

EL CUENTO POPULAR EN DOS ESCRITORES CONTEMPORÁNEOS: BRAULIO FOZ Y FERNÁN CABALLERO

Juan VILLALBA SEBASTIÁN

El siglo XIX corresponde a una época de resurgimiento del cuento folclórico. Son los hermanos Grimm los primeros en iniciar su recolección sistemática. Abierto el camino, y bajo la influencia de la idea herderiana de considerar al pueblo fuente inagotable de poesía, muchos otros escritores europeos harán lo propio en sus respectivos países.

La reacción romántica contra las formas dieciochescas; su desdén por lo minoritario y aristocrático; las guerras contra Napoleón, que exaltan los regionalismos y sentimientos patrióticos, y el auge de los géneros narrativos –novela y cuento–, son las causas principales que justifican la obsesión del momento por el cuento popular, que se convierte en "símbolo nacional" y, a la vez, en "lenguaje universal"¹, como el propio Baquero Goyanes señala:

Estos cuentos reunían la doble condición de ser gustosamente nacionales y, a la vez, mágicamente universales... El cuento popular es un producto puro, espontáneo, de la Naturaleza, a la cual se retorna frenéticamente... Los relatos tradicionales representan algo así como la voz misma del pueblo, no empañada ni deformada por la malicia o la civilización: por la literatura artificiosa².

¹ Mariano BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Revista de Filología Española, Anejo L, Madrid, C.S.I.C., 1949, p. 569.

² *Ibidem*.

El impulso inicial que llevó a estos escritores a coleccionar relatos populares no fue estrictamente científico.

Todo escritor, al incorporar a su obra un material folclórico determinado, realiza sobre la tradición popular una selección significativa. ¿Qué motivos le mueven a escoger un tema folclórico y no otro?, ¿qué nueva función pretende darle? Como dice Molho: "Los motivos de tal elección suelen ser múltiples. Los más oscuros, y por tanto los de más difícil sondaje, son los puramente personales..."³.

Fernán Caballero, la más sistemática en sus formas de recoger y presentar la materia tradicional, en ningún momento aplicó una metodología rigurosa comparable a la que hoy en día se impone en el campo del folclore. Sus motivaciones tuvieron un origen más estético y político-ideológico que científico. Baquero Goyanes nos dice respecto de Fernán Caballero y de Trueba:

...los colectores románticos españoles buscaban el cuento moral, el que contenía en su trama ingenua y graciosa las virtudes tradicionales del pueblo español... Trueba y Fernán Caballero cultivan el relato popular, en el que ven la más fiel expresión de la manera de ser española, cristiana, hogareña y tradicional⁴.

Pese a todo, en este renacer del cuento folclórico ya se despunta una cierta afición etnológica. Como demuestra Maxime Chevalier al trazar un paralelo entre la situación del Siglo de Oro y la del siglo XIX⁵, la búsqueda y utilización del material folclórico por parte de los escritores del XIX supone un esfuerzo consciente; la espontaneidad de su uso característica del Siglo de Oro se ha perdido; el vigor de la tradición oral no es el mismo y ni mucho menos vive repartida de igual forma en todos los sectores de la sociedad; hay que buscarla en el ambiente donde se mantiene con más fuerza, el campo, y es que en el hecho de la búsqueda ya hay un cierto carácter erudito y etnológico.

En España, la afición por el cuento popular tardó en penetrar y difundirse. Prácticamente transcurre la primera mitad del siglo y, salvo Braulio Foz, Fernán Caballero y Hartzenbusch, ningún otro parece haber mostrado atención a las narraciones tradicionales. Continuadores de estos intentos sí surgieron muchos; resulta evidente que numerosos escritores –Trueba, Valera,

³ Maurice MOLHO, *Cervantes: Raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976, p. 41.

⁴ Vid. BAQUERO, *op. cit.*, p. 568.

⁵ Maxime CHEVALIER, "Cuento folklórico y literatura del siglo XIX", *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Venecia, 25-30 agosto), Roma, Bulzoni editore, 1982, pp. 325-333.

Alarcón, Campoamor, Pereda, etc., por citar sólo unos pocos— aprovechan y arreglan cuentos populares para sus creaciones. Sin embargo, y pese a la importancia del dato, no existe, salvando algunas valiosas pero insuficientes aportaciones, un estudio sistemático sobre la influencia ejercida por el cuento popular en la literatura del siglo XIX. Como señala Maxime Chevalier: "Si queremos entender cómo trabajaron los novelistas del siglo pasado —y más de un novelista del siglo presente—, no podemos hacer caso omiso de la influencia del cuento folklórico". Nos exhorta, entre otras cosas, a "multiplicar las encuestas sobre los escritores regionalistas, cuyas obras encierran sin duda ricos veneros de materiales folklóricos"⁶.

Haciéndonos eco de las palabras de Chevalier, la comparación establecida en el presente artículo pretende mostrar a Braulio Foz como un exponente significativo dentro de las relaciones entre literatura oral y literatura culta de la primera mitad del siglo XIX, así como reivindicar su figura y situarla a la altura de sus colegas contemporáneos, especialmente de la escritora con la que lo comparamos.

La suerte literaria de estos dos autores ha sido bien distinta. Mientras Fernán Caballero y su obra han merecido la atención de numerosos críticos, constituyéndose en punto de referencia obligado a la hora de establecer cualquier afirmación relativa a la novela o al folclore de la primera mitad del siglo XIX, Braulio Foz ha sido relegado, hasta hace pocas décadas, al ostracismo propio de un escritor regionalista, representativo de la literatura aragonesa decimonónica. Si bien esto es meritorio no es suficiente; Foz, y más concretamente su *Vida de Pedro Saputo*, debe ocupar un lugar en las letras españolas comparable al de Cecilia Böhl von Faber.

