

## *The Basil Maiden: tensiones entre oralidad y literatura infantil*

## *The Basil Maiden: tensions between orality and children's literature*

Patricia CARBALLAL-MIÑÁN / Iria SOBRINO-FREIRE  
(Universidade da Coruña)

patricia.carballal@udc.es / iria.sobrino@udc.es

<https://orcid.org/0000-0001-9360-5663> / <https://orcid.org/0000-0002-0032-0245>

ABSTRACT: This study aims to compare the folktale known as The Basil Maiden (ATU 879) with its literary versions, especially those addressed to children.

RESUMEN: Este estudio pretende comparar el cuento de tradición oral conocido como The Basil Maiden y clasificado con el número 879 según la tipología de Aarne-Thompson-Uther con sus versiones literarias escritas, especialmente aquellas dirigidas al público infantil.

KEYWORDS: The Basil Maiden, folktale, written literature, children's literature, theatre, puppet theatre.

PALABRAS-CLAVE: The Basil Maiden, cuento de tradición oral, literatura escrita, literatura infantil, teatro, teatro de títeres.

### 1. INTRODUCCIÓN

En su monografía *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Jack Zipes afirma que existieron muchos relatos de tradición oral protagonizados por heroínas firmes, libres y valientes que no fueron nunca recopilados ni escritos (Zipes, 2014: 191-192). Sin embargo, el cuento *The Basil Maiden* —catalogado con el número 879 en la tipología de Aarne-Thompson-Uther (ATU)—, que destaca por el protagonismo femenino y la subversión de las normas sociales de género y clase, cuenta, además de las múltiples versiones orales documentadas, con varias reelaboraciones literarias, que comienzan por la publicada Giambattista Basile en *El cuento de los cuentos* o el *Pentamerón* (1634-1636). Dentro de la literatura en lengua castellana se publicaron tres versiones dirigidas al público infantil, de muy diverso signo ideológico y enmarcadas en géneros literarios diferentes: el cuento «La nieve asada», de Romualdo Nogués (1893), la obra de teatro para títeres *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), de Federico García Lorca, y la obra de teatro para actores *La niña que riega las albahacas* (1994), de Antonio Rodríguez Almodóvar.

Partiendo de la idea de que cada cuento es una intervención dentro de un discurso continuo sobre el poder y las relaciones sociales (Zipes, 2006: 2), en este trabajo examinaremos el modo en que cada una de estas versiones se posiciona imaginativamente en relación con los conflictos de clase y género. En primer lugar, ofreceremos una interpretación del cuento oral emparentado, como veremos, con las tradiciones de la *mujer*

*sabia* (Lacarra, 1993: 11-22) y el *diálogo desigual* (Federico, 2006: 41-74). A continuación, analizaremos las diferentes adaptaciones infantiles como actos de apropiación simbólica o recodificación del material folclórico con el objetivo de socializar a los niños y niñas para cumplir determinadas expectativas normativas en casa y en el espacio público (Zipes, 2006: 9-10).

## 2. EL CUENTO DE TRADICIÓN ORAL

Hans-Jörg Uther (2004: 501) ha rastreado versiones orales de *The Basil Maiden* en treinta y nueve tradiciones: coreana, catari, kuwaití, saudí, yemení, iraquí, aramea, siria, palestina, jordana, bareiní, sudanesa, turca, egipcia, zíngara, griega, búlgara, albanesa, maltesa, checa, alemana, italiana, turca, tunecina, sarda, corsa, argelina, francesa, judía, árabe, marroquí, portuguesa, islandesa, brasileña, dominicana, puertorriqueña, chilena, catalana y castellana. Por su parte, Montserrat Amores (1997: 174-175) y Camarena y Chevalier (2003: 128-129) constatan también diferentes versiones en castellano. Entre las más tempranas, aluden a las recopiladas por Aurelio Espinosa, quien recogió cuatro variantes en la década de 1920, que serían publicadas en el primer volumen de *Cuentos populares españoles*<sup>1</sup>. En este apartado nos detendremos en estas, por considerar que estas versiones u otras similares pudieron constituir las fuentes en las que se inspiraron las adaptaciones infantiles que analizamos en los siguientes epígrafes.

En la primera de ellas, recogida en Toledo, se narra la historia de dos hermanas que cuidan de un tiesto con albahaca colocado en una de las ventanas de su casa. Un día, un señor se acerca a la mayor de las muchachas y la intimida con la siguiente pregunta: «Señorita que riegas la albahaca<sup>2</sup>, / ¿cuántas hojitas tiene la mata?» (Espinosa 1923: 31).

<sup>1</sup> Camarena y Chevalier (2003: 128) referencian una versión anterior a las de Aurelio Espinosa: «Mariquilla la ministra», recogida por Alejandro Guichot y Sierra y publicada por Antonio Machado y Álvarez en la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* (1883). Este cuento es una combinación del tipo 956C (Girl in Robbers' Den) con el tipo 879, similar a «Rosa Verde» y «La Picotora», relatos recogidos por Espinosa y difundidos en su compilación de 1923. Antonio Rodríguez Almodóvar incluye una versión del mismo en sus *Cuentos al amor de la lumbre*, en el apartado de cuentos maravillosos -y no en el de cuentos de costumbres, en el que sitúa «La mata de albahaca». En la historia un mercader viudo deja a su hija en un castillo acompañada de once muchachas, entre las que se encuentra Mariquilla la ministra, mientras él se marcha a trabajar. Incumpliendo la promesa de no abandonar el castillo, Mariquilla las incita a salir para descubrir qué es la luz que ven desde el balcón. Llegan así a la casa de unos ladrones, a los que consiguen burlar en tres ocasiones. Días después el capitán, disfrazado de vieja, se introduce en el castillo para raptar a las muchachas dándoles de comer *higos de sueño*. Mariquilla finge dormirse y empuja al capitán desde el balcón. Luego, se viste de médico y acude a casa de los ladrones para «asistir» al capitán, vendándole las heridas con sal. Meses más tarde, Mariquilla anuncia su boda con un apuesto caballero que había empezado a cortejarla, y al que ella reconoce secretamente como el capitán de los ladrones. La noche de bodas coloca en la cama una muñeca de dulce de su tamaño. El capitán le asesta una puñalada y, cuando la miel le llega a los labios, dice: «¡Qué lástima de Mariquita, hasta su sangre era dulce!». En ese momento sale Mariquilla de debajo de la cama, y los dos se abrazan y viven felices el resto de sus vidas (Machado y Álvarez, 1883: 149-155).

<sup>2</sup> Antonio Trueba, en *El libro de las montañas* cuenta: «La albahaca es hierba olorosa muy popular en toda España, y en algunas comarcas de estas provincias tiene una significación muy singular. Por regla general, y particularmente en los pueblos occidentales de Guipúzcoa y en los orientales de Vizcaya, un tiesto de albahaca en una ventana manifiesta que allí vive una doncella. Más aún significa la albahaca en algunas comarcas: la muchacha que tiene novio, siempre que éste pasa por bajo su ventana, corta un ramito de la mata de albahaca y se le arroja. Como la mata de albahaca es comúnmente redonda e igual por todas partes, basta verla para saber si su dueña tiene o no novio: si le faltan ramitas, le tiene si no, no». (Trueba, [s. a.]: 255-256).

