

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LA HISTORIA Y LA ARQUEOLOGÍA

PANTA REI  
REVISTA DE CIENCIA  
Y  
DIDÁCTICA DE LA HISTORIA  
IV

MURCIA 1998

# MECANISMOS DE LA TRADICIÓN: DEL MITO DE MEDEA AL CUENTO DE BLANCAFLOR

Elena González-Blanco García

## I.- LEYENDAS ANTIGUAS Y SU GÉNESIS

El origen de las viejas leyendas del mundo clásico es algo digno de investigación particular, trabajo que sigue los vericuetos marcados por la antropología, por la historia y por las sugerencias que a los especialistas se les ocurren (1), y que, como acontece con la mayor parte de los temas sobre "orígenes", no ha llegado en general a puertos luminosos y seguros.

Otra cosa es la historia subsiguiente. El mundo clásico grecorromano constituye un monumentum aere perennius, cuya solidez, consistencia y plenitud desafía a todas las tempestades. Toda la cultura occidental lo ha podido contemplar siempre, sacando de él encendida inspiración para sus propias creaciones, dado que constituyen arquetipos difícilmente superables. Y de hecho no han sido superados.

La inacabable presencia de los logros antiguos de los clásicos es muy conocida por los estudiosos del arte y de las letras de toda la cultura europea, Y es supuesta de muchas otras maneras. Hoy vamos a acercarnos someramente a una de estas presencias en general poco consideradas: los cuentos maravillosos.

## II.- ¿QUÉ SON LOS CUENTOS?

No vamos a entrar aquí en la discusión sobre la esencia de los cuentos y sobre los problemas que los estudiosos han suscitado en torno a su ser. Los cuentos son narraciones amenas, pero con una particularidad, puesta muy bien de relieve por Bettelheim: han sobrevivido aquellas narraciones amenas que tenían sentido y que transmitían un mensaje a los eventuales oyentes, de forma que no toda narración amena ha llegado a ser cuento popular. El pueblo ha sabido seleccionar, como intuitivamente, aquellas narraciones que eran dignas de ser llamadas "cuento". Es más que probable que el criterio de selección fuera el interés y placer que despertaban en los oyentes.

El estudio de los cuentos se hace desde perspectivas muy diversas (2), predominando los análisis estructurales en función de las funciones que formulara Propp y de las que hablaremos más abajo.

## III.- CUENTOS DE ANIMALES, MARAVILLOSOS Y DE COSTUMBRES

Los cuentos se suelen clasificar en estos tres géneros y ya desde antiguo existieron, lo que ayuda a entender que la clasificación no anda muy descaminada.

Es de todos conocido que los cuentos de animales no sólo fueron muy conocidos en el mundo antiguo ya que los padres de la fábula occidental son precisamente los clásicos Esopo y Fedro (3) por eso no vamos a insistir aquí en esta dimensión del tema.

Los cuentos de costumbres eran el pan de cada día en la literatura sapiencial ya en el oriente y en la Biblia (4), y desde luego entre los griegos y latinos. Los poemas homéricos están llenos de ejemplos (5), Hesíodo no carece de ellos, Heródoto nos cuenta las vidas de los tiranos como cuentos de costumbres o maravillosos.

Los cuentos maravillosos están presentes en la literatura antigua(6): no hay más que recordar el famosísimo de Amor y Psyche (7), dentro de la novela El Asno de Oro de Apuleyo. Los personajes

con poderes mágicos, los objetos mágicos y las soluciones mágicas están a la orden del día en las narraciones del mundo antiguo, desde las leyendas de la Ilíada, pasando por las historias de Heródoto hasta llegar a la muy notable literatura romana de los catasterismos de Ovidio entre otras muchas narraciones.

En el mundo antiguo hubo cuentos; y hubo mitos, como es bien conocido; y de algunos de los mitos han surgido cuentos en la tradición occidental.

#### IV.- EL MITO DE MEDEA (8)

Del mito hay muchas exposiciones (9). Según la versión más conocida, Jasón llega con los argonautas al Cáucaso en busca del vellocino de oro (10) para cumplir una prueba que le ha impuesto Pelias si quiere alcanzar la realeza que pertenecía a su padre Esón y de la que éste había sido despojado por Pelias.

#### LA PRUEBA

"Al llegar Jasón al Cáucaso, Eetes le manda realizar tres "trabajos" (11): uncir al yugo unos toros de pezuñas de bronce y aliento de fuego, sembrar los dientes del dragón de Cadmo; y una vez realizadas estas dos, quedaba el obstáculo importante de salvar, antes de llegar al vellocino, un descomunal dragón, que custodiaba el bosque donde, suspendido de un árbol, se hallaba el vellocino" (12).

"No sabía Jasón cómo llevar a cabo las tareas ordenadas, cuando he aquí que Medea, hija de Eetes, por obra de Afrodita, a quien así se lo piden Hera y Atenea, las protectoras de Jasón, se enamora perdidamente de éste y decide ayudarlo. Era Medea una extraordinaria hechicera (13) que, enamorada de Jasón le promete, a escondidas de su padre, si él jura casarse con ella y llevársela consigo a Grecia, ayudarlo eficazmente a realizar los trabajos y a apoderarse del vellocino. Jasón lo jura, y ella le proporciona una droga, diciéndole que se la aplique al escudo, a la lanza y a todo el cuerpo, y que gracias a las propiedades mágicas de la droga, Jasón será así durante un día inmune o invulnerable al fuego que soplan los toros de patas de bronce. Le instruye también acerca de los dientes del dragón, haciéndole saber que de ellos brotarán unos combatientes armados; que desde lejos debe él arrojarles piedras, y que entonces se atacarán unos a otros, momento que deberá él aprovechar para darles muerte. Jasón lo hace todo exactamente como Medea le ha dicho y consigue uncir los toros sin recibir daño alguno, y acabar igualmente con los combatientes, nuevos Espartos, que nacen de los dientes sembrados por Jasón".

"Pero Eetes, a pesar de haber cumplido Jasón todas las condiciones, se niega a entregarle el vellocino disponiéndose por el contrario a quemar la Argo y a dar muerte a todos los Argonautas. Medea, entonces se adelanta a los propósitos de su padre, conduce durante la noche a Jasón al bosque donde el insomne dragón custodiaba el vellocino, colgado éste de un árbol (o bien conservado en el templo de Marte) y cuya posesión era para Eetes, según oráculo recibido, garantía de su mantenimiento en el trono; adormece con sus hechizos al dragón y se apoderan del vellocino embarcando en la Argo con los demás argonautas".

#### PERSECUCIÓN

"Medea lleva consigo a su hermano Apsirto e, inmediatamente, siendo todavía de noche, se hacen a la mar. Eetes al tener noticia de lo ocurrido, sale en persecución de Medea y de los Argonautas. Para retardar esta persecución Medea asesina a su hermano y lo despedaza, arrojando los pedazos al mar. Eetes se entretiene recogiendo los pedazos y se queda así retrasado, por lo que emprende el regreso y arriba a una tierra en la que sepulta los miembros de su hijo, dando al paraje el nombre de Tomos

('Fragmentos'). Envía, sin embargo, a gran número de colcos en persecución de los fugitivos, amenazándoles con aplicarles a ellos el castigo que tenía pensado para Medea si no la traían consigo; emprenden ellos, pues, la persecución, dividiéndose (pero hay muchas variantes)".