La confrontación entre ambos escritores se plantea no sólo como una comparación de estéticas y formas, sino también de ideologías políticas: tradicionalismo reaccionario frente a liberalismo progresista.

Fernán Caballero y Braulio Foz son dos personalidades significativas tanto del mundo cultural como del político de sus respectivas regiones en la primera mitad del siglo XIX. Defensores de tendencias estéticas y políticas dispares, cubrimos con su comparación un amplio espectro del panorama ideológico-literario de la época.

⁶ Ibidem, 329.

Afición a lo popular

Fernán Caballero heredó el gusto por lo popular de sus padres. Juan Nicolás Böhl von Faber fue un importante recopilador de folclore y, seguramente, a él debe esa idea romántica de lo nacional-regional, de la vuelta a lo popular. Doña Frasquita Larrea, su madre, le inculcó ese sentimiento de amor tan marcado hacia su país y región, e incluso le proporcionó gran cantidad de modelos para sus narraciones⁷.

Su educación romántica parte de las ideas de Herder, y su concepción de la poesía se basa, a diferencia del romanticismo revolucionario imperante en su tiempo, "no en la rebelión del individuo, sino en la comunión en el espíritu de 'nacionalidad' "⁸. Este peculiar romanticismo le impone una determinada realidad: "la realidad poética de lo genuino español, de lo que *a priori* se disputa castizo porque es tradicional, católico, monárquico, conformista"⁹.

Su afición por lo popular se consolidó durante la estancia en las posesiones de su segundo marido, el marqués de Arco Hermoso, donde gracias al continuo contacto con los campesinos logró acumular gran cantidad de material folclórico que, a la postre, iba a convertirse en la esencia de su obra; ella misma así lo reconoce en numerosas ocasiones:

Y en verdad no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones (*La Gaviota*, vol. CXIII, p. 9)¹⁰.

Esta confesión de exactitud y verismo, en definitiva, de realismo a la hora de reflejar España, debe ser matizada. A Fernán Caballero no le interesa la realidad española cotidiana. Su patriotismo, íntimamente ligado con la religión, se ideologiza de forma constante, y como señala José Fernández Montesinos:

⁷ J. HERRERO, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963.

⁸ J. F. MONTESINOS, *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, México, El Colegio de México, 1961, p. 12.

⁹ *Ibidem*, 32.

¹⁰ En el trabajo citaremos a Fernán Caballero, señalando, entre paréntesis adjuntos a la propia cita, el título, el volumen y la página. Seguimos la edición de sus *Obras completas* publicadas en la Colección de Escritores Castellanos, 17 vol., Madrid. De igual forma procederemos con los textos de la *Vida de Pedro Saputo*, que citaremos siguiendo la edición de Francisco y Domingo YNDURÁIN, Madrid, Cátedra, 1986.

Religiosidad y patriotismo aparecen siempre exasperados en una encarnizada defensiva. No es siempre la fe la que habla en las páginas de sus obras, sino la política social de los reaccionarios de comienzos del siglo XIX¹¹.

Constata una realidad española idílica, poblada de hombres buenos y honrados, temerosos de Dios, de quienes emana la auténtica realidad poética española. Las otras realidades no le interesan, no las quiere ver y ni mucho menos dibujar. El siguiente texto perteneciente a *Una en otra* es significativo:

Pero, á pesar de esto, desde que estoy aquí en tan íntimo contacto con el pueblo, me he convencido de que en él es en quien reside toda la poesía de la antigua España, de las crónicas y de los poetas. Las creencias del pueblo, su carácter, sus sentimientos, todo lleva el sello de la originalidad y de la poesía.

Su lenguaje, sobre todo, puede compararse á una guirnalda de flores. Comparaciones finísimas, refranes agudos y de profunda verdad, cuentos llenos de chistes, ó de sublimidad si son religiosos, coplas y cantos de la más delicada poesía; de esto se compone casi siempre...

Quisiera pintarlo tal cual lo veo... (*Una en otra*, vol. CXXV, p. 48).

La añoranza de la "antigua España", aquella en la que poesía, religión y patriotismo se daban unidos, es evidente.

En definitiva, el folclore en la obra de Fernán Caballero no es un medio, sino el fin principal de la misma. Inmersa en la corriente del momento, de aproximación a lo popular, el folclore se convierte para ella en la manifestación más genuina de las virtudes tradicionales y cristianas del pueblo. A su labor de escritora se antepondrá en todo momento la de "recolectora", como ella misma reconoce en repetidas ocasiones a lo largo de su obra. La variedad de elementos folclóricos es grande: romances, canciones, refranes, cuentos, ejemplos religiosos, consejos populares, etc.; sin embargo, el tamiz moral de Fernán Caballero impone una rigurosa selección, y en sus novelas sólo se encuentra la materia tradicional que le conviene para conformar sus tesis morales.

Por el contrario, Foz no se aproxima al folclore desde posiciones románticas –conocido es que no conectó con este movimiento– ni tampoco desde un costumbrismo tendencioso que refleje la realidad por lo moral; su afición por el folclore hunde sus raíces, por un lado, en resortes éticos y retóricos propios de su

¹¹ Vid. MONTESINOS, *op. cit.*, p. 9.

formación clásica, fruto de la cual es esa corriente humanística que domina la personalidad de Braulio Foz y recorre su novela. No debemos olvidar que el humanismo erasmista del siglo XVI "rescata y colecciona la cadena inagotable de los cuentos folklóricos, las facecias, los refranes y toda la serie paremiológica que asiste al cortesano"¹².