Avergonzada, la muchacha se retira y su hermana se ofrece para desafiar al señor cuando vuelva. Al día siguiente, tras las mismas palabras del señor, dirigidas a la hermana más joven, ella le contesta: «Caballero pinturero, / usted que sabe ler y escribir, / sumar y restar, / multiplicar y dividir, / ¿cuántas estrellitas tiene el cielo y arenitas la mar?» (31) El señor se siente humillado y se retira para pensar cómo vengarse. Un día más tarde regresa a casa de las hermanas disfrazado, para intentar venderle unas faldas a la menor de las jóvenes por el precio de un beso, que finalmente consigue. Cuando vuelve a producirse el intercambio dialéctico entre los dos, el señor avergüenza a la chica revelándole su engaño: «¿Y el beso que me dio / que tal le gustó?» (32). Luego, el señor enferma de mal de amores y la muchacha, vestida de médico, acude a visitarlo para curarlo con un original remedio: introducirle, a mazazos, un rábano por el culo. El señor se repone así de su mal y en el último encuentro y diálogo entre los dos, la joven le desvela su engaño, contestándole al señor: «Y el nabo por el culo, / ¿estuvo blando o estuvo duro?» (33). Sin embargo, en lugar de pensar una nueva artimaña o replicar a la joven, el hombre admite: «Yo comprendía que eras tú y por lo tanto me caso contigo» (33). El cuento acaba en boda.

Aurelio Espinosa vuelve a recoger otra variante muy parecida a esta en Barbadillo del Mercado (Burgos), en la que los protagonistas, un muchacho y la menor de las tres hijas de un sastre se enamoran y también se casan después de que ella gane la disputa verbal tras haber curado a su novio. Sin embargo, las otras dos versiones que recopila este estudioso contienen diferencias muy notables. En primer lugar, la protagonista no se enfrenta dialécticamente a un hombre o un muchacho del pueblo, sino a un miembro de la familia real, por lo que la desigualdad entre los dos personajes se acentúa en términos de clase y poder. En segundo lugar, los relatos no concluyen con la unión de los personajes, sino con una burla final dirigida al rey o al príncipe. Así sucede en la versión recopilada en Aldeorno (Segovia), que finaliza con el hijo del rey humillado por la chica cuando esta le revela su artimaña para sanarle en el último diálogo: «Y el nabo por el culo, ¿estaba blando o estaba duro?» (Espinosa, 1923: 35)

La variante de Granada es la más extensa, pues incorpora el motivo de las tareas imposibles del tipo 875 (The Clever Farmgirl). Como en la versión anterior, el personaje masculino pertenece a la familia real (es un rey, en este caso). En este relato se llega a celebrar una boda entre los protagonistas, pero la historia no acaba aquí, sino con la burla y el abandono del matrimonio por parte de la muchacha<sup>3</sup>. Empieza con una prohibición del padre de tres hermanas para que no abran la puerta a nadie mientras se marcha de viaje. Pero el rey las increpa cuando salen al balcón a regar su albahaca. Mariquilla, la menor, es la que le responde y la que más tarde lo engaña para curarlo con un rábano por el culo. Humillado y deseoso de venganza, el rey ordena al padre de las hermanas que se presente en la corte para cenar con una de sus hijas viuda, otra doncella y otra embarazada<sup>4</sup>. El padre disfraza a las mayores y Mariquilla se viste de doncella. Cuando llegan a palacio, el rey insta a que pidan para comer lo que quieran. La hermana menor pide nieve asada; el rey admite que es imposible ofrecérsela y ella le contesta que es igualmente imposible el estado en él que había pedido que aparecieran ella y sus hermanas. Para desquitarse, el

<sup>3</sup> Esta versión aparece repetida en otros lugares de la península ibérica. Noia Campos (2010: 446-450) transcribe una variante muy parecida en gallego -aunque más escatológica y abiertamente sexual- en su *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral*.

<sup>4</sup> Este motivo aparece también en la versión de Barbadillo del Mercado, en la que el muchacho dice a su novia que él, para casarse «tenía que tener una novia que estaría doncellita y preñada» (Espinosa, 1923: 39).

rey pide en matrimonio a Mariquilla, pero en la noche de bodas, el rey entra en la alcoba dispuesto a matar a Mariquilla y resarcirse de sus sucesivas humillaciones. Sin embargo, la muchacha, anticipando el asesinato, deja previamente en la cama un muñeco lleno de licor, que el príncipe apuñala. Mariquilla, escondida debajo de la cama, sale y grita: «¡Mierda pa er rey que yo stoy viva!» y escapa a su casa por una puerta falsa» (Espinosa 1923: 39).

### 3. GÉNERO, CLASE Y PODER: SUBVIRTIENDO EL ORDEN SOCIAL

En todas las versiones de este relato se observa una constante: el personaje más inteligente es el femenino, pues vence en ingenio al masculino —quien admite su derrota casándose con la muchacha o bien acaba directamente humillado por esta—. Este aspecto vincula a la protagonista con un motivo literario subversivo: el de la *mujer sabia*, de enraizada tradición en la literatura, como ha demostrado María Jesús Lacarra Ducay en su estudio «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval» (Lacarra Ducay, 1993: 11-22)<sup>5</sup> y aporta, además, una inversión de género que contradice «la aceptada superioridad masculina» asentada desde la Edad Media en una construcción del género sexual que proviene de los discursos eclesiástico, jurídico y científico» (Lacarra Lanz, 1995: 21).

Además, si atendemos a las variantes en las que el personaje masculino es un príncipe o un rey, las conversaciones pueden ser analizadas, siguiendo la tesis de María Federico (2006: 41-74), como un caso de *diálogo desigual*, presente en varios cuentos en los que personajes de índole humilde dan respuestas a un rey «que lo desorientan y zarandean, debido a su sabiduría, haciéndole desistir de la tentación de tender trampas a sus sometidos. De estos cuentos emerge una figura de hombre de pueblo que, aunque privado de instrucción tiene una inteligencia más vivaz que la del señor por quien no se deja enredar» (Federico, 2006: 58-59). Estas luchas dialécticas tendrían, por tanto, un carácter contestatario y una intención claramente desestabilizadora; ya que el *saber de los débiles* tiene la potestad de transformarse en el *poder de los débiles*, subvirtiendo el orden social.

En este sentido, en su análisis de este relato —o, para ser más exactos, de versiones como la recogida por Espinosa en Granada y otras similares—, Rodríguez Almodóvar (2007: 109-129) ha señalado que se trata de un ejemplo de inversión de los cuentos maravillosos o *contracuento* y ha observado que muestra «principios y valores que hoy nos resultan extraordinariamente modernos», a saber: «la defensa de la dignidad de las mujeres, el castigo del acoso sexual, la burla de príncipes y del poder arbitrario; o fundamentales para la civilización, como el matrimonio exogámico, incluso interclasista, o el mensaje contra el rapto como forma de conquista de las mujeres que dominó durante mucho tiempo en numerosos pueblos» (Rodríguez Almodóvar, 2008: 67).

---

<sup>5</sup> A propósito del relato medieval *La historia de la doncella Teodor*, la citada estudiosa apunta que su protagonista «resulta paradigmática del papel que desempeñan estas doncellas sabias. Todas ellas, de un modo u otro, están obligadas a medir sus conocimientos con hombres, que parecen poseer el patrimonio exclusivo del saber. El esquema es recurrente en la tradición, bien sea en la cristiana, como Santa Catalina de Alejandría, o en la pagana, como en el caso de Leoncía, recordada por Boccaccio. Los hombres, para proteger el acceso a la cultura, plantean preguntas a la joven, quien sorprendentemente supera airoso el examen. En el trasfondo se descubre un claro componente iniciático, en donde el aparentemente inferior humilla al arrogante superior, como todavía ocurre en el folclore» (Lacarra Ducay, 1993: 15).