"Los Argonautas, encontrándose ya en el Erídano, hubieron de sufrir una violenta tempestad, que contra ellos envía Zeus irritado por el asesinato de Apsirto. Al pasar junto a las islas Apsirtides, el navío rompe de nuevo a hablar, comunicándoles que la cólera de Zeus no cesará hasta que no arriben a las costas de la Ausonia y sean allí purificados del crimen por Circe (tía de Apsirto). Ellos entonces atraviesan la Liguria y la Galia, recorren el mar de Cerdeña, costean la Tirrenia y llegan a la isla de Eea, residencia de Circe, a quien se presentan suplicantes, consiguiendo que ella les purifique. Continúan su viaje de regreso y pasan junto a las Sirenas, de cuyo maléfico poder de seducción se libran gracias al canto de Orfeo, que sobrepasa tanto en belleza como en poder mágico al de las Sirenas.. Sólo uno de los Argonautas, Butes, se deja subyugar por éstas y acude a nado a su isla, siendo salvado por Afrodita, que lo establece en Lilibeo (Sicilia). A continuación pasan los Argonautas por entre Caribdis y Escila, y junto a las rocas errantes (distintas de las planctas o Simplégades del viaje de ida, e identificables, en la localización del mito, al parecer, con las islas Lípari), en las que se veía abundante fuego y humo. Consiguen pasar a salvo gracias a la ayuda de Tetis y de las otras Nereidas, a petición de Hera. Pasan a lo largo de la isla Trinacria, en la que estaban las vacas del Sol, y arriban a Cercira, la isla de los Feaces, cuyo rey era Alcínoo. Allí habían llegado algunos de los colcos perseguidores (otros desesperando de encontrar a los Argonautas, se habían establecido en los montes Ceraunios y en Iliria, fundando las islas Apsirtides), y al ver fondear a la Argo exigen al Rey Alcínoo que les entregue a Medea. Alcínoo dice que si Medea ha tenido ya trato sexual con Jasón se la concederá a éste, mientras que si todavía es virgen se la devolverá a su padre; habiéndolo oído su esposa Areté, se apresura ésta a lograr que se consuma el matrimonio de Medea con Jasón. Con ello los colcos se establecen entre los feacios, y los Argonautas se hacen de nuevo a la mar, arribando a una isla que súbitamente surge, a la que dan el nombre de Ánafa, a las Sirtes y a Libia después., a Creta a continuación, donde ocurre el episodio de Talo, el gigante de bronce que muere por obra de Medea, a Egina más tarde, y, por último, a través de Eubea y de la Lócride, alcanzan por fin la meta final de su viaje de retorno, Iolco, habiendo invertido cuatro meses en total en el crucero".

## LA LLEGADA

"Entretanto Pelias, que nunca creyó que los Argonautas podrían regresar, había ocasionado la muerte de Esón, quien, a petición propia a la vista de los propósitos asesinos de Pelias se suicidó él mismo bebiendo la sangre de un toro sacrificado. También la madre de Jasón se suicida, maldiciendo a Pelias y dejando a un niño que aún no hablaba, Prómaco, a quien también da muerte Pelias. Jasón, a su llegada, entrega a Pelias el vellocino de oro (del que no se vuelve a hablar más) y, enterado de sus crímenes, espera la ocasión propicia para vengarse".

## TRASLADO DE JASÓN Y MEDEA A CORINTO

Tras la muerte de Pelias por obra de Medea, la pareja se establece en Corinto al amparo del rey Creonte; allí viven diez años en armonía y tienen varios hijos. "Pero a los diez años Jasón se enamora de la hija del rey Creonte de Corinto (llamada Glauce o Creusa) y pretextando que su matrimonio con ella es muy conveniente para todos, se divorcia de Medea y decide casarse con aquélla, con el beneplácito de Creonte. Medea trata de impedirlo recordándole a Jasón sus juramentos y echándole en cara su ingratitud, pero persistiendo Jasón en su propósito, y estando a punto de celebrarse la boda, Medea, por medio de sus propios hijos, envía a la novia un peplo y una corona de oro hechizados que, al ponérselos ésta, la hacen arder juntamente con su padre y el palacio; pero no contenta con esto, redondea su venganza con la más atroz fechoría (de la que, sin embargo existía ya el precedente de Procne): el asesinato de sus propios hijos, tras de lo cual huye a

Atenas en el carro de su abuelo el Sol, tirado por dragones."

Hay otra versión que prescinde de estos detalles luctuosos y sólo propone el reinado de Medea y Jasón sobre Corinto en paz y en armonía. Y hay otras versiones de otras diversas aventuras tanto de Medea como de Jasón, de las que no vamos a hablar aquí.

## V.- EL CUENTO DE BLANCAFLOR (14)

### EL PROBLEMA DE LA TRADICIÓN

Cuando se habla de la Tradición con mayúscula siempre resulta problemático definir cómo entenderla y como definir el fenómeno que se intenta aclarar. Aquí no pretendemos hacer teoría. Nos vamos a limitar a analizar el tema con un ejemplo concreto: la conversión de una narración mítica en un cuento, pero para ello tenemos que comenzar entendiendo el cuento, para lo cual es esencial un comentario-introducción al mismo.

### EL CUENTO NO ES UN MITO

Comentar un texto es iluminar su comprensión y en concreto para un cuento se trata de sacar ideas claras sobre su génesis, clase, estructura, mensaje y valor literario. En rigor no hay una fórmula, pero si hay diversos métodos, que son todos particulares y orientados cada uno al método de poner de relieve la dimensión para cuyo realce ha surgido el método.

El método para acercarse a un texto literario (cuento u otro texto cualquiera) es la suma de los diversos métodos. Pero no es una suma de factores homogéneos. Hay que sumar estructurando y esto no es sencillo, ya que hay múltiples factores que hacen que los elementos sean heterogéneos (15). Los puntos a tener en cuenta en un comentario amplio de un cuento se enuncian de varias maneras (16). Nosotros nos vamos a limitar a analizar un cuento desde la problemática de sus motivos y consecuentemente su clase o tipo, su temática y mensaje, su carácter literario y el problema de su origen, pero precisamente para esto ayuda mucho recopilar los datos acerca del origen.

Los cuentos "maravillosos", en su origen deben pertenecer a las producciones más connaturales al espíritu humano. Responden a la más genuina plasmación de los anhelos más profundos de nuestros instintos. Hay que sobrevivir y aunque las dificultades de la vida sean grandes siempre hay un medio de conseguir ese objetivo irrenunciable. Desde que el hombre es hombre, los sueños le han acompañado y en sueños son posibles y fáciles los objetos mágicos que hacen que todo sea posible. Pero no es fácil hilvanar la historia.

Por ello cuando una historia ha surgido por obra, seguramente, de algún genio, es difícil que se pierda porque rueda de boca en boca y se metamorfosea, pero sigue viva.

Debe ser esa la razón por la que con alguna frecuencia los cuentos suelen ser producto de la "degradación" de antiguos mitos y ritos de antiguas religiones. Pero no hay que entender que con tal "degradación" sigue la misma realidad: el cuento no es un mito y lo que se ha creado a partir de la vieja leyenda o mito, es otra cosa distinta.

## VI.- ANALISIS DEL CUENTO DE BLANCAFLOR (17)

### CARACTERIZACIÓN DEL HÉROE

El cuento de Blancaflor esencialmente cuenta la historia de un matrimonio real que no tenían hijos y

piden al cielo que les conceda un descendiente. Ya en el origen hay indicios de que el padre se lo prometió al diablo, es decir que se trata de un hijo marcado de alguna manera por lo diabólico, aunque lo diabólico haya de ser entendido de manera folklórica (18). Lo cierto es que el hijo sale muy dotado para muchas cosas, y entre otras para el juego. A través de este camino de perdición se encuentra con el diablo, quien le gana su alma.