Por otra parte, su acercamiento al pueblo proviene de su exacerbado patriotismo, de su profundo amor y continua preocupación por las gentes y la cultura de su tierra, constantes que dominaron su vida y que derivan de esa ideología ilustrada de la que participa nuestro autor, a causa de la cual intenta dar respuestas inmediatas a problemas concretos que se padecen en su tierra. De aquí, su interés por el aragonés como lengua¹³, su preocupación por las causas de los despoblados en las tierras de Aragón¹⁴, etc. En Braulio Foz no hay tanto una afición por lo popular como una preocupación por el pueblo; su actitud no es contemplativa, como la de un romántico o un escritor costumbrista que gusta de lo pintoresco de escenas populares, sino la de un ilustrado tardío, precursor del "regeneracionismo".

En el cuadro de referencia que Juan José Gil Cremades traza del proceso cultural y político del liberalismo español, sitúa a Braulio Foz en un segundo momento integrado por "hombres que, continuadores de un ideal ilustrado, más bien administran lo alcanzado, que otean nuevas cotas a escalar"¹⁵, y concluye su estudio definiendo la ideología de nuestro autor en los siguientes términos: "Estamos ante una síntesis de afrancesado y liberal, en dosis dispares, más inclinado a la ilustración, al despotismo ilustrado, que al liberalismo de la soberanía nacional"¹⁶.

Como se observa, las posturas político-ideológicas de estos autores son diferentes; sin embargo, ambos se sienten atraídos por el folclore, y demostraron una admiración-preocupación por las gentes del pueblo.

Fernán Caballero es una romántica que, desde las altas esferas sociales, vuelve sus ojos hacia el pueblo, descubriendo en el folclore la manifestación más evidente de los valores tradicionales y culturales de un país profundamente religioso:

¹² Aurora EGIDO, "Sobre Paremiología Española del Siglo de Oro", *Estudios Humanísticos*, 4, Universidad de León, 1982, p. 189.

¹³ Véase a este respecto su artículo "De la escuela poética aragonesa", *La Aurora*, n.º 15, 1840.

¹⁴ Véanse sus artículos del *Eco de Aragón*, n.ºs 959-962, 1842.

¹⁵ Juan José GIL CREMADES, "Braulio Foz, tratadista de *Derecho Natural*", *Homenaje a Braulio Foz*, Cuadernos de Estudios Borjanos, XV-XVI, Borja, 1985, p. 90.

¹⁶ *Ibidem*, 105.

¡Cuanto me interesan, sobre todo en los del pueblo, sus cuentos, sus dichos, sus versitos apropiados a las circunstancias, que tienen una sencillez y un candor tan lleno de encanto, un sentido poético tan innato, unas nociones y sentimientos religiosos tan justos los primeros, tan tiernos los segundos y tan tempranamente inculcados... (*Cosa cumplida*, vol. CXXXV, p. 341).

Valores que están siendo amenazados por una corriente racionalista y de progreso; ante tal situación, doña Cecilia se erige en paladín de la España castiza y defiende su bastión más importante, el folclore.

La atracción de Braulio Foz por el folclore tiene motivaciones bien distintas. Un hombre que denunció la falta de escuelas en Zaragoza, la necesidad de mejorar los caminos de Aragón, que fomentó métodos de estudio más racionales, que apoyó el Canal de Tamarite o valoró la importancia del Canal Imperial de Aragón, no está contra la razón, y ni mucho menos contra el progreso; todo lo contrario, su intención fue imponer la razón para conseguir el progreso. El folclore en su obra es un medio, dentro de su particular filosofía de una política popular, de acercamiento al pueblo; es una forma de "acomodar el estilo" para exponer con claridad y sencillez lo que verdaderamente considera fin: la problemática del pueblo, de su pueblo; como él mismo dice:

No se nos diga que el pueblo necesita explicaciones, porque no admitimos esa razón. El pueblo, cuando se sabe acomodar el estilo, es el que mejor entiende un escrito de política, porque no está ofuscado con ideas de ambición, ni vendido a intereses bastardos, ni preocupado de algún error, que es lo que hace entender mal a muchos... Popular ha sido siempre nuestro estilo; estilo casi de explicación, de exposición, de acomodación al alcance de la multitud...¹⁷.

El cuento

Referencias a la acción de narrar cuentos

Para uno y otro autor el cuento ocupa un lugar destacado, su presencia en las obras es casi constante. En la *Vida de Pedro Saputo*, nada más comenzar la obra, el narrador en tercera persona, que a lo largo de la misma aflorará repetidamente, nos manifiesta el propósito de su libro:

¡Bendito sea Dios, que al fin el gran Pedro Saputo ha encontrado quien recogiese sus hechos, los ordenase convenientemente, y sepa-

¹⁷ *Eco de Aragón* (11-X-1840). Citado por Eloy FERNÁNDEZ CLEMENTE en "Braulio Foz, periodista", *Homenaje a Braulio Foz*, Cuadernos de Estudios Borjanos, XV-XVI, Borja, 1985, p. 36.

rando lo falso de lo verdadero levántase con la historia acrisolada y pura de su vida la digna estatua que debíamos a su talento y a sus virtudes! ¿Qué me dará el mundo por este servicio, por esta deuda común que pago, no tocándome a mí más que a cualquier otro vecino? Pero ¡maldito sea el interés!, no quiero otra recompensa que saber, como lo sé desde ahora, que este libro se leerá con gusto por viejos y por jóvenes, por sabios y por ignorantes, en las ciudades y en las aldeas. ¡Oh, cuántos buenos ratos en las veladas de invierno pasarán con él calentándose a la lumbre o al brasero! (p. 93).

En primer lugar vemos cómo se presenta Braulio Foz ante los ojos del lector: como recolector de hechos. ¿Historiador?, ¿folclorista?, ¿creador?, no importa, lo verdaderamente interesante es el punto de vista que adopta: el del narrador que toma la información de la tradición, de la realidad, escrita u oral.