#### 4. EL PASO A LA ESCRITURA Y LAS ADAPTACIONES INFANTILES

Sin embargo, si examinamos la versión de Giambattista Basile veremos cómo los elementos transgresores que aparecen en varias de las versiones orales del cuento comienzan a verse mitigados o eludidos. La obra compiladora del escritor napolitano, ajena todavía al impulso editorial que tendrían los cuentos tradicionales enfocados a la infancia de los siglos posteriores, estaba inmersa «en todos los conceptismos de la literatura barroca de su tiempo» (Bravo-Villasante, 1992: 3). Por tanto, respondía a los usos de la sociedad cortesana de la Contrarreforma, que defendía «una moral específica, que la cultura del Barroco pretendía conservar en un afán por ratificar los valores básicos del sistema social: la desigualdad de los grupos sociales y la propia de hombres y mujeres. Resulta obvio resaltar que ambos objetivos, morales y sociales, se identificaban» (Candau, 2011: 104). De este modo, Basile, cuando integra en su colección la historia de Viola, una adaptación basada en el cuento *The Basil Maiden*, estigmatiza el comportamiento subversivo de la protagonista femenina. De este modo, el trato orgulloso que la joven brinda al hijo del rey será motivo de que sus hermanas, paradigma de la moral de la época, la hagan expulsar de la casa familiar e incluso intenten acabar con su vida. Aunque el príncipe admite el triunfo del ingenio de Viola sobre el suyo propio, la superioridad masculina se muestra intacta y la boda exogámica destruye esta vez la dimensión contestataria del cuento, que se cierra con una sentencia de tipo moral, similar a todas las que culminan las historias de su colección y que ensalza la belleza y no la sapiencia de Viola: «Una joven hermosa siempre se desposa» (Basile, 1992: 37).

##### 4.1. La moral burguesa: «La nieve asada» (1893), de Romualdo Nogués

En 1893 apareció recogida una adaptación de *The Basil Maiden* en una obra dirigida al público infantil: *Cuentos para gente menuda* (1893), de Romualdo Nogués. Este escritor y «soldado-general» —como él mismo se denominaba— dedicó buena parte de su obra a recoger etnoliteratura, que compiló en varios volúmenes, estimulado por su interés regionalista y buscando «la expresión sincera del verdadero carácter (...) aragonés» (Amores, 1993-1994: 177). En el prólogo a una de sus compilaciones, *Cuentos, dichos anécdotas y modismos aragoneses que da a la estampa un soldado viejo natural de Borja*, señalaba:

A falta de proezas, refiero cuentos aragoneses. Con ellos entretenía a mis compañeros durante las deliciosas veladas que pasamos casi a la intemperie en el campamento de Monte Esquinza (...). Entonces se me ocurrió coleccionarlos, evitando repetir lo ya publicado, sin inventar nada, tratando de darles forma adecuada para toda clase de lectores, desechando con sentimiento muchos por su color subido, que son los que tienen más sabor local, y suprimiendo por imposible la salsa de las interjecciones (Amores, 1993-1994: 177).

No obstante, si atendemos a sus adaptaciones etnoliterarias para la infancia, observamos cómo, además de suprimir las referencias sexuales, escatológicas y los giros del lenguaje popular, Romualdo Nogués acomete una revisión más profunda. Si, como apunta Jack Zipes (2006), cada versión infantil es un acto simbólico que consiste en una recodificación del material folclórico que el autor adapta en consonancia con su visión de la infancia, del cuento oral y de su propia ideología, podemos afirmar que las adaptaciones de Romualdo Nogués responden a sus preocupaciones por las funciones didáctica y moralizadora de la emergente literatura infantil española decimonónica. Además, adecuá

tanto los personajes del cuento como su sentido último a la imperante moral burguesa de la época, para lo que realiza un proceso de depuración y censura del material oral. Así, en el prólogo a sus *Cuentos para gente menuda* —de 1887—, la primera de las dos series de cuentos para niños que publica, atestigua:

Enamorado de los niños, deseoso de proporcionarles algún placer, calculando el que yo experimentaba cuando era chico, en tiempo de Fernando VII, al oír cuentos fantásticos, he escrito los que no había olvidado y los que me acaban de referir en las faldas de Moncayo. En casi todos ellos hay una idea moral y concluyen, como las comedias antiguas, con un casamiento (Nogués, 2001)

Esta preceptiva se refleja también en *Cuentos para gente menuda. Segunda serie* (1893), volumen en el que se recoge la versión de *The Basil Maiden* titulada «La nieve asada» —y que a diferencia de su primera compilación integra relatos no solo de Aragón sino de otras provincias—. Su adaptación del citado cuento oral acaba efectivamente en casamiento y pretende llevar implícita una enseñanza con la que el escritor finaliza la historia: «las niñas virtuosas y listas que ayudan a sus padres, aunque pertenezcan a familias modestas, son preferibles para esposas, a las de elevada posición que no reúnen tan recomendables circunstancias» (Nogués, 1994: 34). De este modo, las tres hermanas hijas del sastre, son «hermosas», «honradas», «ayudaban a su padre a trabajar» (29) y su «única diversión consistía en cuidar las frondosas macetas de albahaca colocadas en la ventana de la casa paterna» (29). Todas, pues, son adecuadas para el matrimonio porque aceptan la subordinación a la figura paterna<sup>6</sup> y limitan su vida al ámbito privado, si bien «la más joven y linda de las tres» (30) es la elegida para esposa del príncipe. El hijo del rey —instruido y resuelto— se decanta por ella porque está dotada de «gracia, modestia, talento, candor y hermosura y discreción, que son las mejores alhajas de la mujer» (32), además de un recatado ingenio —presente tanto en la consabida contestación «Señorito de capa y sombrero, ¿cuántas estrellas hay en el cielo?» como la petición de la «nieve asada»— que se sitúa en un discreto segundo plano. Nada queda de la actitud rebelde e insumisa de la protagonista del cuento de tradición oral: en el relato de Nogués la joven muchacha es reducida al arquetipo de la mujer dócil y discreta, prototipo del ángel del hogar decimonónico, que, como comenta Cantero Rosales, fue «el icono femenino de mayor expansión en los discursos académicos y medios de comunicación a mediados del XIX (...), respaldado por un rígido sistema patriarcal de valores orientado a someter a las mujeres a la sumisión y obediencia al marido, al tiempo que este ideal constituía un modo de preservar la institución burguesa más preciada: la familia» (2007). Que la protagonista femenina no pertenezca a la nobleza no supone ningún obstáculo con tal de que se adapte a la norma imperante y demuestre obediencia a su marido.

Si examinamos los textos que testimonian la influencia del tipo 879 en la literatura escrita castellana, constataremos que también se someten a modificaciones provenientes de la ideología de sus autores en términos de género y clase. Por ello, no queremos pasar

---

<sup>6</sup> Por tanto, aceptarán más dócilmente la subordinación marital, presente en el código legal hispánico relativo al matrimonio, hasta la etapa de la Transición Española -sin contar con el breve lapso que supuso la Segunda República-. Como observa Celia Pestaña Ruíz (2015: 2), la legislación matrimonial, «androcentrista y patriarcal», se asienta en la jurisprudencia dictada por Las Leyes de Toro, que datan de 1505 y que incluyen disposiciones como «la licencia marital para todos los actos de disposición de la mujer casada», «la contratación y comparecencia en juicio [...] que prohíbe hacer contrato alguno sin licencia» o la «renuncia a los gananciales» (Pestaña Ruíz, 2015: 4).

por alto la mención que al citado relato hace el padre Coloma en su novela inconclusa —aunque para público adulto— *Boy* (1895-1896). El escritor y religioso no adapta ni sintetiza el cuento, pero hace una elocuente alusión a su protagonista femenina (Amores, 1997: 174 y Camarena y Chevalier, 2003: 129)<sup>7</sup> que merece la pena comentar:

Apresurose, pues, el buen viejo a encargar al *maitre d'hôtel* aquellos sabrosos auxiliares políticos, para que, al abrirse el *buffet*, fuesen servidos a la Ministra; pareciole a aquel más difícil hallarlos, que la tan famosa nieve asada que apeteció a la princesa Antojadiza (Coloma, 1910: 38).

Recordemos que la protagonista de *The Basil Maiden*, en la versión recogida por Aurelio Espinosa en Granada, desafía al rey mediante una nueva muestra de su ingenio: le hace una petición imposible, nieve asada, para denunciar el acoso y autoritarismo del monarca. Sin embargo, para Luis Coloma la nieve asada no es la metonimia de la inteligencia del personaje de la menor de las hermanas, sino una mera muestra de su carácter volátil, caprichoso o, cuando menos, heterodoxo<sup>8</sup>. Además, Coloma elimina el origen humilde de la protagonista femenina, convirtiéndola en princesa.