## LAS PRUEBAS

Y comienza la regeneración, la salvación o la liberación, como queramos llamarla. El joven ha de emprender un largo viaje para recuperar su alma primero hasta el castillo de "irás y no volverás" (lo que sin duda alguna constituye una prueba).

Tras superar las muchas dificultades que ello entraña, llega y allí encuentra a las tres hijas del diablo capturando a la pequeña (Blancaflor).

Luego va a visitar al diablo quien le impone tres pruebas, que el muchacho supera con la ayuda de Blancaflor, la hija del diablo, con la que quiere casarse y se casa.

## HUIDA

Tras la victoria y queriendo el diablo matarles a ambos comienza la fuga, que el cuento resalta particularmente con toda una serie de aventuras mágicas que consiguen superar, otra vez gracias a la sabiduría mágica de Blancaflor.

## EL ASENTAMIENTO

Vueltos al reino del héroe, allí ocurre la acomodación de los seres "demoníacos" a la realidad. El se olvida de su matrimonio con Blancaflor y se va a casar con otra, pero Blancaflor con su sabiduría consigue llevar el agua a su molino, salvándose así ambos y viviendo felices.

## VII.- LAS VARIACIONES DEL MITO DE MEDEA AL CUENTO DE BLANCAFLOR

Es evidente que hay paralelos entre el mito de Medea y el cuento de Blancaflor. Medea, como Blancaflor es descendiente de un ser superior, aquella nieta del Sol y en ocasiones se dice que hija de Hécate, la patrona de las magas; y ésta hija del diablo. Medea es el prototipo de las hechiceras y Blancaflor incluso para su mismo padre el diablo es más hechicera que él mismo.

Hay una tradición tardía citada por Diodoro que dice que Medea era en realidad una princesa de sentimientos muy humanos, opuesta a la política de su padre que consistía en dar muerte a todos los extranjeros que abordaran en su país. Su padre la encarceló, pero ella escapó fácilmente, precisamente el día en que llegaban al Cáucaso los Argonautas con Jasón. La doncella unió su destino al de los recién llegados. E hizo prometer a Jasón que sería su esposo si ella le aseguraba el éxito en la empresa de recoger el vellocino de oro. La historia de Blancaflor se parece a esta versión de la de Medea como un huevo a otro.

Hay huida y hay persecución que las dos mujeres consiguen superar a base de medios propios en cada caso.

En ambas historias hay un capítulo subsiguiente que es de la traición del héroe y el del esfuerzo de la heroína por recuperar su amor. En ambos casos hay una boda planeada y frustrada. Las diferencias hay que verlas en algunas versiones del final en el carácter de Medea, y sobre todo en las cosmovisiones generales sobre todo de los demoníaco. (19)

Pero estos paralelos estructurales, evidentes, son la base para entender mejor la evolución del viejo mito a nuestro actual cuento.

Es normal que la historia de Medea se conservara entre otras razones porque la conserva una obra de Eurípides conocida siempre por la literatura. No hay dificultad en admitir una elaboración popular de un relato mitológico, modificado adaptando a la mentalidad popular todo lo que pertenecía a una cosmovisión diferente: así la cultura griega original se traduce en cultura tardoantigua y medieval y de Medea surge Blancaflor (20).

### VIII.- ¿EN QUÉ HA VARIADO EL MITO DE MEDEA?

#### 1) Primeramente en el CONTEXTO

El mito surgió, posiblemente, en conexión con el culto del vellocino, aunque su contenido temáticos sea el que sea. El cuento tiene validez universal y no está en conexión con nada.concreto

#### 2) EN LA MORAL:

El mito de Medea era odioso. Para una mentalidad cristiana ella era una mala hija, una hija criminal y una madre criminal. Eso no lo podía recibir el mundo medieval. El cuento es perfectamente moral ya que los males aparecen como un fondo tenebroso del que los personajes se liberan

#### 3) EN LA FORMA:

El mito era una narración concreta, con personajes con nombres y apellidos. Tenía realidad.

El cuento se ha convertido en la historia de una joven buena, que huye de una paternidad ominosa. Es además universal y los personajes no tienen nombre si se exceptúa el de Blancaflor.

### ¿Y EL OBJETO MÁGICO?

Un objeto mágico era el vellocino de oro. Su posesión garantizaba a Eetes la posesión del reino. En el cuento tal objeto desaparece en el cuento. En éste entran a formar argumento otros objetos mágicos como como son la misma Blancaflor y el peine, el puñal etc. que son típicos objetos mágicos cuya introducción es propia de cualquier narrador acostumbrado a contar cuentos mágicos.

### LA TERCERA PARTE

Entre el destino final de la pareja mítica y el de la pareja del cuento hay semejanzas y diferencias. En ambos casos hay una vuelta al reino, una aparente traición y un arreglo de la situación. Con las notables diferencias, se ve en las variantes del mito que hay tendencia a convertir el mito en cuento y terminarlo con el "vivieron felices y comieron perdices".

### ¿QUÉ QUEDA DEL MITO?

La aventura

La magia

La consecución de los objetivos que responden a los anhelos de los instintos:

Liberación de la esclavitud del "demonio"

Superación de todas las pruebas

La boda feliz

La superación de las pruebas de la infidelidad

El final con nirvana y estabilidad.

Así el mito ha quedado transformado en cuento: No hay culto.

Toda la historia se reduce a una historia del oyente o del narrador, de cada hombre y de cada destino.

El cuento es un mensaje amoral pero que se puede incluir en todas las morales

#### IX.- LO DEMONIACO, UNA DE LAS CLAVES DE LA MATAMORFOSIS

El mito de Medea para pasar a ser un cuento popular en una cultura cristiana no podía evitar tener que adaptarse a las mentalidades y cosmovisiones cristianas y es probablemente éste el cambio capital que explica con más detalle lo que el cuento es hoy.

El tema de lo demoníaco es uno de los clásicos en el problema de la definición del marco ideológico de las culturas. Dentro de la misma Biblia hay diferencias muy grandes en la antropología bíblica de los tiempos en los que el diablo es una dimensión de Jahve (21) a aquellos ya en las vísperas del Nuevo Testamento, cuando el diablo se ha convertido en una realidad personal y enemiga de Dios.

En la dualidad que se implanta en la conciencia cristiana de la Antigüedad Tardía todo lo que no es de Dios es del Diablo, de suerte que las viejas leyendas del mundo pagano tuvieron que leerse con este nuevo prisma: las artes de Medea eran diabólicas, la empresa de Jasón era diabólica porque iba a capturar un objeto diabólico; y naturalmente las pruebas de la empresa eran igualmente diabólicas por todo el contexto.

Más aún, el personaje de Medea era simple y llanamente una bruja y digna por tanto de la hoguera, y no era tema para un cuento popular. El tema debió perder colorido y limitarse a la caída del héroe en el círculo de poder del diablo y a la narración de su liberación por lo cual el personaje de Medea sobraba y hubo que reducirlo a la dimensión de otra cautiva del poder diabólico, sólo que por otros motivos, como era la misma genealogía de Medea, rasgo que pertenecía a la misma tradición clásica sobre el personaje como hemos indicado más arriba. Todo lo demás sobraba y se desecha.

Las pruebas que el héroe ha de afrontar pudieron ser originalmente tres, las ya indicadas, pero los narradores no son en absoluto fieles a la narración original. Una vez que tienen el esquema general, le aponen pruebas mágicas, que tienen que ver con esfuerzos gigantes, con trabajos ordinarios pero hechos de modo mágico y cosas por el estilo que aparecían y que solían narrar en numerosas otras ocasiones. Si estas nuevas pruebas se inspiran o no en las originales de la leyenda de Medea es algo secundario: tienen algo en común y mucho nuevo, pero da lo mismo: el esquema del cuento permanece.