La técnica cervantina de esta presentación resulta evidente, los ecos del Prólogo del *Quijote* son claros, su estilo directo plagado de interrogaciones retóricas y exclamaciones, así como el presentarse como recolector de hechos, tienen su origen en la pluma de Cervantes:

—Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como esparto...? ¡Pues qué, cuando citan la Divina Escritura!... y de ellos mismos quise hacer este prólogo, en el cual verás, lector sueve, la discreción de mi amigo, la buena ventura mía en hallar en tiempo tan necesitado tal consejero, y el alivio tuyo en hallar tan sincera y tan sin revueltas la historia del famoso don Quijote de la Mancha... Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan noble y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza...¹⁸.

La siguiente cuestión es: ¿se trata sólo de una técnica, de un artificio cervantino que pretende dar verismo a su relato, o hay un cierto grado de sinceridad en sus palabras? Lo cierto es que ese punto de vista se mantiene a lo largo de la obra: "...yo sólo por la tradición de casa de Morfina he podido averiguar..." (p. 195); "Hay quien dice que no fue esto en La Almunia, sino en el Frasnó, y otros que en Épila. Poco importa; yo de La Almunia lo hallé escrito" (p. 241); "Hay quien asegura que fueron los de Loharre los del Pleito del sol; digo lo

¹⁸ Miguel de CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vol., Barcelona, ed. Juventud, 1955, pp. 22-25.

mismo. Y también lo he oído de un pueblo de Galicia y de dos de Andalucía" (p. 293), etc.

En segundo lugar, quiero llamar la atención sobre la finalidad de la obra, que no es otra que la de entretener, la de llenar horas de ocio y descanso placenteramente: "¡Oh, cuántos buenos ratos en las veladas de invierno pasarán con él calentándose a la lumbre del brasero!". Esta frase señala el propósito del libro y alude a su contenido, porque ¿qué es aquello que entretiene a jóvenes y viejos, sabios e ignorantes y los congrega en las veladas de invierno en torno al fuego? La respuesta es clara: sólo la universalidad del cuento puede obrar tal prodigio; veladamente Braulio Foz nos descubre que su libro es un tejido de cuentos; si leemos con detenimiento la novela comprobaremos que las referencias a la acción de narrar cuentos son constantes:

"... y contaba esta graciosa, disparatada y original historia..." (p. 117); "...suspense y embelesado estaba Pedro Saputo oyendo referir al capellán un caso tan estupendo..." (p. 119); "Para concluir con un cuento absurdo, infame y asqueroso que da nauseas y vergüenza..." (p. 162); "...si contar cuentos, para cada uno que sabían las más decidoras, sabía Geminita una docena." (p. 176); "Absortos, embebecidos, elevados, bobos de dentro y de fuera estaban aquellos jóvenes y mozuelos oyendo contar al burlón de Pedro Saputo aquel maravilloso cuento..." (p. 212); "...el lector debe atenerse a lo que he dicho al principio: a saber, que este hecho es puro cuento..." (p. 293), etc.

Es incuestionable: Foz entreteje numerosos cuentos a lo largo de su obra. Ynduráin señala "que ahí hay que buscar al mejor Foz"¹⁹.

También en las obras de Fernán Caballero las referencias a la acción de narrar cuentos son frecuentes²⁰:

"No vamos –respondieron a una voz– si no nos cuenta usted un cuento..." (*La Gaviota*, vol. CVII, p. 148); "¿No es verdad que todo lo que usted nos ha contado no es más que un cuento?" (*La Gaviota*, vol. CVII, p. 156); "–¿Vamos á contar cuentos? –Sí, sí; cuenta tú, Maalena..." (*Lágrimas*, vol. CXIV, p. 54); "–Chacho, cuéntame un cuento –dijo con los sonidos más dulces y suplicatorios de su voz Aniquilla a su hermano Alonso..." (*Cosa cumplida*, vol. CXXXV, p. 258).

¹⁹ Francisco YNDURÁIN, Epílogo de la *Vida de Pedro Saputo*, Barcelona, Laia, 1982, p. 424.

²⁰ Respecto de los cuentos folclóricos recogidos por Fernán Caballero, consúltese el artículo de Maxime CHEVALIER "Inventario de los cuentos folklóricos recogidos por Fernán Caballero", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXIV, 1972, pp. 49-65.

Como hemos visto, la voz cuento es una constante en los dos autores, pero ¿tiene para ambos el mismo sentido?

Definición

Definir un término en literatura siempre resulta problemático. El cuento no es una excepción; todo lo contrario, debido a la gran variedad de términos que intentan precisar los géneros de distinta extensión y, sobre todo, al confluir en una misma palabra dos producciones originariamente distintas, la tradicional y la literaria, se convierte, si cabe, en más conflictivo e impreciso.

No es mi intención teorizar sobre tan confuso género; para ello remito al excelente trabajo de Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, de donde tomo las siguientes definiciones a fin de comprobar sobre ellas si nuestros autores se ajustan o no a la norma imperante en la época:

En el Romanticismo, *cuento* se emplea para las narraciones versificadas o para las en prosa, de carácter popular, legendario o fantástico –tipo Hoffmann–, aun cuando para estas últimas se utilicen también los términos *leyenda*, *balada*, etc.

Los escritores de transición que componen relatos breves –nouvelles– evitan el término *cuento*, empleando en lugar suyo *relación*, *cuadro de costumbres*, *cuadro social*, *novela*, etc. *Cuento* sólo es utilizado para las narraciones tradicionales, fantásticas o infantiles...²¹.

Fernán Caballero, aunque generalmente utiliza el término cuento para las narraciones tradicionales, fantásticas o infantiles, en algunas ocasiones va más allá y lo emplea para designar leyendas hagiográficas, ejemplos religiosos o chascarrillos.