#### 4.2. El teatro de títeres y la estetización de lo popular: «La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón» (1923), de Federico García Lorca

Bien diferente es la pieza de teatro de títeres destinada al público infantil *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1921) de Federico García Lorca, en la que el matrimonio parece ser la respuesta al amor mutuo entre los dos protagonistas y no a la consolidación de los dictados de la moral burguesa. Sin embargo, la obra del escritor granadino se distancia bastante en argumento y tono de la tradición oral del cuento, en particular, como observa Rodríguez Almodóvar (2008: 64), de sus versiones más subversivas: «[García Lorca] elaboró sobre esta misma historia un bello juguete lírico, bastante alejado del sabor agridulce que tiene el relato en sus versiones orales, como una recogida, precisamente en Granada, por Aurelio Espinosa (padre), y que figura en sus *Cuentos populares españoles*» (2008: 64). De hecho, el estudioso afirma que «[s]i se comparan ambas versiones, surgidas en un mismo ámbito geográfico, se tiene un acabado modelo de la extraordinaria distancia que separa a los dos modos de cultura, el culto y el popular, y cómo los puentes que a veces se han querido tender entre uno y otro lo que de verdad aseguran es la enorme distancia que los separa» (Rodríguez Almodóvar, 2008: 64).

Ciertamente, García Lorca era un profundo conocedor de los etnotextos, si bien estos fueron incorporados a su obra en diferentes grados de estilización (Devoto, 1980: 23-72). Además, el escritor estuvo interesado en otros fenómenos de la cultura popular como el teatro de títeres. En agosto de 1921 escribe a su amigo Adolfo Salazar para

<sup>7</sup> Además, en su estudio «Luis Coloma y el cuento folklórico», Maxime Chevalier (1985: 233) señala: «sobre todo evidencia una lectura atenta del P. Coloma una ciencia segura y concreta del cuento folklórico, sea maravilloso, sea familiar: (...) alude de paso a la princesa del cuento maravilloso cuya cabellera dejaba caer, al peinarse, monedas de oro y monedas de plata, así como la princesa Antojadiza, que únicamente quería comer nieve asada, elemento este que parece particularmente difundido en el folklore andaluz». Asimismo, el hispanista francés apunta las versiones orales del cuento recogidas en Andalucía por Aurelio Espinosa en *Cuentos populares españoles*, Arcadio de Larrea Palacín en *Cuentos populares de Andalucía*. *Cuentos Gaditanos* (1959) y Mariano Curiel Merchán en *Cuentos extremeños* (1959).

<sup>8</sup> Debemos señalar aquí que la locura y la histeria venían marcando la subjetividad genérica de los personajes femeninos desde principios del siglo XIX, como señala David Gies (2005).

informarle de que se encuentra investigando «sobre el tema de los Cristobital —populares muñecos de guante— por los pueblos de Andalucía» (Centro Dramático Nacional, 1997-1998: 9). Muy pronto García Lorca comienza a proyectar un teatro de títeres cuyo repertorio poseería un marcado sesgo popular, como comenta en esta carta a Manuel de Falla:

Ya sabe Vd. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobital llenos de pasión andaluza y de exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de Don Cristóbal y la señá Rosita, la muerte de Pepe Hilo en la plaza de Madrid, y algunas otras farsas de nuestra invención. Luego habrá que llevar romances de crímenes y algún milagro de la virgen del Carmen, donde hablen los peces y las olas del mar. Si vamos a la Alpujarra, habrá que llevar también algún asunto morisco, que podría ser el de Aben-Humeya. Nosotros con que pongamos un poquito (de) amor en este asunto podremos hacer arte limpio y sin pecados y no *alte*. ¿Cuándo vienen ustedes por aquí un día? En el pueblo no hace muchos días hubo un tío con unos cristobital que se metía con todo el público de una manera verdaderamente aristofanesca. Manolito y usted pueden hacer cosas preciosísimas, y Mora, que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo. yo estoy dispuesto a todo, como sabe usted muy bien, ¡menos a poner telegramas! (Centro Dramático Nacional, 1997-1998: 13).

Evidentemente, y aunque no conste en el aludido corpus, el cuento de tradición oral en el que se inspira García Lorca para su pieza *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* encaja perfectamente en la idea del poeta de aunar la tradición de los títeres con la literatura oral. Ahora bien, esto no significa que el material etnoliterario fuese simplemente trasvasado al molde formal de la breve obra dramática, sino que el escritor realizó una depuración y una estilización rigurosa de acuerdo con su propia poética sobre el teatro de títeres, con su visión demológica, y con su concepción de la literatura dirigida a la infancia.

Respecto al teatro de títeres, no debemos olvidar que este tipo de dramaturgia —sostenida durante siglos por compañías itinerantes, apartada de los circuitos del teatro burgués y orientada al público infantil— fue objeto de interés desde las postrimerías del siglo XIX por parte de una serie de escritoras y escritores que iniciaron un proyecto destinado a renovar un panorama teatral que consideraban anquilosado. García Lorca, desde sus planteamientos, «compagina el gusto por las vanguardias dramáticas con los aspectos más artesanos de comunicación entre público y espectador» (Centro Dramático Nacional, 1997-1998: 8) para llevar a cabo su pieza. Esta fue estrenada el 5 de enero de 1923 en el domicilio granadino del escritor. Entre el público, formado por niños y niñas, estaba su hermana Isabel, a quien iba dedicada la representación. La elaboración de los muñecos y de los decorados había corrido a cargo de Hermenegildo Sanz y Manuel de Falla se había hecho cargo de la selección musical (Mata, 2008: 81-91)<sup>9</sup>.

González del Valle (1982: 257) emparenta la pieza dramática con el género de la farsa y aclara que *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón* «pone énfasis en el goce activo del público al ser esta composición una fiesta-espectáculo que capta el

---

<sup>9</sup> Además del texto que nos ocupa, «[e]n la función se representaron *Los dos habladores*, un entremés atribuido entonces a Miguel de Cervantes, (...), y el *Misterio de los Reyes Magos*, un auto del siglo XIII» (Mata, 2008: 88).

ingenio del andaluz y donde entretener con espontaneidad es de capital importancia». Ciertamente, la función lúdica de la literatura infantil está presente en la obra y la aleja de la adaptación de corte moralista y didáctico que del mismo cuento escribiera Romualdo Nogués. No obstante, García Lorca también elimina los elementos escatológicos y subversivos del cuento tradicional<sup>10</sup>, simplifica y modifica la trama y crea una visión idealizada del acervo popular. Así, además de todo un corpus de versos, cancioncillas y referentes al folclore lírico presentes en las intervenciones de los personajes<sup>11</sup>, establece un vínculo entre el texto de la pieza y el universo de los cuentos orales. El escritor subtítulo «cuento andaluz» a *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*, y, además, se encarga de crear «un ambiente vetusto» que «facilita el desplazamiento imaginativo de los espectadores a una realidad pretérita y, si se quiere, arcaica, donde puede existir, por ejemplo, un personaje como el Negro: juglar asociable a los del medievo y que aquí se gana la vida vendiendo cuentos como el que en sí constituye el drama que nos concierne», como señala Luis González del Valle (1982: 255) en el primer estudio completo dedicado a esta breve obra dramática<sup>12</sup>. Además, García Lorca parece tener muy presente a los receptores del relato: «La figura del Negro como la de los otros en *La Niña... —el Paje, Irene y el Príncipe—* se ajusta por sus características a un mundo inexistente con vistas al momento histórico en que la pieza fue escrita y existente en la imaginación de los niños y otros seres que recrean muy selectivamente una realidad supuestamente pasada y que en verdad depende de esa visión idílica que se desprende de los maravillosos y sumamente sencillos cuentos infantiles» (González del Valle, 1982: 255).

