución del cabrero: un peine (*Motif-Index* de Thompson, D1072.1) y un espejo, de cuyos poderes mágicos dan testimonio muchos cuentos populares, entre ellos el de Blanca Nieves, de inmensa dispersión en el mundo entero. Pero de repente Sancho encadena ese cuento, inconcluso, con otro, el de las cabras, cuento de fórmula, de los «de nunca acabar» (*Motif-Index* de Thompson, Z11), cuya antigüedad está documentada en la literatura española desde la *Disciplina clericalis* y el *Libro de los enxemplos*, y de vasta difusión actual -222- en todos los países del mundo, con la variante gansos, patos, pavos, etc.²²⁰

II) El autor elabora una *proyección*, es decir, una obra personal en la que se dan las condiciones establecidas por A. R. Cortázar en su ensayo citado:

«a) son expresiones de fenómenos folklóricos; b) producidas fuera de su ámbito geográfico y cultural; c) por obra de personas determinadas o determinables; d) que se inspiran en la realidad folklórica; e) cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras; f) destinadas al público general, preferentemente urbano; g) al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época»²²¹.

Se trata de las proyecciones *stricto sensu*, creaciones artísticas originales, no meras imitaciones, que llevan la impronta del autor. Sirva de ejemplo la novelita de Tirso de Molina *Los tres maridos burlados* incluida en *Los cigarrales de Toledo*²²².

El relato cuenta que tres hermanas hallan un brillante. ¿Cuál de las tres puede considerarse la poseedora? Para dilucidar la cuestión un amigo común les propone una prueba: será la ganadora aquella que someta a su marido a la burla más sabrosa. El cuento consiste fundamentalmente en el relato de las burlas, tres unidades narrativas independientes enmarcadas en el cuento del hallazgo de la piedra preciosa, y la codicia subsiguiente de las hermanas. ¿El relato es original de Tirso? No, por cierto. La crítica, después de múltiples -223- vacilaciones, cree haber encontrado su fuente: el canto 25 del poema caballeresco de fines del siglo XV *Il Mambriano* de Francesco Bello llamado «el ciego de Ferrara». El cuento se repite prosificado en la *novella* 95 de las *Ducente Novelle* de Celio Malespine, Venecia, 1609. *Il Mambriano*, hoy bastante olvidado, tuvo un éxito resonante en el siglo XVI. Hasta aquí la crítica²²³. Podemos agregar que Joseph Bédier, en su obra sobre los *fabliaux* señala la pieza *Las tres damas que encontraron un anillo* como la primera manifestación del tema²²⁴.

Pero revisando los *Cuentos folklóricos de Chile* recogidos por Yolando Pino Saavedra, en el tomo III, n.º 178, encontramos el cuento *El brillante* cuyo texto presenta, excepto una variante, los mismos motivos del relato de Tirso. Estamos, pues, ante un cuento popular, de los llamados «novelescos», sin intervención de la magia, de enorme dispersión desde Islandia hasta Egipto, pasando por Italia y Turquía, tal como lo consignan Aarne-Thompson (tipo 1406); sus motivos son registrados en el *Motif-Index* de Thompson (J2301, J2311.0.1, J2316 y K1545). Rotunda, en su *Motif-Index of the Italian Novella in Prose* registra la inclusión de estos motivos, en forma aislada, en la novelística de Degli Arienti, Domenichi, Doni, Malespine y Boccaccio.

Lo notable es que tanto el cuento chileno que recoge Pino Saavedra, como el desarrollo literario de Tirso, siguen la ordenación y combinación de los

motivos tal como se exponen en el tipo registrado por Aarne-Thompson: un relato cornisa que sirve de marco, en el que se expone el hallazgo del brillante y la avidez de posesión de las tres hermanas; la primera burla a cargo de la mayor, que consiste en hacerle creer a su marido que está muerto (tema popular del vivo-muerto); la segunda burla, que consiste en alejar -224- al marido con el pretexto de que debe ir a buscar a la comadrona que vive muy lejos (tema de la parturienta fingida) y en su ausencia reformar la casa, de tal manera que a su retorno no la encuentra; y la tercera burla, a cargo de la menor, para la cual Tirso y el narrador popular han elegido motivos diferentes: en el cuento chileno es el de la mujer que simula confeccionar un traje al marido y, haciéndole creer que está decorosamente vestido, lo envía desnudo al mercado (tal como figura en el relato tipo de Aarne-Thompson); mientras que Tirso, para esta tercera burla, ha recurrido a otro motivo popular: el de la malmaridada, la joven casada con marido celoso y además viejo, al que hace creer que es monje, curándole, de paso, su pasión enfermiza. Este motivo que Thompson registra (J2314) aparece, según el *Índice* de Rotunda, en // *Mambriano* de Bello, en las *Facezie* de Domenichi y en la prosificación de Malespine a la que ya aludimos. Por nuestra parte lo encontramos también en el *Decamerón*, novela 8 de la jornada III, animado, como es de esperar, por la malicia y la inmoralidad boccaccescas; es, además, uno de los dos apólogos que en el manuscrito de Puñonrostro se agregaron a los 51 ejemplos de *El Conde Lucanor*. Aunque hoy sabemos que estos dos apólogos no pertenecen a don Juan Manuel, interesa constatar la antigüedad de la incorporación de este motivo popular a la literatura culta española. Aparece también en el *Libro de los enxemplos* n.º 236 de Clemente Sánchez de Vercial.