La tercera parte que en su origen era igualmente diabólica pero peor ya que era la parte más criminal del relato, se formula de modo más popular con el tema mismo del mito, y se la cuenta con rasgos de las leyendas medievales de filtros de amor y fórmulas mágicas. Lo que al pueblo oyente le interesa y le divierte. Ha surgido un cuento.

#### X.- ¿VERSIÓN O ARQUETIPO? (22)

Estamos hablando del cuento según el texto de BLANCAFLOR O LA HIJA DEL DIABLO, que presenta A. R. Almodóvar, Cuentos al amor de la lumbre I, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983, p. 45-52. Este texto es un arquetipo construido por Almodóvar partiendo de numerosas versiones, lo que significa que hay muchos cuentos de Blancaflor que contienen parcialmente los motivos de este texto. Esto indica que a este trabajo debería preceder una recensión (23), que es lo



que, de algún modo ha tenido que hacer Almodovar (24).

## XI.- LA CLASE DEL CUENTO

Entre las tres clases de cuentos que suelen distinguirse y que hemos indicado al principio de este trabajo, el de Blancaflor es un cuento maravilloso (25). Y ello se comprueba atendiendo a las XXXI funciones que señala Propp, y aceptan los autores.

### XI.1.- LA ESTRUCTURA DEL CUENTO DE BLANCAFLOR

Tras los trabajos de Propp cuya primera obra clave se publicó en 1928 ya nadie puede desconocer que un cuento "maravilloso" tiene una estructura que hay que descubrir a través del estudio de las 31 funciones que se hacen visible al estudiar los diversos cuentos maravillosos y hacer una síntesis de tal estudio (26). Veamos cómo se hacen visibles en el cuento de Blancaflor y la estructura de éste:

SITUACIÓN INICIAL: Presentación del personaje (héroe)

Funciones:

Carencia de hijo

Deseo de hijo

Oración y maldición

Nacimiento

Característica: jugador

Juega con el diablo y pierde su alma

Para recuperarla tiene que ir al castillo del diablo y realizar tres trabajos

Funciones preparatorias: I. Se aleja de su casa. Alejamiento

Las funciones intermedias a veces faltan sobre todo en cuentos españoles

- Carencia (27):

VIII (a). El héroe necesita saber donde está el castillo del diablo

IX. Mediación: la anciana le da información

X. El héroe buscador acepta y decide actuar

XI. El héroe parte (de este encuentro)

- La ausencia de objeto mágico indica que estamos ante un cuento semimaravilloso

XII. Primera prueba: pasar el mar

XIII. Reacción del héroe (entregar su caballo y su misma carne)

XIV. Recepción del objeto mágico (la paloma que es Blancaflor y el anillo)

XV. El héroe es transportado

- Combate o pruebas

XVI. Enfrentamiento (28): pruebas

XVII. (El héroe recibe una marca) Blancaflor

XVIII. El agresor es vencido, tras las tres pruebas

XIX. La fechoría es reparada (se pueden casar)

XX. El héroe regresa (se celebran las bodas)

- Nueva fechoría

XXI. El héroe es perseguido (caballo "tiempo" y espada mohosa) (29)

XXII. El héroe auxiliado (peine, navaja y sal)

XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa

XXIV. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas (la princesa innominada)

- Tarea difícil

XXV. Tarea difícil (presentar en la corte a su esposa)

(Acontecimientos, que implican de nuevo objetos mágicos y que repetirían algunas funciones, como la XI (se va); XIV objetos mágicos - piedra de dolor y cuchillo de amor-; recuperación de la memoria por el héroe - )

XXVI. El héroe es reconocido (como esposo de Blancaflor)

XXVII. El falso héroe queda desenmascarado

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia: es el esposo y heredero

XXX. El falso héroe o el agresor es castigado (el diablo)

XXXI. El héroe se casa y asciende al trono

## XII.- INTERPRETACIÓN

Un cuento se organiza en varios acontecimientos, ya que en rigor cuenta una historia completa, aunque selectiva.

En rigor la estructura es plantear un problema insuperable; encontrarse con un donante; recibir un objeto mágico; triunfar en la empresa. Pero para volver a la situación de normalidad suele haber siempre dificultades que vuelven a replantear otro problema, a su vez imposible que vuelve a resolverse con la ayuda de otro objeto mágico. Es normal que la historia se repita una tercera vez y así acabe la historia. El proceso ternario es muy apetecido por la mente humana sencilla.

Por eso en la estructura de un cuento los personajes tipo no suelen ser más de siete: héroe, falso héroe, agresor, donante de objeto mágico, víctima, padre de la víctima, auxiliares del héroe. Y de estos algunos pueden faltar o repetirse en funciones iguales o distintas.

En el cuento de Blancaflor, constatamos la existencia de prácticamente todas las funciones que Propp indicó como definitorias de un cuento maravilloso e incluso todo el esquema que él creyó descubrir en tales cuentos, por lo que podemos definirlo como tal y así obtenemos la primera conclusión de esta presentación del cuento.

### XII.1.- EL TEMA IMPLÍCITO O MENSAJE FILOSÓFICO DEL CUENTO

Se ha dicho que desde un punto de vista podría ser el mito de Medea redivivo con añadiduras del mito de Fausto (30).

Se ha dicho que el origen de los cuentos hay que buscarlo en épocas remotas y condicionado realidades sociales de aquellos remotos tiempos o por pensamientos o concepciones de tipo ritos de tránsito (31), etc.

En este cuento nos parece que el tema radical ha de obtenerse atendiendo a todos los elementos y las funciones reseñadas. El tema del rey y del reino es aquí puramente coyuntural. Como advierte Almodovar, en el cuento rey somos todos, lo mismo que todas las doncellas son princesas. Al final el príncipe lo es no por su relación al trono sino a la boda con Blancaflor.

El tema de nuestro cuento es el mismo tema que el de su predecesor el antiguo mito. La pregunta por el origen del cuento es la misma que por el origen del mito de Medea. Hay que pensar en el papel de la mujer una vez que la humanidad se ha sedentarizado y la mujer ha alcanzado un papel preponderante en la vida diaria de la aldea, en la configuración de las hembras en una sociedad muchas veces matriarcal y sobre todo en el contraste entre depredadores masculinos y mujeres matriarcas. Quizá sea en este tipo de problemas donde estén las claves del tema que ahora consideramos. Por todo ello decimos que el tema es la relación entre el héroe y la mujer a la que

pide que se case con él y ésta lo admite. Los problemas que surgen son para conseguir tal matrimonio. Las pruebas son para que el joven muestre su capacidad y poderes sobrehumanos, ya que el diablo (padre) como todos los padres cree siempre que sus eventuales yernos son siempre feos y tontos.

Pero ni demostradas sus cualidades, el padre de la novia acepta el matrimonio de la misma (complejo de Fedra), sino que quiere matar a los novios, sobre todo al marido. La persecución del diablo es una furia que hay que conjurar y que se conjura por medio de magia (32).

Cuando ya se han casado el tema es la psicología tornadiza del hombre (pues como decía un viejo académico "los hombres son todos polígamos"). Y viene la magia de la mujer, a base de poner afecto en las cosas más pequeñas de la vida le hace recordar.

Yo diría que el tema implícito de este cuento es el del largo camino recorrido hasta la forja del alma del hombre que solo se consigue cuando se centra en su mujer, que le hace equilibrado y jefe del clan.

En efecto mucho de esto hay en el mito de Medea ( y en la Biblia: "dejará el hombre a su padre y a su madre para unirse con su mujer y serán los dos una sola carne" (Génesis, 2)). Este mito se completa con el motivo fáustico, que se enuncia al principio, pero sólo para reinterpretar lo demoníaco en el mito y la libertad del alma en el nuevo cosmos de ideas, en el que sin embargo se sigue manteniendo la tesis de que sólo se consigue, si se centra en la mujer.