Sin embargo, con un peculiar tono *naïf* —en parte exigencia del género y en parte fruto de la visión del escritor granadino sobre la infancia— el escritor despoja a la protagonista femenina de su carácter contestatario, si bien la hace portadora de una cierta audacia. Irene, la Niña de su pieza —hija única esta vez de un zapatero— contesta a la primera intimidación del príncipe («Niña que riegas la albahaca, / ¿cuántas hojitas tiene la mata?») (García Lorca, 1982: 298) con las siguientes palabras: «Dime, rey zaragatero, / ¿Cuántas estrellitas tiene el cielo?» (García Lorca, 1982: 299). Pero tras enfadarse con él por la consiguiente burla de este —el príncipe se hace pasar por vendedor de uvas y le intercambia su mercancía por besos—, corre a socorrerlo: se ha enterado de que el

<sup>10</sup> Parece que el escritor sí conocía alguna versión de *The Basil Maiden*. Al respecto, su hermano Francisco en *Federico y su mundo* Francisco afirma: «Federico escribió para esta fiesta una obra cuyo título completo era *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe Preguntón*. Esta obrilla... era la escenificación de un cuento de niños. En el programa de mano que se hizo para guardar memoria de la representación, se la definió como “viejo cuento andaluz”. Me inclino a creer que no todo fue invención del poeta» (Fuentes, 1990: 31).

<sup>11</sup> Además del consabido diálogo entre el príncipe y la niña, cuyas alusiones vuelven a aparecer, como observa Tadea Fuentes, en *Lola la comedianta* y en *El Retablillo de don Cristóbal* (1990: 30), podemos encontrar cancioncillas populares infantiles otras que la misma estudiosa señala en su compilación *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*: «¿Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero. / Por tu amor me duele el aire, / el corazón y el sombrero!» (García Lorca, 1982: 302; Fuentes, 1990: 131); «Zapatero, tero, tero / ¡Clava la lezna en el agujero» (Fuentes, 1990: 168 y García Lorca, 1982: 296); «Príncipe: ¿No quiere salir? ¿Por qué (soy de) amor herido? / Herido de amor, herido. / Herido, muerto de amor (...) / ¿Ay, amor, que vengo muy mal herido, / herido de amor, herido, / herido, muerto de amor» (Fuentes, 1990: 170; García Lorca, 1982: 302).

<sup>12</sup> El texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* fue publicado en la revista *Títere* en el año 1982 y reeditado en 1984 por T. González del Valle en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 9, núm. 1/3, pp. 295-306.

príncipe ha enfermado de amor por ella, así que acude, disfrazada de mago, a curarlo. Cuando llega al palacio es Irene quien, sorprendentemente, sana al príncipe pidiéndole matrimonio. Algo del carácter resuelto de la protagonista de la tradición oral —aquella Mariquilla decidida presente en las versiones recogidas por Aurelio Espinosa— permanece en la versión lorquiana, si bien la protagonista ha sido alejada de toda su carga rebelde, antiautoritaria y contestataria, ya que no recela del príncipe, no huye de sus intimidaciones y no se venga de él; es más, soluciona su mal de amores. El estereotipo de ángel del hogar ha desaparecido en la pluma de García Lorca para perfilar un nuevo tipo de heroína, sobre la que recae la acción escénica y más cercana, tal vez, al modelo sociológico de nueva mujer que comenzaba a ser reivindicado en su época. El personaje del príncipe, en contrapartida, está levemente ridiculizado, en consonancia con los personajes más característicos del género de la farsa. Recordemos que cuando el Negro sale a presentarlo, su Paje le contesta: «Su majestad, el Príncipe, os ruega que lo perdonéis, pero no puede salir, porque está haciendo pi-pí» (García Lorca, 1982: 296). Más tarde, cuando Irene replica a su primera intervención preguntándole cuántas estrellitas tiene el cielo, el paje es quien nuevamente intercede por él y le indica que, para vengarse de la niña, puede hacerse pasar por vendedor de uvas. Luego, incapaz de salir de su melancolía de amor al ver a Irene enfadada, es ella quien corre a socorrerlo y le proporciona un final feliz para los dos: la ansiada boda, exogámica, que tampoco parece un problema para los dos amantes.

#### 4.3. *El triunfo de la subversión: «La niña que riega las albahacas» (1994), de Antonio Rodríguez Almodóvar*

Hasta ahora, en todas las adaptaciones que hemos analizado, hemos visto cómo el potencial subversivo del cuento se diluía en aras de la moral imperante, de la ortodoxia de unos papeles femeninos estereotipados o de una idealizada visión del arte popular. Así, ni Basile, ni Romualdo Nogués, ni García Lorca, ni Luis Coloma respetaron los principales elementos que hacen del relato oral, según Rodríguez Almodóvar (2008: 63) «un ejemplo de etnoliteratura subversiva y transgresora». Este último escritor, adaptador y estudioso de la tradición oral, como ya comentamos, recogió también una versión del cuento, parecida a la recogida por Aurelio Espinosa en Burgos, «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular *La niña que riega las albahacas*)» (2008):

Antes de pasar al análisis y a la reflexión, es conveniente conocer cómo es —¿cómo era?— la versión del extraordinario cuento que da pie al asunto que me propongo abordar, tal como la recogí de una de mis informantes principales: Catalina Tejera Cobo. Se la grabé el 7 de agosto de 1983, en Galaroza (Huelva). Tenía ella entonces 70 años de edad. Era una mujer muy viva, y muy considerada en el pueblo por su carácter afable y comunicativo. Al quedar huérfana de madre muy joven, había sacado adelante una familia humilde compuesta por el padre y cinco hermanos, trabajando al mismo tiempo en el campo. Por mote humorístico, era conocida también como «la Marquesa de la era» (Rodríguez Almodóvar, 2008: 59).

En la variante transmitida por esta intérprete, una muchacha que vive con su madre es intimidada por el rey. Tras mantener las consabidas disputas dialógicas, cura su enfermedad —una insolación, en este caso— con «tres cagarrutas de carnero, como pídora», artimaña que le revela en la última de sus intervenciones, humillando al monarca y dando así, fin a la historia.

Rodríguez Almodóvar (1996: 7) señala de esta versión: «[l]a primera vez casi no me di cuenta de este cuento; parecía uno más, recién salido del horno de mis arquetipos. Un cierto sabor agridulce sí que me dejó. Como un extrañamiento. Bien mirado, no era uno más de aquellos graciosos y rompedores cuentos de costumbres que habrían logrado escapar a la mirada impertinente del erudito». No obstante, el relato despertó prontamente su interés, precisamente por sus elementos contestatarios:

Es este cuento antídoto de casi todo. De eso que los antropólogos llaman «complejo de supremacía masculina» y el vulgo «machismo». Pero también de lo contrario: el sacrosanto complejo de inferioridad de las féminas. También del estúpido poderío de los que pueden, aunque no deben. Buen varapalo se llevan príncipes, abusadores y pelotillas a granel. Y de la santa institución, por supuesto. Me refiero, claro está, al bodorrio, final feliz triunfante y apabullante, antesala de la eternidad (Rodríguez Almodóvar, 1996: 8)

Así que incluyó «La mata de albahaca» en sus *Cuentos al amor de la lumbre* (1984). Pero además se dedicó a recuperar la memoria oral del relato: publicó el interesantísimo análisis «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular “La niña que riega las albahacas”» en la revista *Demófilo*<sup>13</sup> y trabajó en la adaptación teatral *La niña que riega las albahacas* con la siguiente premisa:

Teniendo como referencia este cuento (con otras versiones de las que enseguida hablaré), me propongo esbozar la tesis de que el folclore es la huella que han ido dejando muchos pueblos de un diálogo profundo entre culturas; un diálogo que se dio principalmente en tiempos lejanos, a veces incluso prehistóricos, por encima de toda clase de fronteras, y que va más allá de las lenguas, las naciones, las etnias y, por supuesto, la cultura oficial escrita. El pueblo llano de muy diversas latitudes habría demostrado de esta forma ser capaz de construir un marco de entendimiento común, que sólo la presión de las ideologías, ligadas al poder político, y con frecuencia a las religiones sacerdotales o históricas, han estado a punto de destruir por completo. Con lo que queda de ese marco intercultural, en el caso de los cuentos orales, llevo casi treinta años tratando de comprender las claves de ese intercambio y, si es posible, recuperarlas para una nueva forma de diálogo, en esta hora tan aciaga para los valores de las culturas autóctonas (Rodríguez Almodóvar, 2008: 63).