Este cambio no afecta de ninguna manera ni la estructura, ni la naturaleza, ni la significación del cuento. Es que los motivos de burlas pertenecen a lo que Roger Pinon²²⁵ llama «motivos errantes», que pueden ser escogidos entre muchos a gusto del narrador, es decir, que son secuencias intercambiables dentro del tipo. Las burlas pertenecen al género de las facecias, «motivos errantes» de los cuales está poblada la cuentística popular.

En cuanto al epílogo, que completa el relato cornisa, hay también ligeras variantes: en el cuento chileno el premio es para la menor, mientras que en Tirso el amigo elegido como juez decide repartir equitativamente en dinero, entre las hermanas, el valor del brillante, con el cual se queda.

Ante coincidencias tan evidentes entre un relato popular actual y una obra literaria aparecida en 1621, cabe preguntarse, con Benedetto Croce²²⁶, si es lícita una diferenciación entre «poesía popular» y «poesía de arte». Lo innegable es la estrecha relación que existe entre ambas. Esta estrechísima relación entre la narrativa popular y la novela moderna en sus orígenes merece una profunda meditación sobre el zigzag cultural determinante de la cadena folclore-proyección-folclore. El cuento de Tirso es un magnífico ejemplo de «proyección» de un relato popular auténticamente folclórico. Aceptando la caracterización que de «proyección» ha hecho A. R. Cortázar, y a la que ya nos referimos, podemos decir que en el relato tirsiano se cumplen todas las condiciones exigidas para que su cuento pueda considerarse una proyección en sentido estricto. El relato popular tipo, tal como lo presentan Aarne-Thompson, engarza una serie de motivos en una concatenación determinada que la novelita de Tirso ha respetado. ¿Pero cómo se ha reelaborado esa manifestación folclórica para que pueda ser considerada una expresión de la literatura culta? El autor ha trabajado sobre el fondo y sobre la forma, sobre el significado y el significante. En lo que respecta a la historia en sí misma, ha recurrido de manera destacada a la *amplificatio*, enriqueciendo con detalles la narración y procurando rodear lo medular del relato con un entorno que lo provea de verosimilitud; en consecuencia, acude a las menciones geográficas así como a las de fiestas y celebraciones, es decir, localiza el relato. En cuanto a la forma, utiliza una lengua culta y natural, aunque se den en ella los elementos caracterizadores de la prosa barroca; pero ha evitado, salvo excepciones, ⁻²²⁶⁻ el uso del cultismo tanto léxico como semántico, y de imágenes y metáforas, es decir, de expresiones figuradas. Tampoco ha recurrido a la descripción, respetando de esta manera uno de los caracteres de la narrativa popular. En una palabra: Tirso respeta el espíritu y la forma del cuento folclórico, pero lo reelabora artísticamente.

III) El autor articula una obra compleja y absolutamente original sobre diversos motivos de la narrativa popular, a los que dota de una función estructural. Cuando se trata de un escritor que maneja técnicas evolucionadas y originales del arte de narrar, como Cervantes, por ejemplo, estos motivos suelen estar tan sutilmente reelaborados, tan engarzados y diluidos en la trama de la creación personal, que generalmente escapan a la atención del lector, por lo menos del lector de nuestros días. Estos motivos y cuentos proporcionan un marco referencial y una materia de inspiración. El autor puede variarlos hasta el infinito respetando, sin embargo, su sentido esencial. En este aspecto el artista culto es agente de desfolclorización, como dice Maurice Molho²²⁷, quien participa de la opinión hoy bastante generalizada de que la literatura popular responde al inconsciente colectivo, mientras que la literatura culta expresa la cosmovisión de los grupos hegemónicos²²⁸.

Para ejemplificar esta simbiosis de lo folclórico y lo culto, esta fusión de la creación del pueblo y la creación personal, nos referiremos brevemente a *La Gitanilla* de Cervantes.