## XII.2.- EL MENSAJE PSICOLÓGICO DEL CUENTO.

Para tocar este punto hay que acudir a Bruno Bettelheim (33) que se ocupó en firme de esta problemática.

Dentro del tema, el mensaje es la confianza que infunde en el alma del niño en relación con la mujer. La mujer es la que todo lo hace posible. La mujer no sólo es su madre: es también la que resuelve todos sus problemas, es la que le da de comer, la que le educa, la que le salva de los peligros... pero todo esto ocurre también en el mundo de los mayores: ella es la que salva también a su novio primero y a su marido después. Es la que sabe de remedios para la buena marcha de la casa. La mujer es la maga de la vida. Cuando llegue a ser adulto, la mujer, a la que le inclina la tendencia de la procreación va a ser un objeto de índole superior, una persona de mucho mayor valor que el hombre y que todo lo demás: va a ser el ser más importante de la creación. Se van a superar con este cuento las dificultades que presentará el problema de los ritos de paso, el temor a la defloración, el tema de la noche de bodas. En rigor este cuento es apotropaico: quita el miedo y exalta a la mujer.

El mensaje del cuento se presenta mucho más claro si se le compara con Blancanieves, en el que el tema son los celos, que ennegrecen el corazón de la reina adulta y que hacen morir a la adolescente, la cual solo revivirá a partir del beso de amor del amador. O si se la compara con Piel de Asno o con tantos otros cuentos. Blancaflor, a pesar de ser hija del diablo, es siempre víctima pero maga y por tanto capaz de superar todas las insidias.

## XIII.- RASGOS DEL CUENTO: CARÁCTER DRAMÁTICO

Este tema nos obliga a disertar sobre el cuento como género literario.

El cuento es una historia, compuesta de elementos tópicos, como son los personajes y las funciones. Con un espíritu de optimismo que tiene la función de infundir el espíritu positivo en el oyente para

que afronte la vida con seguridad.

La forma literaria del cuento habrá de estar en relación con tales características. El cuento recoge la sabiduría ancestral de la humanidad en los temas y en las fórmulas literarias.

### XIII.1.- ELEMENTOS DRAMÁTICOS

#### XIII.1.1.- LUGAR

Los cuentos no dicen relación a un lugar concreto. Siempre comienzan "Érase una vez..."; pero el lugar queda a la mente del narrador o del oyente. El narrador narra en general para todos los lugares. En esto se diferencia el cuento de la leyenda.

#### XIII.1.2.- TIEMPO

Al igual que ocurre con el lugar ocurre con el tiempo. El cuento vale para todos los lugares y para todos los tiempos. En esto se diferencia el cuento de la historia. La historia se dice de un caso. El cuento se dice de siempre (34).

#### XIII.1.3.- LOS PERSONAJES

En los cuentos maravillosos (a diferencia de los cuentos "de costumbres" - aunque todos los cuentos, de algún modo, pueden considerarse "de costumbres"--) se mezclan personajes reales y vivos y personajes preternaturales. En este caso el diablo es un personaje más; tiene carácter antropomórfico. Tiene tres hijas, aunque nada se diga de su vida. Es malvado pero sin ser el antidiós. Este cuento es dualista, como hemos dicho, pero precisamente por ello moldea a sus personajes haciéndolos "personajes de cuento: el resultado es una Medea liberadora, un demonio meramente referencial y convertido en "absolutamente malvado", pero semiidentificado con un mundo cósmico del que hay que huir, por lo que es posible el motivo fáustico. Por ello es presentado como la suma de todos los males sin mezcla de bien alguno: puede tener hijas y querer matarlas, persigue a todos sin darles respiro; su reino es terrible.

Los demás personajes tampoco tienen nombre: el padre del héroe (es el rey, pero en los cuentos todos los lectores son reyes o princesas) y la reina es la madre del héroe; el diablo es el antihéroe; hay auxiliares del héroe... Ninguno tiene nombre, excepto el objeto mágico por excelencia que es Blancaflor, pero aun esta es más que Blancaflor, hija del diablo, aunque sea un diablo

daimon, casi de juguete, es Blancaflor una mujer que ama y sufre por su amor (35).

#### XIII.1.4.- OTROS RASGOS FORMALES CARACTERÍSTICOS DEL CUENTO

El mito tenía otra estructura: allí lo importante era el orden del mundo de los héroes con los misterios de la vida, del honor, del amor y de la paternidad.

En el cuento, el orden se configura en una estructura formal cuyas funciones hemos constatado más arriba.

#### XIII.1.5.- EL VIAJE (36)

Todos estos elementos se relacionan por el tema de un viaje. El viaje es un tema siempre retornante como elemento de experiencia exterior que evoca la profundización en la experiencia interior concomitante. Recuérdense un sinnúmero de cuentos, por no decir que todos: Blancanieves, Caperucita, ... (Y cuando no hay viaje exterior, siempre hay viaje interior).

En nuestro cuento hay traslados y hay fuga. Por ser el tema conocido nos contentamos con aludir al mismo.

### XIII.1.6.- EL NUMERO TRES

Hay números que son particularmente reiterativos en la narración popular. Y de todos ellos, sin duda el tres es el que más veces aparece. En nuestro caso ya lo hemos indicado y es evidente.

### XIII.2.1. VALOR LITERARIO DEL CUENTO

El lenguaje está hecho de tópicos:

"Érase una vez..

"Carecían de descendencia...

"la reina iba a pedir a Dios...

"El Rey iba de caza..

"pues por tu buena acción...

"a carne humana me huele...si no me la das te mato..

"te tienes que casar conmigo...

"o tú andas con Blancaflor o eres más demonio que yo...

"Dinguilindán, Dinguilindán, A misa tocan ¡Si quiere Vd. entrar!

"¡Pobre de mí, paloma, en el campo y sola!"

y así toda la narración.

Hay juegos simbólicos:

Allí verás dos caballos, uno gordo y bonito, que se llama "viento", y otro flaco y feo que se llama "pensamiento".

Hay uso de objetos conocidos por la magia:

peine, navaja, sal..., pero se alude a ellos sin mezcla de poesía sino con lenguaje elemental.

Hay objetos simbólicos que crea el narrador:

"Piedra de Dolor y cuchillo de amor"

### XIII.2..2- LO FEMENINO

Es curioso que siendo el protagonista un varón, todo el cuento está lleno de rasgos femeninos: Casi todos los personajes secundarios son mujeres (la madre del héroe, la viejecita, la bruja, dueña de las aves, la Luna, el águila coja, las tres hijas del diablo y sobre todo BLANCAFLOR, la tatarabuela del diablo, la diablesa, más lista que el diablo, la abuela que abraza el héroe, la reina de nuevo, la criada ). Todo el cuento está lleno de lo femenino.

Pero hay más, indica Almodóvar que en la configuración de los personajes y sus esferas de acción, podemos observar que en Blancaflor, el héroe y la princesa se mueven en un plano casi de igualdad en cuanto a protagonismo. El cambio de un actante por otro se efectúa paulatinamente a lo largo de la segunda secuencia (Los cuentos maravillosos españoles, p. 60), lo que dicho de otro modo: no sólo hay igual protagonismo de los dos sexos, sino que el avance dramático del cuento pasa a la mujer en el climax de la narración y es ella quien realmente resuelve los problemas.

Y todavía más: El hombre (protagonista) no entiende nada de nada : coge el caballo gordo en vez

del flaco; nada sabe de soluciones a los problemas (Los trabajos se los hace Blancaflor y él es incapaz de seguir las órdenes que ella le da para la salvación de ambos Es un don nadie y un tonto. Y para colmo será inconstante hasta en el amor.