Así, distanciándose conscientemente de la adaptación para teatro de títeres de García Lorca, en su opinión profundamente alejada de la tradición oral, Rodríguez Almodóvar cuenta cómo:

De mi propia cosecha, y por ver de que esa conexión no resulte, en la práctica, un certificado de divorcio, escribí una versión teatral, que subió a los escenarios andaluces en 1994 y que alcanzó un sorprendente éxito de público, con más de sesenta representaciones. En ella no eludí ninguno de los componentes «transgresores» del cuento (Rodríguez Almodóvar, 2008: 64).

---

<sup>13</sup> En este estudio hemos utilizado la reedición de este artículo recogida en 2008 en el volumen dirigido por Pedro César Cerrillo Torremocha y César Sánchez Ortiz, *La palabra y la memoria. Estudios sobre Literatura Popular Infantil*.

David Fernández Troncoso, a la sazón autor, actor y director teatral de la obra, relata los pormenores de su primera puesta en escena:

[e]n la primavera de 1993 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía nos encargó (debo señalar que, hasta una posterior división de funciones, el proyecto estaba a mi cargo y al de Carmen Troncoso) el montaje de un espectáculo teatral que tuviera como base textual un cuento tradicional andaluz. El desafío era encontrar un cuento que mejor pudiera cumplir las expectativas que teníamos. Así que como teníamos sed nos fuimos a la fuente que nos podía dar de beber. Antonio Rodríguez Almodóvar, con el que ya habíamos colaborado ampliamente, era la persona indicada. Y quiso el destino que él ya tuviera preparada una versión dramática de un cuento de sus recopilaciones: «La niña que riega las albahacas». (...) Teniendo como tienen muchos cuentos tradicionales, en su interior, las claves para hacer un buen espectáculo teatral, ¿qué tenía esa «niña» que nos dejó embelesados? (...). Por un lado, la historia se sale de los corsés que las normas sociales han impuesto a lo largo de los siglos, y así se crea un argumento que fluye libre y sin ataduras hacia un final no convencional y por lo tanto mucho más atractivo (Fernández Troncoso, 1995: 68-69).

De este modo, el público pudo asistir, la noche del 1 de diciembre de 1993, a la representación de la adaptación más respetuosa al espíritu de las versiones orales de *The Basil Maiden*, *La niña que riega las albahacas*. En ella, efectivamente Rodríguez Almodóvar retoma todos los elementos subversivos y contestatarios de la tradición oral del cuento, si bien, también incorpora y reelabora algunos de los elementos de la pieza de títeres creada por el dramaturgo granadino, como en adelante veremos.

La Mariquilla de la breve obra de Rodríguez Almodóvar nada tiene que ver con la sensible y bondadosa Irene lorquiana. La menor de las tres hijas de *La niña que riega las albahacas* es deudora del carácter rebelde, decidido y contestatario de las heroínas de la tradición oral y mantiene vivo el espíritu de mujer sabia y rebelde con el que consigue desafiar y vencer al poderoso mediante sus brillantes intervenciones. Así, no duda en replicar al príncipe cuando la increpa frente a la inacción de sus hermanas<sup>14</sup> —intimidadas y también encantadas por el interés que suscitan en el príncipe— al principio de la breve pieza dramática. Tampoco duda en transgredir la prohibición —proppiana y también patriarcal— de su padre, quien no deja a sus hijas abrir la puerta a nadie<sup>15</sup>. Así, insta a sus dos hermanas —«dos pazguatas, que eran mayores» y que «parecían el vivo retrato de su padre. Solo les falta el bigote» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 17)— a hablar con el príncipe disfrazado de encajero y no duda en intercambiar su mercancía por un beso. Utiliza su belleza para retar al príncipe y no para seducirlo. Y se venga él con una impostura, vetada, en principio, a unas jóvenes que deben estar retraídas en la casa paterna: va a palacio disfrazada de médico y le introduce un rábano a modo de supositorio. Cuando el rey da cuenta al padre de Mariquilla de sus hechos, esta no parece amilanarse ante su reprimenda. Es más, consigue librar las duras pruebas que le impone el rey a su familia

<sup>14</sup> Con el consabido «Caballero de alto plumero, / usted que sabrá de leer y de escribir, / de sumar y de restar, / ¿cuántas estrellitas tiene el cielo / y arenitas el mar? / Niña que riega las albahacas, / ¿cuántas hojitas tiene la mata?».

<sup>15</sup> El padre de las muchachas insiste en su educación represiva: no las deja salir de casa (prohibición que aparece en la versión que recogió Aurelio Espinosa en Granada) y son ellas quienes lo convencen para que, por lo menos, les deje asomarse a regar la maceta de albahaca, si bien bajo la condición de que se turnen cada día, ya que así «nadie se fijará en ninguna de las tres» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 16).

y demuestra al monarca su abuso de poder. Finalmente, previsora y sabedora de todas las transgresiones que ha sobrepasado como débil y como mujer, adivina la venganza del príncipe —orquestada también por sus padres, quienes «estaban poco conformes con que su “bambino” se hubiera casado con una simple modistilla» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 62)— y pide su mano, pero no para curar su amor sino para vengarse. Así, sospecha que en la noche de bodas el príncipe intentará vengarse de ella asesinandola —aun a pesar de su supuesto amor— y prepara una artimaña: deposita sobre la alcoba nupcial una muñeca rellena de licor y se esconde bajo la cama. Así cuando el príncipe la confunde a la muñeca con ella y apuñala para asesinarla, el licor salpica su boca haciéndole exclamar: «¡Ay, Mariquilla, qué dulce tienes la muerte y qué agria la vida!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 63), la joven, exultante, sale de su escondite y se ríe de él: «¿Pues mierda *pa* ti! ¡Que estoy vivita y coleando y que ya me voy de aquí!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 63). Seguidamente sale corriendo y abandona todo dominio patriarcal: ni su marido ni su padre volverán a verla y Mariquilla encuentra su camino hacia la libertad.

Pero si Mariquilla se encuentra muy lejos del personaje de Irene (que utiliza el casamiento para consumir su amor y no su venganza), el príncipe se encuentra más cerca del personaje configurado por la pluma lorquiana. Así, aunque es cierto que intimida a las hermanas y es cruel y vengativo a raíz de la supuesta cura de Mariquilla, no es un personaje inteligente y, como como ocurría también con el «príncipe preguntón», tampoco las ideas para contrarrestar los embates de Mariquilla provienen de él, sino de su escudero Calatrava y de sus padres. El primero es el que lo insta a disfrazarse de encajero y, aunque la treta resulta exitosa, el príncipe es desagradecido hasta el punto de darle «una patada en el culo» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 30) cuando Calatrava le pide algún tipo de recompensa. Luego, cuando Mariquilla se niega a volver a salir a la ventana tras sentirse burlada, el príncipe le echa nuevamente toda la culpa al escudero: «¡Es todo lo que se te ocurre, marqués del peloteo, duque de los fracasos! Te hundiré en la miseria, ¿me oyes? ¡Como no me saques de esta, te acordarás de mí!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 33). Su enamoramiento, además, está plagado de afectación, como reza la didascalía que lo describe: «El tío gilipollas, allí *espatarrao*, dando suspiritos (*los suspiritos son atronadores*) como una señorita de pan *pringao*» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 34). También cuando Calatrava deja pasar a Mariquilla vestida de médico —con el consentimiento de los reyes— vuelve a ensañarse con él. Su despotismo no solo se refiere a Mariquilla, sino a todos los personajes que están por debajo de él en la esfera social. Finalmente, es el rey —y no el propio príncipe— quien intenta poner solución a su estado enfrentándose a la familia de Mariquilla.