Más difícil resulta descubrir el sentido que para Foz tuvo el término. A pesar, como hemos visto, de su frecuente utilización, son escasas las ocasiones en las que un narrador cuenta un cuento. El "mosén Vivangüés" narra pero no califica a sus relatos de cuentos; usa las voces historia o caso, y tan sólo una vez encontramos la palabra cuento referida a un relato tradicional fantástico narrado por un personaje. Se trata del relato inventado por Pedro Saputo sobre el "salto de Roldán" (pp. 211-212), historia calificada de "maravilloso cuento".

²¹ Vid. BAQUERO, *op. cit.*, p. 73.

En la mencionada narración hay un trasfondo tradicional, el "salto de Roldán" propiamente dicho, pero es el propio Foz quien configura la historia aglutinando a ese cañamazo popular una serie de motivos folclóricos ajenos al mismo, a saber:

- Flores y frutos que empreñan.
- Nacimiento de animales de partes del cuerpo transformadas²².

En la *Vida de Pedro Saputo*, excepción hecha del "salto de Roldán", no aparecen narraciones fantásticas o infantiles. Sus personajes tampoco narran relatos morales de candorosa e ingenua trama, reflejo de sus virtudes tradicionales y cristianas, sino que protagonizan unos episodios anecdóticos y burlescos que se aproximan a la concepción renacentista del término cuento. La definición que mejor encaja a los cuentos de carácter popular presentes en la *Vida de Pedro Saputo* es la que Maxime Chevalier da de cuentecillo tradicional en el Siglo de Oro:

...relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto "realista". Quiere significar tan polisémico adjetivo que estos relatos se presentan como casos ocurridos en cualquier pueblo o ciudad de España²³.

Sentido y función del cuento en sus obras

Para Cecilia Böhl von Faber los cuentos constituyen un legado que debe rescatarse y conservarse:

-Vea usted aquí á lo menos pueden jactarse de una incontestable antigüedad. Estos cuentos y relaciones son amigos y compañeros de la infancia, a la que alegran sin envejecer con ella.

Además, Conde, en los países de más alta cultura literaria, estos cuentos y cantos, tanto los populares como los infantiles que llegan a obtener la patente de popularidad y la ventaja de perpetuidad (Ventaja que muchas obras de indiscutible mérito no obtienen), son recogidos, impresos y conservados con el mayor empeño (*Cosa cumplida*, vol. CXXXV, p. 350).

Cualquier oportunidad es buena para intercalar un cuento o un relato popular. En numerosas ocasiones estas narraciones no desempeñan ninguna función, y su única intención al incluirlas en la novela es rescatarlas del olvido; como

²² M.ª Teresa CLARAMUNT, "Pedro Saputo o la realidad del mito", *Rolde*, 36, 1986, p. 6.

²³ Maxime CHEVALIER, *Folklore y literatura: El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 41.

ejemplo baste citar la *Crónica popular y verbal de Dos Hermanas*, presente en *La familia de Alvareda*, y de la que se nos dice en nota: "La persona que escribe esto oyó ella misma la siguiente relación en boca de esa mujer, y la escribió enseguida en los mismos términos y propias palabras, sin quitar ni poner" (vol. XCVIII, p. 296).

La preocupación, casi científica, de Fernán Caballero por el folclore le lleva en algunas ocasiones, no siempre, a transcribir literalmente la narración popular.

Ella gustaba, quizá debido a una motivación "pintoresquista", de describir las escenas que en la vida real se producían al narrar cuentos:

Escribiré este cuento y toda esta escena cuando llegue á casa; y desafío al más fecundo escritor literario a que pueda crear semejantes cuadros e invente semejantes ocurrencias... (*Cosa cumplida*, vol. CXXXV, p. 264).

Estamos ante la primera gran función del cuento en las obras de Fernán Caballero: el cuento como generador de cuadros de costumbres, de escenas pintorescas. Son frecuentes las descripciones del ambiente que rodea la acción de narrar:

Hallaron a Ana sentada á la copa, punto de reunión, al cual se rodean las familias en invierno. La gran sartenaja de cobre brillaba como oro sobre su baja tarima de madera. La sala era espaciosa; alrededor había sillas toscas de anea, bajas de asiento, de alto espaldar... (*La familia de Alvareda*, vol. XCVIII, p. 263).

O las caracterizaciones de los narradores populares, presentes de forma casi constante en todas sus obras. Generalmente se nos presentan por parejas de personajes, hombre-mujer, estableciendo conversaciones llenas de refranes, dichos, supersticiones, cancioncillas, cuentos,...; es decir, son los portadores del folclore en la obra, sus introductores. Es el caso, por citar sólo unos pocos, de la tía María y del tío Pedro, quien siempre "Tenía un dicho, un refrán, un cuento o una chilindrina que sacar en apoyo de lo que decía" (*La familia de Alvareda*, vol. XCVIII, p. 264); de la tía María y Manuel, para el que no hay asunto que no tenga "venga o no venga, un cuento, chascarrillo o cuchufleta" (*La Gaviota*, vol. CVII, p. 117); de don Martín y la tía Latrana en *Clemencia* o del tío Pedro en *Elia* o de José Flores y la abuela en *La Estrella de Vandalia*, etc. Ellos son los encargados de crear todo ese marco pintoresco y anecdótico que amenice, pero a

la vez ratifique, la fuerte carga de moralidad que siempre conllevan sus novelas.

Cecilia Böhl von Faber es una escritora de esquemas reiterativos, y en casi todas sus novelas establece una división maniquea del mundo:

- El viciado y corrupto mundo de las ciudades, dominado por el racionalismo, enemigo de la felicidad del hombre.
- El puro e idílico mundo de la vida campestre.

El personaje principal transita ambos mundos, es feliz en el campo, en contacto con el pueblo, y desgraciado en la ciudad. En palabras de Juan Antonio Doering:

Casi en todos sus cuadros y novelas pueden encontrarse exaltaciones de la vida rústica, campestre, patriarcal, en contraste con la vida bullanguera y ruidosa de las ciudades, con su cultura infectada por el racionalismo, enemigo de la felicidad íntima del hombre²⁴.