### XIII.2.3.- EL TONO DEL RELATO

Lo característico de los cuentos es la simplicidad literaria. Con una temática realmente trascendental, la expresión es popular y apta para que hasta los niños lo "entiendan". Claro que el nivel de entendimiento es muy variado y el sentido de los cuentos es algo que sólo con un notable esfuerzo se descifra. Ocurre algo parecido a lo que pasa en el cine. Es la selección lo que se ofrece al espectador, pero el estudioso al analizar se dara cuenta de las diversas tramas en las que están enlazados los hechos y sacará conclusiones mucho más profundas y trascendentales sobre el cuento y el tema del que trata y capatará mejor su mensaje.

Al igual que en el cine o en el teatro, la entonación de los cuentos es clave en el mismo. Hay narradores de cuentos excelentes y hay "aburridores" del sufrido público. ¿ Para qué abundar en algo tan obvio?

### XIV.- ¿POR QUÉ SURGEN LOS CUENTOS MARAVILLOSOS?

En la vida humana el hombre reflexiona sobre sus problemas trascendentales. Los antiguos inventaron los mitos. En la cultura cristiana aquella función ya está resuelta por la filosofía y por la religión. Tales problemas se plantan y se les dan soluciones en función de los arquetipos de la existencia humana en muchas narrativas, pero en tiempos pasados, sobre todo en los cuentos maravillosos. En rigor los cuentos pueden agruparse en función de los susodichos "arquetipos": hay pocos temas trascendentales en la vida humana, pero hay muchos cuentos porque hay muchas variantes pero en el fondo los temas son pocos, la problemática se expresa a base de variaciones sobre el mismo tema, particularmente si los temas son vitales y los casos son múltiples. Además está el hecho de que el hombre sin cultura articula narrando, y plantea la casuística con ejemplos similares . Y surgen muy especialmente por:

### LA FUNCION SOCIAL DE LA NARRATIVA POPULAR

No podemos concluir estas consideraciones sin apuntar a un hecho de suma importancia y digno de ser considerado siempre que se trata de los cuentos: Los mensajes que transmiten los cuentos, lo mismo que otros modos de expresión de los arquetipos colectivos y la misma función de narración oral han contribuido mucho a configurar la cultura popular y esto en , al menos, tres dimensiones:

LÚDICA: Una de las formas más hermosas de entretenimiento ha sido siempre la de "contar cuentos". Hoy apenas si se puede valorar, ya que nos falta la sensación del tiempo que existía en las comunidades tradicionales sin luz eléctrica y por tanto sin teléfono, sin electricidad, y generalmente sin prensa ni casi papeles escritos. Las largas noches de los interminables inviernos (37) se llenaban con narraciones de tal interés que las reuniones eran algo vivo y muy apetitoso a todos los asistentes que constituían la mayoría de la población.

Y no solamente en los tiempos de las noches, tiempos de tranochar. También y muy especialmente en las largas siestas o descansos de los pastores, que al frente de sus rebaños pasaban largos ratos con un tiempo acompasado a la marcha o detención de las reses.

El cuento de Blancaflor debía resultar muy divertido precisamente en razón de sus aventuras y del feliz resultado de las mismas.

**DIDÁCTICA:** Las aludidas reuniones se convertían así en momentos para recordar, en una repetición machacona de las mismas cosas que llegaban casi a constituirse en fórmulas que se podían repetir luego mecánicamente. Gracias a tal aprendizaje han llegado tales narraciones hasta nosotros.

En tiempos en los que la mentalidad mágica era predominante, los "objetos mágicos" que tenían efecto liberador debían parecerles a aquellas gentes verdaderas clases prácticas. Y los trabajos impuestos por el diablo al héroe, que éste realizaba con la ayuda de Blancaflor, debían ser mirados del mismo modo que el trabajo de un San Isidro Labrador llevado a cabo por los ángeles. Muestras de tal placer narrativo abundan en las leyendas hagiográficas.

**CATÁRTICA:** Con la repetición y recuerdo de los variados arquetipos de los diferentes momentos y situaciones de la vida humana, los recreadores de los mismos se ponían en trance de descargar la tensión acumulada en el paso de la vida mediante la contemplación de esos mensajes de tranquilidad, de serenidad, de superación y de confianza. Y esto aunque con frecuencia los temas son escabrosos. No importa, el mensaje siempre es tranquilizador: Siempre gana el bueno y siempre es posible salir adelante, incluso en las situaciones más difíciles.

Nuestro cuento sirvió para que los oyentes sintieran el alivio de la victoria de los protagonistas sobre el demonio, tema de primera importancia en la mentalidad medieval y moderna.

## XV.- APÉNDICE ANALÍTICO SOBRE LAS FUENTES

### 1.- VERSIONES DEL CUENTO

La muchacha como ayudante en la fuga del héroe: Blancaflor, n. 313 A, de la colección de cuentos aragoneses de C. González Sanz, citada en nota 15. (sólo contiene la primera parte del cuento de Almodóvar, hasta que el héroe supera las tres pruebas del diablo y se casa con Blancaflor)

Las tres naranjas de amor. Un príncipe se casa con una de las tres princesas que salen de tres naranjas mágicas. Una bruja o mora encanta a la princesa convirtiéndola en paloma clavándole una púa de peine o un alfiler en la cabeza. La mora sustituye a la verdadera esposa.. Ver C. González Sanz n. 508 (Contiene algunos de los motivos del cuento de Blancaflor, aunque es un cuento distinto)

El cuento Paloma Blanca, presenta elementos claramente reconocibles de Juan el Oso, Blancaflor y El príncipe encantado, pero no parece que sea un cuento maravilloso artificial. Posee unos donantes propios (los tres gigantes) y unos objetos maravillosos propios (los tres frutos secos) (38)

En los cuentos de "Baba Yaga" contiene algún cuento muy similar a determinadas partes de Blancaflor. Lo recuerdo por mis lecturas infantiles.

En los cuentos de la colección "La Media Lunita" hay uno o más que son versiones de Blancaflor. También lo recuerdo de mis lecturas de niña.

Las que anota Aurelio Espinosa (hijo) en Cuentos populares de Castilla y León, CSIC, Madrid 1996, en los números:

nº 70: Blancaflor la hija del demonio, p 139-143, recogida en 1936 en Sepúlveda, Segovia

nº 71: La hija del diablo, p. 143-147, recogida en 1933 en Vega del Valdetronco, Valladolid

nº 72: Blancaflor, p. 147-150, de Medina del Campo, Valladolid

nº 73: La hija del demonio, p. 151.154, Almazán, León

nº 74: Encarna y Periquillo, p. 154-159, Arcones, Segovia.

En el área del catalán, Joan Amedes también ha reunido varias versiones publicadas en su Rondallísticas (Folklore de Catalunya, Rondallísticas, Ed. Selecta, Barcelona 1982 (el original es de 1950 (todas anotadas en Barcelona):

nº 5: La Blancaflor

nº 120: La nena dels cabells d'Or

nº 165: El prínceps Mirambell

nº 175: El castell "d'irá e non entornera" (39)

Una buena versión de Blancaflor hay en Constantino Scabal, Cuentos tradicionales asturianos, Madrid 1924.

## RECENSION ARQUETÍPICA DEL CUENTO

### 1.-BLANCAFLOR de Almodóvar

#### NOTAS

(1) Sólo recientemente se está haciendo un trabajo de análisis en función de la oralidad. Y es sumamente instructivo el considerar las variantes de los diversos autores como variantes orales previas a la plasmación escrita de las narraciones: podemos recordar entre las primeras obras serias del género: KIRK, G. S., *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976; FINNEGAN, R., *Oral Poetry*, Cambridge 1977; HAVELOCK, E. A., "The Pre-Literacy of the Greeks", *New Literary History* 8, 1977, 371; etc.