Sin embargo, tampoco el monarca —como ninguno de los personajes masculinos del cuento— se libra de ser caracterizado negativamente en el breve drama de Rodríguez Almodóvar. Así, si el padre de Mariquilla es receloso y autoritario con sus tres hijas<sup>16</sup>, el rey es inepto y despótico tanto con la reina como con sus súbditos, a quienes reclama solución a los problemas que sufre su hijo. La reina, no obstante, es mucho más avispada que él (entiende el macarrónico italiano del que hace gala Mariquilla vestida de médico) e incluso se burla de su marido por no entenderlo, en un ejemplo de actualización contextual: «Si hubieras hecho por lo menos la EGB completa sabrías que este “doctore” fija una condición para curar a nuestro hijo» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 39). Finalmente, ya tras ser vencido por Mariquilla en las duras pruebas que le exige a esta, se confabula con su hijo para acabar con ella, ostentando, a la vez, tanto su abuso de autoridad como su poco respeto hacia la vida de las mujeres.

<sup>16</sup> Y las dos mayores, condescendientes con el poder patriarcal, tampoco salen bien paradas.

Como hemos referido, *La niña que riega las albahacas* no reniega de ninguno de los elementos subversivos de la tradición oral del conocido cuento. Ni tampoco omite el lenguaje coloquial ni las alusiones escatológicas: Mariquilla introduce un rábano por el culo del príncipe como venganza y también como cura para su abuso y para su virilidad —recordemos que Mariquilla asegura que «los príncipes se casan cuando les da la gana»— (Rodríguez Almodóvar, 1996: 28). Por otra parte, además de recuperar estos sustanciales elementos de la historia diluidos en el paso de la literatura de tradición oral a la literatura de autor/a, también recrea la verdadera ejecución de los cuentos populares emulando el universo de las tertulias literarias campesinas, en las que, frente a un/a cuentacuentos se agolpaba un público compuesto por adultos, pero también por niños y niñas que celebraban relatos como este.

Es cierto que García Lorca, en su idealización del universo oral había construido un exótico personaje negro que vendía cuentos, pero este se parece más a los juglares sobre los que investigaban los estudiosos de la Edad Media que a los/as verdaderos narradores/as populares. Rodríguez Almodóvar, sin embargo, opta por la misma solución escénica que el dramaturgo granadino para presentar la diégesis de los personajes, pero crea el respetuoso personaje de la humilde Maricastaña, paradigma de aquellas mujeres que, aunque humildes como Catalina Tejera Cobo, eran portadoras del verdadero acervo cultural popular: «Maricastaña es una vieja insólita. Camina renqueando y arrastrando una silla, que la acompaña a todas partes. Lleva también un hatillo al hombro. Por lo bajo, farfulla una retahíla de quejas, conjuros y oraciones» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 11). Se ha dedicado, además, a contar cuentos durante toda su vida: «¡Mocita y pinturera como ninguna, y siempre de un *lao pa* otro, como el corsario! Más de una noche no paro en ningún sitio, mire usted. En cuanto termino la faena, ¡arreando! ¡Con decirle que no me da tiempo ni de llenar la barriga!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 12). Y aunque Maricastaña está pensada para ser recreada por una actriz, Rodríguez Almodóvar parece acercarse también al universo lorquiano caracterizándola como un personaje cercano al de la farsa guiñolesca: «Su indumentaria es variopinta, toda ella de prendas que fueron y ya no son; lo mismo que su rostro, aniñado y repintado, como una muñeca envejecida, excepto en el mirar. Le destaca una nariz muy grande, casi como la de Pinocho» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 11). También farsescos parecen los Currutacos «especie de niños traviosos, con algo de arlequines y de enanos jocosos» (1996: 11) que cumplen una doble función: son a la vez público del cuento que narra Maricastaña y coro de los personajes que lo interpretan. Así, por un lado, ayudan a hipercharacterizar a alguno de los personajes enfatizando sus cualidades o sus acciones —véase cuando ridiculizan a las hermanas de Mariquilla dominadas por el control paterno poniéndoles un bigote postizo igual al de su padre (Rodríguez Almodóvar, 1996: 17), o cuando acusan el abuso de poder que representar las pruebas del rey (Rodríguez Almodóvar, 1996: 51, 53, 55)—. Por otro, en su papel de metaespectadores toman partido en el universo maniqueo de la historia poniéndose siempre al lado de Mariquilla: la ayudan a acicalarse en su primer encuentro con el príncipe (Rodríguez Almodóvar, 1996: 22) y vitorean sus éxitos (Rodríguez Almodóvar, 1996: 23, 53). Asimismo, como oyentes experimentados del género cuentístico (conocen a Maricastaña y dominan las convenciones del relato oral) desvelan a los espectadores y espectadoras el carácter atípico tanto de la propia exégesis como de Mariquilla:

Maricastaña: ¡Como que esta Mariquilla es un demonio!

Un Currutaco: Por el camino que lleva...

Otro Currutaco: ¿Qué?

Un Currutaco: No, nada. Pero me parece a mí que aquí no hay boda.  
Otro Currutaco: ¡Amos, anda, sería la primera vez! ¿Verdad, Maricastaña?  
Maricastaña: No sé, no sé.  
Otro Currutaco: No te hagas la interesante. Lo sabes de sobra.  
Maricastaña: El que yo lo sepa o no, nada tiene que ver. El cuento es el cuento.  
(Rodríguez Almodóvar, 1996: 45).

Efectivamente, como estos personajes constatan, Rodríguez Almodóvar opta por incorporar en su obra los aspectos más subversivos de la tradición de *The Basil Maiden*: la escatología y la inversión de las normas de género y clase —incluida la renuncia al matrimonio con un príncipe—, así como el espíritu verdadero de la tertulia campesina. Aun así, y aunque como había apuntado el director de la obra David Fernández Troncoso, la intención era la de trasladar un cuento tradicional andaluz a las tablas, la pieza fue un éxito para el público infantil<sup>17</sup>. A la sazón, Rodríguez Almodóvar, hablando de cuentos especialmente transgresores, como el que nos ocupa, señala:

Se comprende fácilmente por qué la mayoría de estos cuentos no han conocido la estampa. Y si lo han hecho ha sido en colecciones científicas minoritarias. Pero se comprende también por qué son los que más gustan cuando consiguen romper el círculo de hierro de la cultura oficial. Lo más esperanzador de todo es con qué naturalidad los niños de hoy los aceptan, como pasó en otras épocas, confirmándose una vez más que, bajo esa apariencia rústica que tienen muchas veces, se esconden las historias más intemporales que el pueblo ha construido en su larga y paciente y mal comprendida inteligencia, que no es otra que la inteligencia crítica frente al poder, la inteligencia liberadora frente a los límites de la condición humana, y la inteligencia divertida frente al enigma de la existencia. Mucho nos queda que aprender de todo ello. Espero que no sea demasiado tarde (Rodríguez Almodóvar, 2007: 128).