El cuento siempre está puesto en boca de personajes populares, y su segunda gran función es la de servir de ejemplo moralizante. Fernán Caballero no siempre transcribe los cuentos populares tal como los oye narrar; cuando sobre su preocupación folclórica domina la moralizante, los trastoca hasta convertirlos en auténticas lecciones morales²⁵. Sea cual sea la causa por la que se narra, bien como apoyo a una teoría, bien como recompensa a la aplicación de unos niños, bien como explicación de un suceso, etc., su último objetivo es siempre predicar una doctrina perfectamente acorde a las virtudes cristianas.

Como hemos visto, literatura y religión guardan una relación muy estrecha en su obra; por ello, no resulta difícil encontrar textos como el siguiente:

La hermosa y robusta fe del pueblo español –y quien dice *fe* dice religiosidad, porque sin *fe* no puede haber ninguna clase de religiosidad, ni tampoco sentido común –respeto y tiene en tanto el poder de una maldición ó anatema dimanada de la autoridad espiritual, que, unida á su sentido poético, lo extiende hasta sobre lo inanimado. De esto hemos traído una prueba en el Prefacio de la *Colección de cuentos y poesías populares*, en el siguiente relato... (*La maldición paterna*, vol. CXXXII, p. 428).

²⁴ Juan Antonio DOERING, *Contribución al estudio del folklore en "Fernán Caballero"*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1934, p. 15.

²⁵ Vid. MONTESINOS, *op. cit.*, p. 38.

0 notas explicativas tan exaltadas como la siguiente:

¡Qué admirable moralidad! ¡qué magnífica enseñanza! ¡hacer del trabajo el contraste de los vicios, y de la ausencia de éstos y de la pobreza la felicidad!

¿Quién ha infundido el espíritu que inspiran estas sólidas y puras concepciones sino el catolicismo? ¡Y se dice, y se ve impreso, que este pueblo no tiene moral, y carece de religión!... (*Simón Verde*, vol. CXXXII, p. 31).

La autora no puede reprimir sus tendencias ideológicas, y constantemente se dirige al lector para llamar su atención y convencerlo de la autenticidad de su particular filosofía. De esta forma el cuento popular se convierte en un claro exponente de la riqueza espiritual y poética del pueblo.

Algunos de estos cuentos son, y esta sería una tercera función, una especie de esquema resumen, de metáfora-simbólico-moralizante de la vida del personaje principal. Incluso pueden convertirse en elementos anticipadores o premonitorios de su final: en *La familia de Alvareda*, una niña pide a la tía María le cuente un cuento; esta le narra el ejemplo religioso de *Dimas el bandolero* (pp. 332 a 334), relato que anticipa el final del protagonista de la obra, Alvareda, quien, como Dimas, termina siendo bandolero y arrepintiéndose a la hora de la ejecución, concluyendo la narración con las siguientes palabras: "...puesto que Dios admite todos los naufragios de los buenos como de los malos; y así nunca dejes de rogar, aunque por desgracia estuvieseis en pecado mortal" (p. 324), palabras que encierran toda la doctrina moral de la obra.

En *La Gaviota* nos encontramos otro cuento simbólico-moralizante, este sí claramente folclórico, es el de *Medio Pollito* (pp. 148 a 155). En él se nos anticipa el carácter caprichoso, díscolo y vanidoso de la "Gaviota", en palabras de su propia creadora, mujer grosera, abandonada "a sus instintos, no corregidos por la religión, ni modificados por la sociedad ni suavizados por la buena educación" (Prólogo a su obra *Lágrimas*, vol. CXIV), así como también su trayectoria vital y su final. Igual que medio-pollito, teniéndolo todo en su lugar, en especial amor y comprensión, decidirá viajar a la corte, y en su camino, mientras triunfa, despreciará amistades haciendo y deshaciendo a su antojo; pero llegado el momento crítico de su vida la soledad será su recompensa, pagando de esta forma, como le ocurre a medio-pollito, "sus culpas y pecados, su desobediencia, su orgullo y su maldad" (*La Gaviota*, vol. CVII, p. 156).

En *Lágrimas* también destaca un cuento por encima de los demás, *La flor de Lilila* (pp. 57 a 60), cuento de origen folclórico pero que, tal y como se nos narra, demuestra haber sufrido alteraciones importantes ya que presenta motivos religiosos probablemente ajenos a su estructura primigenia²⁶. Cuento narrado de forma absolutamente maniquea, y que tiene como principal enseñanza moral el perdón total de cualquier tipo de ultraje, como ocurre con la protagonista que da título a la obra, que termina perdonando al malvado de su padre.

En *Elia o la España treinta años ha*, el cuento que podíamos denominar *La pastorcilla y la Virgen* (pp. 208-209) supone también una síntesis del final de la obra, cuento narrado inicialmente por la criada María, pero rectificado su final feliz por Elia (pp. 210-211), quien lo acoplará a su propio destino, anticipándolo con las siguientes palabras: "¡Oh! ¡Dichosa pastorcilla, María, que nunca partió su corazón, y tan entero se lo guardó á Dios y á María! Yo, ama mía, me iré á un lugar en que purifique mi alma, y me haga digna de tal suerte!" (p. 211); es claro que Elia concluye profesando en un convento.

Muchos otros ejemplos podríamos citar; en *Una en otra* (pp. 94 y 95 y su réplica en la p. 198), en *El último consuelo* (pp. 426 a 429), etc., encontramos cuentos-resumen, pero baste con los mencionados para demostrar la importancia de esta función.

Finalmente, debemos añadir que también hay cuentos integrados en la estructura de algunas obras conformando todo un episodio, caso de la primera narración de las seis que componen *Cosa cumplida...*, novela cuyos capítulos son independientes pero donde todos giran alrededor de un tema central: la imposibilidad de alcanzar la felicidad completa en esta vida.