(2) Además de la que iremos comentando más abajo, hay una inmensa bibliografía. Ver: HARTLAND, E. S., *Science of Fairy Tales*, Londres 1891; THOMPSON, Stith, *The Folktale*, New York, 1953 (2ª ed.); PINON, R., *Le Conte merveilleux comme sujet d'Études*, Liège 1955; LEYEN, F. von, *Das Märchen. Ein Versuch*, Munich 1958 (4ª ed.); OBENAUER, K. J., *Das Märchen. Dichtung und Deutung*, Frankfurt a. M. 1956; LEYEN, F. von der y SCHIER, K., *Das Märchen*, Heidelberg 1958; LUTHI, M., *Volksmärchen und Volkssage, zwei Grundformen erzählender Dichtung*, Bern 1961; BEIT, Hedwig von, *Das Märchen. Sein Ort in der geistigen Entwicklung*, Berna y Muchin 1965 LUTHI, M., *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Berna y Munich 1968 (3ª ed.); LÜTHI. M., *Once upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*, Bloomington & Londres, Indiana University Press, 1976; etc.

Y podemos hacer un apartado sobre el tema de los cuentos en la psicología profunda: BEIT, Hedwig von, *Symbolik des Märchens. Versuch einer Deutung*, Bern 1952 (2ª ed. 1960); BÜHLER, C. y BILZ, J., *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*, Munich 1961 (2ª ed.). ; BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*, Barcelona, Crítica 1979; RÖTZER, H. G., *Märchen*, Bamberg 1982.

(3) Sobre Esopo ver LENAGHAN, R. T. (ed.), *Caxton's Aesop*, Cambridge, Mass., 1962. Son importantes los estudios del Dr. RODRIGUEZ ADRADOS sobre la fábula grecorromana: *Estudios sobre el léxico de las fábulas esópicas*, Madrid, CSIC, 1948; *Historia de la fábula grecolatina*, 3 tomos en cuatro volúmenes, Madrid, Editorial Complutense, tomo I:1979, tomo 2:1985, tomo 3:1987: Sobre Bebrío y Fedro ver. PERRY, B. E., (ED.), *EN LA Loeb Classical Library, Babrius and Phaedrus*, Cambridge Mass., 1965 con su apéndice listando todas las colecciones de fábulas y sus paralelos.

(4) Son muy abundantes e importantes los estudios de los géneros literarios sapienciales en la Biblia. Ver PRITCHARD, J. B., *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*, Princeton 1950; RAD, G. von, *La sabiduría de Israel*, Madrid, Fax, 1973.



- (5) CARPENTER, Thys, *Folktale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley and Los Angeles 1946.
- (6) Ver RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *El cuento erótico griego, latino e indio*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.
- (7) Del cuento de Amor y Psyche hay una amplia bibliografía: JAN-OJVIND SWAHN, *The Tale of Cupid and Psyche* (Aarne-Thompson 425 & 428), Lund, 1955 BINDER, G., *Amor und Psyche*, Darmstadt 1968; SCHLAM, C., "Platonica en the Met. of Apuleius", *TAPHA* 101, 1970, 480-487; MEGAS, G., *Das Märchen von Amor und Psyche in der griechischen Volksüberlieferung*, Athenas 1971; MANTERO, T., *Amore e Psyche*, Genova 1973; FEHLING, D., *Amor und Psyche*, Wiesbaden 1977; MEGAS, G., "Amor und Psyche", *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin 1977, vol. I, cols. 464-472; etc.
- (8) Sobre el significado de toda la leyenda de los Argonautas puede consultarse también ROUX, R., *Le Problème des Argonautes*, París 1949.
- (9) Una exposición pormenorizada con indicación de tradiciones variantes puede verse en RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos, 1975, pp. 286-296
- (10) El vellocino de oro era la piel de un carnero con vellón de oro cuyo origen es muy discutido (posiblemente hijo de Neptuno de Néfele) y que salvó a Frixo y a Hellen hijos de Atamante, rey de una parte de Beocia, de ser sacrificados cargándolos sobre su lomo y sacándolos de esa tierra para llevarlos a la Cólquide (Cáucaso). Frixo al llegar allí lo sacrifica y cuelga su piel en un árbol donde está guardada por un horrible dragón.
- (11) Parece ser que Eetes realizaba antes las tareas que ahora impone a Jasón (Ver Pindaro, *Pyth. IV*, 224-231). En texto de Apolonio se indica esto en palabras del propio Eetes a Jasón, que dejan ver que, al menos, las ha realizado alguna vez, (Apolonio III, 409-418 y menos explícito Valerio Flaco VII, 62-69).
- (12) Extractamos la exposición del mito que hace RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975, p. 286ss.
- (13) "Como su tía Circe, hermana de Eetes, y, aunque menos notoria como tal, también como su otra tía Pasífae, hija igualmente del Sol. Hija de Eetes y de la Oceánide Idía, le corresponde por tanto, lo mismo que a su padre y tías, ser inmortal, y , aunque en ningún sitio se afirma explícitamente que Medea era inmortal, está en cierto modo implicado en el hecho de que el final que de ella se cuenta no es la muerte, sino su traslado a las islas de los Bienaventurados o a la Isla Blanca (lo que, sin embargo, no es prueba decisiva de índole inmortal, puesto que lo mismo se cuenta de Helena, Ifigenia, Polixena, hijas las tres, salvo variantes, de mujeres mortales, y de Aquiles y Antíloco, muertos ambos en circunstancias muy notorias; pero del mismo modo que, como vimos antes, es impreciso cuando y por qué empiezan a ser mortales los hijos o descendientes de dioses cuando su madre o alguno de sus antepasados es mortal, o incluso sin serlo ninguno de sus antepasados, también ocurre, recíprocamente, que es impreciso si son divinos o humanos algunos personajes que, siendo hijos de dos dioses, y debiendo por tanto ser divinos, viven sin embargo largo tiempo en la tierra, lo que les da una apariencia enteramente mortal, y este es precisamente el caso de Eetes, Pasífae, Circe y Medea..." (RUIZ DE ELVIRA, op. cit. p. 286.)
- (14) Una obra que trata del tema es RANDOLPH, v., *The Devil's Pretty Daughter*, New York 1955, que por desgracia no hemos podido consultar. De la interpretación del cuento hablaremos más

abajo. Constatemos de momento que los autores no son unánimes en sus valoraciones sobre el mismo, cosa por otra parte muy natural: Almodóvar discrepa de Espinosa, pues éste relaciona a Blancaflor con la princesa encantada y Almodóvar no. Para Almodóvar, Blancaflor es uno de los seis cuentos maravillosos básicos que se pueden distinguir en los cuentos españoles (ver: Los cuentos maravillosos españoles, Barcelona, Ed. Crítica, 1982, p. 36-37.)

(15) Aquí usaremos sin discutir más un principio que viene formulado por C. González Sanz, Catálogo tipológico de Cuentos Folklóricos Aragoneses, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996, p.12 : "Más adelante entraré en detalle en la definición de las unidades y método de trabajo de la escuela comparatista en la que el índice de tipos de Aarne-Thompson, así como el de Stith Thompson de motivos, son las obras más destacadas y de ámbito y aplicación más general. Como se verá no se trata del mejor método de clasificación posible y tiene aspectos criticables, sin embargo, no cabe duda de que debe ser conocido y aplicado en todo trabajo por la gran difusión y aceptación que ha tenido internacionalmente y por las innegables ventajas que de ello se derivan". Así aquí no vamos a discutir temas de teoría literaria, sino que, por razones utilitarias, nos limitaremos a tratar de penetrar en el origen y contenido de un cuento.