## 5. CONCLUSIÓN

Jack Zipes señala cómo los recopiladores y escritores burgueses acometieron una doble opresión sobre la protagonistas femeninas: por un lado acallaron «miles de cuentos que las mujeres se contaban unas a otras, pero [que] nunca fueron recopilados ni escritos, en los que las heroínas eran firmes, seguras de sí mismas y valientes; en otras palabras, no eran esclavas de nadie» (2014: 169), y, por otro, «domesticaron a las heroínas y las hicieron más pasivas de lo que eran en realidad» (Zipes, 2014: 191-192). Como se ha ido demostrando a lo largo de este artículo, este último ha sido el caso del personaje de la hermana menor en algunas de las versiones literarias de *The Basil Maiden*. La comparación entre las versiones orales y las escritas revela, en efecto, las transformaciones operadas

---

<sup>17</sup> Así lo atestigua el director del primer montaje teatral, David Fernández Troncoso declara que «Tras el estreno, la obra estuvo en gira por los más importantes teatros de toda Andalucía, a lo largo de 1994, con más de setenta representaciones y más de cien mil espectadores. La crítica fue unánime en valoraciones positivas, tanto del texto como del montaje» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 78). Efectivamente, la crítica teatral periodística (Martínez Velasco, 03/12/1993) y la especializada en teatro infantil (Tejerina Lobo, 1998 y 2007: 57-84) saludaron muy positivamente *La niña que riega las albahacas*. Además, debemos señalar que la obra ha sido subida a las tablas en 1997 por Teatro El Hambre ([s. a.], 18/01/1997) y en 2014 por Dos Lunas Teatro (Miranda, 13/06/2014). Asimismo, el texto de la obra fue publicado por Ediciones de la Torre en 1996 y cuenta con tres reimpresiones hasta el momento.

en el cuento en aras de los discursos de género y poder presentes en cada época y la utilización de las reescrituras de los cuentos tradicionales para difundir a los lectores y al público infantil las normas sociales vigentes.

Centrándonos en las adaptaciones para la infancia, encontramos que la versión de Romualdo Nogués se sirve de la trama de *The Basil Maiden* para transmitir la moral de la sociedad burguesa. Así, aunque la joven protagonista mantiene rasgos del ingenio que la caracterizaba en las historias orales, estos son simples notas de color en un relato que aboga de modo explícito por la sumisión femenina al poder patriarcal, encarnado en el padre, primero, y en el esposo, después. Frente a esta apuesta abiertamente ideológica, la pieza de García Lorca se distingue por un uso mayormente estético de los elementos de la tradición oral. Si bien es cierto que la heroína muestra el carácter resuelto de las *mariquillas* tradicionales, y el príncipe aparece ligeramente ridiculizado, el tono farsesco e ingenuo de la obra minimiza el potencial contestatario del argumento. Por último, la adaptación teatral de Rodríguez Almodóvar, precedida de un amplio estudio y trabajo de recopilación, constituye una apuesta deliberada por restaurar el repertorio más subversivo de los cuentos orales, visibilizando la tradición menos conocida de los etnotextos y conectándola con los valores igualitarios por los que todavía se lucha en nuestra sociedad actual.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMORES GARCÍA, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2340>
- AMORES GARCÍA, Montserrat (1993-1994): «Escritores del siglo XIX frente al cuento folklórico», *Cuadernos de investigación filológica*, 19-20, pp. 171-181. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2340>
- BASILE, Giambattista (1992): *El cuento de los cuentos. El Pentamerón*, traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante (trad. y prólogo), Palma de Mallorca, Olañeta.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1992): «Prólogo», en *El cuento de los cuentos. El Pentamerón*, Giambattista Basile, Palma de Mallorca, Olañeta.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: cuentos - novela*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- CANDAU CHACÓN, María Luisa (2011): «Literatura, género y moral en el barroco hispano. Pedro de Jesús y sus consejos a “señoras y demás mujeres”», *Hispania sacra*, 63, pp. 103-131. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2011.v63.i127.268>
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2007): «De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX», *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 14. URL: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>>
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (Temporada 97-98): *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. El Retablillo de don Cristóbal de Federico García Lorca. Cuaderno Pedagógico*, [Madrid], INAEM.
- CHEVALIER, Maxime (1985): «Luis Coloma y el cuento folklórico», *Anuario de Letras*, XXIII, pp. 229-246.
- COLOMA, Luis (1910): *Boy*, Madrid, [s. n.] (Administración de Razón y Fe).

- DEVOTO, Daniel (1980): «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», en *Federico García Lorca*, Ildefonso-Manuel GIL (ed.), Madrid, Taurus, pp. 23-72.
- ESPINOSA, Aurelio (1923): *Cuentos populares españoles*. Stanford University Press, Vol. 1.
- FEDERICO, María (2006): «Representaciones de la diversidad en la literatura “popular”. El estudio de un caso», en *Antropología. Horizontes narrativos*, Carmelo LISÓN TOLOSANA (ed.), Madrid, CSIC, pp. 41-74.
- FERNÁNDEZ TRONCOSO, David (1995): “Cómo se montó *La niña que riega las albahacas*”, en *La niña que riega las albahacas*, Antonio Rodríguez Almodóvar, Móstoles (Madrid), Ediciones de la Torre.
- FUENTES, Tadea (1990): *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, Federico (1982): «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*», T. González del Valle (ed.), *Anales de la literatura española contemporánea*, 9, 1/3, pp. 295-306.
- GIES, David (2005): «Romanticismo e histeria en España», *Anales de literatura española*, 18, pp. 215-226. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2005.18.15>
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (1982): «*La Niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea*, 7, 2, pp. 253-264.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (1993): «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Rina Walthaus (ed.), Amsterdam / Atlanta, Editions Rodopi, pp. 11-22. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004485396\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004485396_003)
- LACARRA LANZ, Eukene (1995): «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*, Iris Zavala, (coord.), Barcelona, Anthropos, pp. 21-68.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1883): *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, tomo I. Sevilla, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio (1993): «Crítica de teatro. La niña que riega las albahacas», *ABC Sevilla*, 3 de diciembre de 1993.
- MATA, Juan (2008): «Tarde de enero de 1923», en *Pequeña memoria recobrada: libros infantiles del exilio del 39*, Ana Pelegrín, Victoria Sotomayor Sáez y Alberto Urdiales (eds.), [Madrid], Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 81-91.
- MIRANDA, Luis (2014): «Diez compañías estrenarán obras en la feria del teatro en el Sur», *ABC*, 13 de junio de 2014.
- NOGUÉS, Romualdo (1994): *Cuentos para gente menuda. Segunda serie*, Huesca, Ediciones La Val de Onsera.
- NOGUÉS, Romualdo (2001): *Cuentos para gente menuda / que da a la estampa un soldado viejo natural de Borja*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639n9>
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral. Clasificación, antoloxía e bibliografía*, Vigo, Universidade de Vigo.

- PESTAÑA RUÍZ, Celia (2015): «Evolución jurídica de la mujer casada en el sistema matrimonial español de la época preconstitucional», *Revista de Estudios Jurídicos*, 15, pp. 1-35. DOI: <https://doi.org/10.17561/rej.n16.a7>
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (1996): *La niña que riega las albahacas*, Móstoles (Madrid), Ediciones de la Torre.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2007): «Los otros cuentos. El humor en los cuentos populares» en *Invenición de una tradición literaria: de la narrativa oral a la literatura para niños*, Gemma Lluch, (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 109-129.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2008): «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular *La niña que riega las albahacas*)», en *La palabra y la memoria (estudios sobre Literatura Popular Infantil)*, Pedro César Cerrillo Torremocha y César Sánchez Ortiz (coords.), Universidad de Castilla la Mancha, pp. 59-70.
- [SIN AUTOR] (1997): «Cartelera de teatro infantil», *ABC*, 18 de enero de 1997.
- TEJERINA LOBO, Isabel (2007): «Panorama histórico del teatro infantil en castellano», en *Teatro infantil. Do texto á representación*, Blanca Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López, (coords.), Vigo, Xerais, pp. 57-84.
- TEJERINA LOBO, Isabel (1998): «Tradición y modernidad en el teatro infantil», *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 105, pp. 7-17.
- TRUEBA, Antonio ([s. a.]): *El libro de las montañas*, en *Obras escogidas de D. Antonio de Trueba*, Madrid, Hijos de Mael Guijarro Editores, pp. 1-285.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *Types of international folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- ZIPES, Jack (2006): *Fairy tales and the art of subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203959824>
- ZIPES, Jack (2014): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Silvia Villegas (trad.), Buenos Aires, FCE.