En definitiva, toda esta serie de narraciones, dejando al margen la función inmediata que pueden tener, se supeditan a la idea principal perseguida por el todo artístico que conforman, contribuyendo a alcanzarla; idea que, por otra parte, en Fernán Caballero es una constante: la defensa a ultranza de su tierra, Andalucía, reducto espiritual, virtuoso y digno, que debe ser protegido de la invasión de la sociedad materialista corrupta y atea, fruto de las tendencias imperantes en el siglo anterior.

De esta forma los cuentos se convierten en elementos caracterizadores, y ayudan a reflejar esa sociedad, esa realidad externa tan peculiar de su obra. Su realismo, como señala Montesinos, "nunca es artísticamente desinteresado,

²⁶ Compárense las versiones de Fernán Caballero con las de Espinosa, n.º 152, y Ramírez de Arellano, n.º 77.

siempre es más o menos tendencioso, y siempre deberá ser un arma apologética en manos de la autora"²⁷, es decir, "novela de costumbres, pero no de malas costumbres"²⁸.

A diferencia de Cecilia Böhl von Faber, en *La Vida de Pedro Saputo* no se narran cuentos sino que se integran en la acción de la novela, sirviendo, y esta sería la función del cuento en Foz, de aventuras que configuran los rasgos más destacados de la personalidad del héroe, así como también su propia historia.

Los cuentos son las acciones, las hazañas del héroe puestas en boca del pueblo:

Duró tanto el comer y el beber, y el reír, que tuvo lugar un tío de uno de aquellos mozos que había comido en la mesa del predicador, de venir adonde ellos estaban y contarles un caso muy gracioso que había referido su paternidad comiendo. Y les cuenta punto por punto el suceso de Pedro Saputo con la pintura de la capilla y el rebato y manera con que cerró la boca al fraile que iba a provocarle todos los días... Y el padre predicador dice que se reía mucho contándolo (p. 212).

O narradas por el propio protagonista:

Preguntáronle ansiosamente dónde había estado y qué había hecho en tanto tiempo, y él respondía que correr mundo, y ver mundo, y prometiéndoles cuentos largos para más de espacio (p. 214).

Y ya desde el alejamiento temporal del narrador se nos dirá que algunas historias han sido desvirtuadas a lo largo de la tradición:

Todo es falso, todo invención y donaire de hombres desatentados y burlones, ¿Y para qué? Para concluir con un cuento absurdo, infame y asqueroso que da náuseas y vergüenza... (p. 162).

Afirmando de esta forma la realidad del episodio seguidamente narrado, pues el cuento, la narración fantástica, ficticia e inventada es la otra, por contraste, y como consecuencia, la real y verdadera es la que a continuación nos relata.

En otras ocasiones las aventuras han sido asignadas a personajes ficticios:

²⁷ Vid. MONTESINOS, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

Ha de saber el lector, que un autor extranjero ha quitado a Pedro Saputo el hecho y comisión de este capítulo, para darlo a un personaje arrapiezo que jamás ha existido, y a quien finge una vida y aventuras tan enatizas como la persona, para entretener a gente música, a mozos de tienda; pajes, lacayos y niños de la escuela (p. 278).

Siendo evidente que el verdaderamente real e histórico protagonista de los hechos narrados es el suyo.

De esta manera Foz irá construyendo un personaje histórico-mítico aragonés "símbolo de la razón natural"²⁹, hasta el punto de que en el interior de la obra su figura es ya mítica. El texto que proponemos a continuación como ejemplo funciona como recapitulación de la figura y el pensamiento del héroe –se trata de un recurso frecuente en la novela y común a la literatura española de la primera mitad del siglo XIX–:

–Pues amigo, dijo don Severo, llegué ayer del Somontano y me hablaron de ese portento. Es un muchacho que dicen no tiene más de doce a catorce años, natural de Almudévar, y a su edad es el mayor sabio que se conoce: como que eso mismo quiere decir Saputo. Es también pintor, músico... filósofo consumado, tan profundo en sus respuestas, que temen de ponersele a tiro los hombres de más barbas de la tierra. El sabe todos los oficios... no tiene padre, porque es hijo de una pupila que era pobre y él le ha hecho ya rica ganando todos los dineros que quiere... dicen que desaparece de la casa y vuelve lleno de oro... Ello es, don Paquito, que no se habla de otra cosa; id a donde queráis, todos os hablan de él, todos preguntan y lo celebran. Y lo más gracioso es que nadie le ve nunca sino las temporadas que está en su lugar, como si trajese consigo el anillo de Giges, que hacía invisible. A esto dicen que unas veces se disfrazaba de nación, y muda el rostro; otros creen que se va con los gitanos... (pp. 207-208).

Como se observa, Braulio Foz no concibe su obra como mero reflejo de la realidad externa, no es un costumbrista al uso, prefiere crearla, y ésta es una diferencia fundamental que lo separa de Fernán Caballero. Los cuentos sirven de armazón para numerosos episodios donde se caracterizará a los personajes que pueblan la obra, así como a su protagonista, todo ello en un intento de crear una ilusión de realidad, y no de reflejar la realidad misma.

²⁹ Rafael GASTÓN BURILLO, *Caracteres espirituales aragoneses en la obra de Don Braulio Foz*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1951, p. 29.

La *Vida de Pedro Saputo* se afilia a dos literaturas: culta y popular. Fruto de esta conjunción es una obra ambigua, rica en perspectivas, y si bien en ello radica su grandeza, también supone la causa de su olvido. Esa corriente folclórica que fluye por todo el texto conformando una historia con visos de realidad, es la causa de tal ambigüedad; así, las influencias que se han creído ver son muchas: Cervantes, Villarroel, Rabelais, la picaresca, etc.