(16) El mismo autor en las pp 24 y ss, expone brevemente las dimensiones y caminos de un comentario del cuento, que comprende: además de la escuela comparatista, análisis del mensaje, de su aspecto locutivo, narración oral, estudio diacrónico, el estudio psicoanalítico del cuento (que es también un estudio del mensaje), clasificación dentro de los distintos géneros del folklore narrativo, etc.

(17) Un análisis más pormenorizado con definición de las funciones puede verse más adelante en este mismo trabajo XI,1.

(18) El problema de lo diabólico es absolutamente imprescindible de analizar en este cuento, ya que rezuma por todas partes, y de ellos trataremos luego. Claro que es un concepto muy diluido. Ver: WAGNER, W.-H., Teufel und Gott in der deutschen Volkssage. Ein Beitrag zur strukturellen Erforschung der primitiven Gemeinschaftsreligion, Greifswald 1930. Ver asimismo: PSAAR, W., y KLEIN, M., Wer hat Angst vor der bösen Geist?, Braunschweig, Westermann Verlag, 1976 (2ª ed. 1980); JANNING, J, / GEHRTZ, h. / OSSOWSKI, H. / THYEN, D. (Eds.), Gott mi Märchen, Kassel, Erich Röth-Verlag, 1982

(19) GRIMAL, P. Diccionario de Mitología Griega y Romana, Barcelona 1989, p. 336-338

(20) No pretendemos resolver todos los problemas. En efecto quedan por tratar y formular muchas respuestas: ¿Cuál y cómo fue el origen del relato? ¿Cuáles fueron los pasos intermedios? ¿Fue del culto a Medea de donde derivó el cuento que comentamos? ¿Ha habido motivos complementarios? Se ha dicho que el motivo del diablo de nuestro cuento es un motivo "fáustico", sin duda por lo de la "pérdida" del alma a manos del diablo, pero pueden imaginarse varias otras lecturas o al menos matizar mucho esa visión tópica. Alguna influencia ha podido haber justo para introducir el cuento, pero es una influencia muy superficial y periférica. En el fondo y en todas las "funciones" de nuestro relato hay un estricto paralelismo con el mito de Medea. Y hay un estricto paralelismo en el tema del cuento tal y como lo hemos recogido y explicado más arriba. También en Medea el tema es la virtud de la mujer y su excelencia. Sólo que en un mundo como el griego el pesimismo propio de aquella cultura, modifica el tema inicial con toda una serie de tabús, que, sin duda, se remonta al Neolítico.

(21) Ver VOLZ, P., Das Dämonische im Jahwe, Tübingen 1924.

(22) Esta es la nomenclatura elemental como puede verse en C. González Sanz, obra citada, p. 31,

aunque Almodóvar ("Introducción" al libro citado,

p. 17s) ha preferido hablar de "Lengua" y "Habla": "La lengua del cuento es su arquetipo, la abstracción resultante, capaz de explicar en síntesis la tonalidad del cuento. Las hablas del cuento, en cambio, son las distintas versiones de él que podemos encontrarnos".

(23) Hablamos aquí de "recensión" en el sentido en que se habla de la "recensión antioqueña" de la Biblia, es decir la búsqueda del original.

(24) A este tipo de trabajo no se le suele llamar "edición crítica", porque es algo más complejo y a la vez menos profundo, aunque de alguna manera también podríamos llamarlo así por aproximación. Un texto arquetípico se ha hecho tras conocer la teoría de Propp y recomponer el texto en función de todos los elementos que serían propios del cuento.

(25) Para una iniciación sumaria de la definición de estas clases de cuentos, ver: ALMODÓVAR, A. R., "Introducción" a Cuentos al amor de la lumbre I, Madrid, 1983 y también a la obra del mismo autor: Los cuentos maravillosos españoles, Barcelona, Ed. Crítica, 1982, p. 57-59.

(26) Pueden verse en un resumen muy esquemático en el citado libro de A.LMODOVAR, A. R., Cuentos al amor de la lumbre I, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983,p. 22-23

(27) Dice Almodóvar (Los cuentos maravillosos españoles, Barcelona, Crítica, 1982, p. 52): "De las demás funciones de Propp cabe agregar algunas puntualizaciones: La carencia (a): la pérdida de la materia mítica del cuento produce una trivialización de la carencia. Así, en muchas versiones de Blancaflor o de Juan el Oso, donde el motivo fáustico y la ascendencia monstruosa del héroe, respectivamente, son a menudo convertidas en banalidades de sabor realista. La carencia puede ser el mero encantamiento del príncipe, como en la serie que lleva este tema al título, sin necesidad de explicar por qué existía tal encantamiento, y sin que este mismo se sepa a ciencia cierta en qué consiste. En conclusión se puede afirmar que la carencia, como fundamento del relato, a falta de una fechoría, ha interesado poco a nuestros narradores populares, que han podido poner a incluso improvisar cualquier pretexto en su lugar.

(28) Estas dos funciones XVI y XVIII no aparecen realmente en el cuento de Blancaflor, según Almodóvar, Los cuentos maravillosos españoles, p. 60.

(29) Advierte Almodóvar que en dos cuentos básicos españoles (Blancaflor y El Príncipe Encantado), el héroe está incluso confundido con la víctima y el donante del objeto mágico es novio o cónyuge del héroe. (Los cuentos maravillosos españoles, Barcelona, Crítica, 1982, p. 51.

(30) A. R. Almodovar, obra citada, p. 26

(31) W. Propp, Las Raíces históricas del cuento, Madrid, Ed. Fundamentos, 1974 (3ª ed. 1981)

(32) No hace falta que nos detengamos en el tema de los "Ritos de paso", esencial en todas las culturas.

(33) Bruno BETTELHEIM, Psicoanálisis de los cuentos de Hadas, Barcelona, Crítica, 1979. No estudia nuestro cuento ni hace relación al mismo, pero del tema trata en el apartado "Cuentos de hadas" perteneciente al ciclo "animal-novio", p. 387ss. de la edición que empleamos

(34) Sobre algunos de los aspectos que aquí comentamos puede verse: BETTINI, M., Antropología e cuiltura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima, Roma, La nuova Italia Scientifica, 1986

(35) Indica Almodóvar que en la configuración de los personajes y sus esferas de acción, podemos observar que en Blancaflor, el héroe y la princesa se mueven en un plano casi de igualdad en cuanto a protagonismo. El cambio de un actante por otro se efectúa paulatinamente a lo largo de la segunda secuencia (Los cuentos maravillosos españoles, p. 60).

(36) Propp, Las raíces históricas del cuento, dedica un capítulo al "traslado" y parte de otro a la "fuga mágica". Nos extenderíamos mucho si intentáramos aquí comentar este tema. Baste con indicarlo.

(37) La vecindad rural solía reunirse en las majadas de las ovejas, a las que en algunas partes y por tal razón daban el nombre de "trasnocho". Allí se podía estar cómodo en las frías noches invernales ya que el calor animal sustituía con ventaja cualquier otro tipo de gasto energético. El uso al que aquí aludimos puede verse escenificado en el film El árbol de los zuecos.

(38) ALMODÓVAR, A. R., Los cuentos maravillosos españoles, Barcelona, Crítica, 1982, p. 44.

(39) Todo lo aquí recogido y mucho más puede verse en Aurelio M. Espinosa: Cuentos populares españoles, vol. II, Madrid, CSIC 1927, pp. 370ss.