Esta novela ejemplar representa uno de los exponentes más estilizados de la novelística cervantina. En ella el autor ha forzado hasta sus límites la verosimilitud, dejando correr libremente su imaginación. Lo que de sí mismo dice Cervantes en el *Viaje del Parnaso*:

«Yo he abierto en mis novelas un camino

-227-

por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino»

se cumple aquí en forma extremada. Porque, bien mirado, el asunto de *La Gitanilla* es, por cierto, un desatino: esa gitana hermosa, ingeniosa y casta, suma y cifra de todas las virtudes, de la que sabremos finalmente que es de sangre noble; ese caballero que se hará gitano por amor de Preciosa; ese

exótico e irreal mundo gitanesco que se entremezcla con manifestaciones de vida urbana y cortesana, etc., todo ello coloca a la novelita en las antípodas de otras expresiones cervantinas, en las que impera un fuerte populismo, hasta diríamos cierto color local, que ha llevado a la crítica a tildarlas de realistas, como *Rinconete y Cortadillo*, por ejemplo. Sin embargo, un análisis de *La Gitanilla* desde el punto de vista adoptado en este trabajo, nos lleva a concluir que en ella se conjugan gran cantidad de motivos de la narrativa popular. Mejor dicho, *La Gitanilla* es el resultado de la combinación de una serie de motivos propios de la narrativa folclórica universal.

Los motivos folclóricos sobre los que se estructura *La Gitanilla* son:

a) Persona de alta condición que por azares de la vida se desenvuelve en un medio inferior, pero que, ignorando su origen, demuestra de continuo su excelencia (Preciosa).

b) El disfraz gitanesco adoptado por ambos miembros de la pareja: Thompson K1817, Rotunda K1817.5 (Andrés y Preciosa).

c) Las pruebas de amor honesto, en este caso la convivencia casta en un mundo permisivo como es la gitanería. Este motivo es ampliamente explotado en la novelística de Cervantes; lo encontramos también en *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona* y especialmente en el *Persiles*.

d) Motivo de la mujer de Putifar, Thompson K2111 y Rotunda K2111.2: «Mujer despechada acusa al hombre de robo». En nuestro caso se trata del cuento de la Carducha, del que hablaremos luego.

-228-

Anagnórisis de Preciosa

e) Encuentro de Preciosa con sus padres, Thompson N730: «Reunión accidental de los familiares».

f) Pruebas de identidad:

- f1. Reconocimiento mediante el relato de una historia, Thompson H11 (relato de la vieja gitana).
- f2. Reconocimiento por una señal de nacimiento, tipo 850; Thompson H51.1 (en el caso de Preciosa, el lunar blanco bajo el seno izquierdo y, en el pie derecho, dos dedos unidos por un pedazo de carne).
- f3. Identificación por joyas, Thompson H93 (los brincos o dijes que Preciosa tenía en el momento en que fue robada).

Anagnórisis de Andrés

g) La identidad del héroe se establece cuando está a punto de ser ejecutado, Rotunda N686.

h) Pruebas de identidad:

- h1. Reconocimiento mediante el relato de una historia, Thompson H11 (la vieja gitana da el nombre real de Andrés y relata la historia de su incorporación al mundo gitanesco).
- h2. Identificación por la vestimenta, Thompson H111.

Estos motivos, de fundamental importancia en el nivel de la historia, pertenecen a la narrativa universal. A ellos suma Cervantes otros secundarios que corresponden al nivel del discurso y que son propios, exclusivamente, del folclore español, como la letrilla «Atán menudico», que también incluyó en dos de sus entremeses (*La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El vizcaíno fingido*); algunos refranes («Uno piensa el bayo y otro lo ensilla», «Piensa el ladrón que todos son de su condición»); y el cuento de Triguillos, el gorrero de Sevilla. Otros motivos integran áreas no literarias del acervo popular, en este caso del folclore médico: la herida que [-229-](#) el perro causa al paje poeta se cura poniendo sobre la mordedura un manojito de pelos del animal fritos en aceite²²⁹. Se insinúa también el tema de los dos amigos, que Pedro Alfonso introdujo en España en su *Disciplina clericalis*, y cuya difusión tanto geográfica como cultural es inmensa (Thompson P310, H1558.2, M253, P315)²³⁰. Cervantes lo ha desarrollado ampliamente en otras oportunidades: en el cuento de Timbrio y Silerio incluido en *La Galatea* y en la *Novela del Curioso impertinente* que se narra en los capítulos 33 a 35 de la Primera parte del *Quijote*. En *La Gitanilla* Andrés y Clemente se sentirán unidos en el aduar por una fuerte amistad, apenas enturbiada en su principio por los celos del mozo