Como se puede ver, en todos estos autores existe un motivo común: la integración de gran cantidad de material folclórico en sus obras, pero nunca presentado como tal, sino que lo han reelaborado configurando con él la realidad de la historia narrada.

Braulio Foz, igual que la picaresca, Cervantes, Rabelais o Villarroel, incorpora a su obra gran cantidad de material folclórico, y como todo artista culto, lo somete a un tratamiento "desfolclorizante"; es precisamente en este tratamiento donde se encuentra la principal diferencia respecto de Fernán Caballero. Mientras ésta intenta dotar de un sentido doctrinal, moral, a los acontecimientos que narra, entre ellos los cuentos folclóricos, Braulio Foz pretende aleccionar a sus paisanos convirtiéndolos en protagonistas de sus propios chascarrillos, generalmente muestras supinas de la tontería popular, y que ahora, en manos de nuestro autor y al ser trastocados por la inteligencia natural de su protagonista, se convierten en inyecciones de razón con las que pretende corregir defectos tradicionales de su pueblo.

De todos es conocida la constante preocupación de Braulio Foz por el tema educativo, por "la organización de la cultura", así como también por los problemas económicos, políticos y sociales que siempre estuvieron en candelero en los editoriales de su periódico. Por eso no deja de extrañar que la finalidad de su obra sea única y exclusivamente la de entretener. Ricardo del Arco se sitúa en esta posición al afirmar:

Hay en la obra un fondo primigenio: las anécdotas de Almodévar centradas en Saputo, muy conocidas repito en Huesca y su contorno; personaje acaso real (una especie de "Burguillos"), popular en el siglo XVIII. Foz quiso darlos a la luz, y a este fondo le superpuso un relato novelesco de máxima sencillez. Es decir, engastó las anécdotas... En mi opinión, el escritor no pretendió más que eso, sin trasentalismo ni esoterismo ninguno³⁰.

³⁰ Ricardo DEL ARCO, "Un gran literato aragonés olvidado: Braulio Foz", *Archivo de Filología Aragonesa*, V, Zaragoza, 1953, p. 87.

No piensa lo mismo Calvo Carilla al hablar de la intencionalidad de Foz en los siguientes términos:

Tanto la consideración de la función del autor en el *Pedro Saputo*, como los sucesivos círculos o nudos en la línea narrativa nos confirman la voluntad didáctica de Foz. Como los escritores y críticos de su época, se plantea el "útil dulce", y el mismo soporte folclórico de cuentos populares subraya esta intención, ya que, según Frye, el cuento popular se dirige a mentes no preparadas y ayuda así a salvar el vacío entre los dirigentes que saben y los dirigidos que deben creer... Utilitarismo y didactismo son la expresión del ansia de reformas de una naciente burguesía progresista, en cuyos núcleos zaragozanos se movía Foz. Su imaginación insatisfecha le lleva a ser crítico en su época y a buscar para su tierra la utopía...³¹.

Braulio Foz, cansado de cinco años de periodismo agresivo y polémico —recordemos que durante la última quincena de diciembre de 1842 mantuvo un duro debate que probablemente le llevó a abandonar la redacción del *Eco de Aragón*—³², se evade escribiendo una novela, planteada en principio como un puro divertimento; es decir, la intención del comienzo de la novela antes referida era sincera. Foz, como si de un vecino cualquiera se tratara, guardando el anonimato propio del pueblo creador, se dispone a entregar la historia de un personaje folclórico, engarzando a lo largo de su vida una serie de divertidos episodios, cuya función originaria tal vez sería la de entretener en las largas "veladas de invierno". Esta intención se va diluyendo en las manos del artista y se superponen otros propósitos al inicial.

El humanista, el ilustrado, el hombre polémico se va imponiendo hasta el punto de que, en algunos momentos, el propio Pedro Saputo termina siendo Braulio Foz.

A la intención primigenia se une el didactismo que Foz siempre imprimía a todos sus escritos, fue él mismo quien dijo: "yo, cuando se trata de libros, doy siempre poco mérito a la originalidad, y atiendo principalmente a la utilidad..."³³; trasciende lo folclórico y lo utiliza para expresar y plasmar sus propias ideas respecto a los problemas que siempre le obsesionaron: la sociedad, la educación, la economía, la agricultura, etc.

³¹ Rosa M.ª ANDRÉS y José L. CALVO, *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, 1984, pp. 68-69.

³² Véase a este respecto FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pp. 33-49.

³³ *Derechos del hombre, deducidos de su naturaleza y explicados por los principios del verdadero derecho natural*, Barcelona, Impr. de Juan Olivares, 1834, p. 52.

El uso de la materia folclórica y, por tanto, del cuento no es un fin en sí mismo, como ocurría en Fernán Caballero –para quien era suficiente motivo de inclusión el hecho de rescatar del olvido determinada narración–, sino que se constituye en el medio elegido por el autor para la elaboración de la historia de su personaje, mediante la cual no refleja, sino que crea una realidad donde plasmar sus propias inquietudes.

Para Braulio Foz los cuentos populares no representan, a diferencia de Fernán Caballero, la voz ingenua y candorosa de un pueblo, símbolo de los valores tradicionales y cristianos, que muestra en ellos su fe incondicional, yo diría que irracional, de unas gentes que no razonan, sino que aceptan sencillamente; incluso va más lejos todavía, Doering establece que "de la admiración pasa a la acción de exhortar a los españoles para que vuelvan a la tradición"³⁴.

Fernán Caballero está contra el progreso, especialmente si atenta contra la tradición. Por el contrario, para Foz los cuentos se convierten en la voz constantemente errónea del pueblo, que debe ser corregida y rectificada por la razón, por Pedro Saputo, para de esta forma lograr prosperar y avanzar; la tradición debe dar paso al progreso, la razón debe imponerse.

³⁴ Vid. DOERING, *op. cit.*, p. 28.