enamorado. Pero el tema de la amistad, por falta de desarrollo, queda apenas apuntado. En este caso, como en tantos otros de la obra cervantina, estamos ante un germen, un embrión narrativo que el autor dejará abortar. Es que Cervantes, como él dice de sí mismo en el *Viaje del Parnaso*, «en la invención excede a muchos», y los temas surgen a borbotones de su pluma; pero un principio de economía narrativa, de selección, impedirá, en aras de la armonía arquitectural del relato, que todos alcancen su crecimiento pleno. Por esto, hablando de sí mismo, en el capítulo 44 de la Segunda parte del *Quijote*, dice que «pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir».

En esta constelación de motivos y temas folclóricos que constituyen *La Gitanilla* se destaca el de la «denuncia mentirosa», el cuento de la Carducha, variante del motivo «La mujer de Putifar»²³¹. La Carducha, moza del mesón al que -230- llegan los gitanos, se enamora de Andrés. Rechazada, decide vengarse escondiendo en el envoltorio del falso gitano «unos ricos corales y dos patenas de plata, con otros brincos suyos». Cuando Andrés va a abandonar la posada, La Carducha lo acusa ante la justicia de haberle robado las joyas. El gitano es condenado.

Este motivo, el de la falsa denuncia de la mujer despechada, es antiquísimo; se da, con variantes, en el mito griego de Belerofonte, en la Biblia, en infinidad de relatos populares y cultos, y hasta lo hallamos integrando leyendas marianas y hagiográficas referidas especialmente al Apóstol Santiago²³². La significación estructural del motivo en *La Gitanilla* es muy destacada: de él depende el desenlace, pues conduce a la anagnórisis de Preciosa y Andrés y a su posterior unión sacramental. Lo notable es que Cervantes no diluye este motivo en su creación original, como ha hecho con los demás, sino que lo destaca mediante un estilo llano y sin artificios, evitando todo detalle descriptivo, reforzando su carácter realista opuesto al lirismo general de la novela. Es que estamos ante una «proyección» insertada en una creación de estructura sintagmática; para lograr la jerarquización de los hechos

dentro -231- de esta estructura, el autor ha tenido que recurrir al artificio de que uno de los personajes de la novela sea, a la vez, protagonista del antiguo cuento; la intención del autor es subrayar, mediante un cuento arquetípico, la castidad del personaje y su puro y desinteresado amor por Preciosa. La castidad de Andrés queda, así, elevada a una categoría universal y casi mítica.

La Gitanilla es, pues, un ejemplo máximo de estilización de tipos y motivos folclóricos universales y regionales. Admitimos, por supuesto, la posibilidad de que algunos de ellos hayan sido tomados, no directamente de la tradición oral, sino de reelaboraciones cultas, especialmente de la novelística italiana, tan leída por nuestros clásicos. Sea cual fuere la vía, lo que interesa es señalar la presencia del folclore literario en la literatura culta. El análisis minucioso del texto en este sentido permitirá distinguir qué corresponde al folclore literario, qué a las proyecciones y qué margen de originalidad se asigna al autor, no sólo en lo temático sino también en lo discursivo.

En *La Gitanilla* Cervantes da una muestra de las tres maneras en que un autor culto utiliza en su obra el folclore literario: ya incorporando el fenómeno folclórico en sí, con los caracteres con que se da en la cultura *folk*; ya transformándolo en una proyección; ya reelaborándolo y asimilándolo de tal modo que pasa a ser el sostén estructural de la obra en su conjunto.

La combinación de motivos de la narrativa popular que se dan en *La Gitanilla* se reitera en *La ilustre fregona*. Pareciera que, creado el plan, su realización agradó a Cervantes, que se decidió a repetirlo; en efecto, sorprende la ordenación, reiteración y concatenación de los motivos populares en ambas obras en un orden casi idéntico. El paralelismo de las dos novelas es tal, que se pueden establecer con facilidad las correlaciones; y parece indudable que debieron ser escritas en la misma época.

Creemos que de todo lo expuesto surge con evidencia la necesidad de incorporar el conocimiento del cuento popular y su mecánica al estudio y la crítica de la novelística -232- culta española en su nacimiento, es decir, en la Edad de Oro. La obra de Aarne-Thompson y los índices de motivos que siguen

universalmente la clasificación y la nomenclatura aplicadas por Stith Thompson serán utilísimos. Los resultados de la investigación alentarán una tarea crítica más consciente y más sabia, que mostrará la apasionante universalidad de la cultura.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

