

El cuento de tradición oral en la obra de García Lorca: *La niña que riega la albahaca* y *Juego de damas*

The oral tradition tale in the work of García Lorca: *The girl who waters the basil* and *Game of Ladies*

Fernando ROMERA GALÁN
(Universidad Católica de Ávila)
fernando.romera@ucavila.es
<https://orcid.org/0000-0003-3182-4101>

RESUMEN: El presente artículo indaga en la relación que algunas obras de Federico García Lorca pudieron mantener con el cuento tradicional, especialmente con el cuento maravilloso. Algunos textos breves del autor granadino son una interesante muestra del conocimiento que Lorca pudo tener de estos relatos folclóricos, como son *La niña que riega la albahaca* y *Juego de Damas*. También se aborda cómo estos relatos llegaron a ser importantes en sus textos y cómo tuvieron una destacable influencia en los primeros años del siglo XX hasta llegar a ser fuente de creación en la obra lorquiana.

PALABRAS CLAVE: Cuento tradicional, García Lorca, Narrativa popular, Tradición oral.

ABSTRACT: This article explores the relationship that some works of Federico García Lorca may have had with traditional tales, especially with fairy tales. Some short texts by the author from Granada are an interesting example of the knowledge that Lorca may have had of these folkloric stories, such as *The Girl Who Watered the Basil* and *Game of Ladies*. It also addresses how these stories became important in his texts and how they had a notable influence in the early years of the 20th century, eventually becoming a source of creation in Lorca's work.

KEYWORDS: Traditional tale, García Lorca, Popular narrative, Oral tradition.

GARCÍA LORCA Y LOS PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL CUENTO TRADICIONAL

Existe una preocupación evidente en la obra de Federico García Lorca por el folclore nacional y, especialmente, por el andaluz. Podemos rastrearlo en su obra a través de un buen número de opúsculos y conferencias, por no hablar de su poesía, que dan cuenta del interés del autor granadino por las fuentes populares y folclóricas. De hecho, fue el propio Federico García Lorca quien guió a don Ramón Menéndez Pidal por Granada en su recogida de romances tradicionales¹:

Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacromonte para hacerme posible recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca.

García Lorca pertenece, por edad y vocación, a una generación que ya está involucrada plenamente en el conocimiento del folclore español y de ciertas fuentes que, si bien en el resto de Europa se venían poniendo en valor desde décadas anteriores, ya comienzan a verse publicadas y estudiadas con cierta profusión en la vida cultural de la época. Las recopilaciones de Cecilia Böhl de Faber, firmadas bajo su pseudónimo de Fernán Caballero, que ven la luz en 1878, especialmente dedicadas al público infantil más que al filológico o literario de las obras, habían tenido una gran difusión y también habían abierto la puerta al interés por estos relatos. Montserrat Amores (1994: 10) explica cómo ya se habían publicado varios de ellos bajo el epígrafe y categorización de «cuentos de encantamiento», aquellos que podríamos interpretar bajo la etiqueta común de «cuento maravilloso». De alguna manera, comenzamos a ver la importancia literaria que los relatos de magia o maravilla despiertan en estas últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, en lo que se ha dado en denominar la Edad de Plata de la literatura española. Esos relatos parecen ir dejando una huella explícita en algunos textos de la época y, particularmente, en la obra de Lorca, si consideramos que alguno de sus rasgos más destacables son rastreables en sus narraciones, como iremos viendo en este artículo.

Además de esas primeras publicaciones ya citadas de Caballero, o las de Antonio Machado y Álvarez², quien recopiló unos cincuenta relatos populares, es de destacar que, algunas décadas después, Aurelio Macedonio Espinosa publicaba en España varios estudios sobre el cuento tradicional español. Espinosa era íntimo amigo de Ramón Menéndez Pidal y sus obras se dieron pronto a conocer más allá de la Universidad de Standford, donde trabajaba. Así, había publicado, ya en 1916 *Traditional Ballads from Andalucía*³ y, en 1923, *Los cuentos populares de España*, en el Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. También en ese año aparecería, publicada en su Universidad, la obra quizás más importante de su trayectoria, los *Cuentos populares españoles*, tres volúmenes en los que se recoge su trabajo de recopilación de estos relatos en nuestro país. Podemos, pues, aceptar que existe, aunque algo tardío con respecto a otros países europeos, un interés por las fuentes tradicionales y populares españolas *per se*, pero también en su vinculación con los textos más contemporáneos. Creemos que esta tardía preocupación

¹ El texto citado fue recogido por Menéndez Pidal (1953: 438-439).

² Padre del poeta Antonio Machado que firmó estas obras bajo su pseudónimo de Demófilo.

³ Es de destacar que Aurelio Macedonio Espinosa ya venía publicando artículos sobre el cuento tradicional desde 1910.

por los relatos folclóricos llevó a muchos autores españoles a conjugar una cierta curiosidad antropológica y filológica paralela a su propia creación literaria. Algo que podemos rastrear, sin especiales problemas en autores como Antonio Machado, Manuel Llano, Azorín, en un primer momento; y Lorca o Alberti, algo más tarde, en esa fórmula que entremezcló lo que se ha dado en denominar «tradición y modernidad».

En lo que respecta a García Lorca, esta faceta de recopilador y de buen conocedor de las tradiciones poéticas conduce a un proceso creativo integrador. Como ya se ha estudiado hace algún tiempo, tiene más que ver con esa idea, asimilada en buena parte de escritores y músicos de comienzos del siglo XX, de crear una forma de «folklore imaginario» o personal, en el que las fuentes sirven como un material para la creación ulterior, como acertadamente explica Roberto Yahni (2011: 8):

(...) comprendieron que ese material recogido serviría como «pastiche», como «pieza característica» pero nunca como una idea conceptual ni como base para nuevas construcciones y que el problema consistía en remontar la corriente sentimental que había suscitado la cantilena y la danza rural, hasta llegar a sus fuentes, para redescubrir así los mecanismos que permitirán volver a crear una melodía y unos ritmos evidentes; en cierto modo un folklore personal, un folklore imaginario.

No es descabellado aventurar que, entre estas fuentes, también se encuentran los relatos o narraciones tradicionales. El cuento popular, creemos, no escapa al interés que manifiesta el autor granadino por dichas fuentes y, de hecho, son numerosas las referencias a ellos. Tampoco quiere decir que el cuento popular tenga la importancia en sus obras que pueda tener el romance o las canciones de cuna, como atestiguan la abundante documentación procedente de las conferencias, el epistolario o los artículos del propio García Lorca⁴. Sin embargo sí es cierto que hay numerosas referencias del autor hacia su conocimiento de los relatos folclóricos que apuntan a un cierta presencia en su obra, especialmente en sus textos en prosa y sus poemas. Algo más complejas son las referencias a su obra dramática, aunque existe una obvia relación con sus *Títeres de cachiporra* e, incluso, con *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

Bien es cierto que la importancia del cuento tradicional en los estudios filológicos y folclóricos en el ámbito hispánico ha sido relativamente reciente y ha ocupado un lugar secundario, subordinado, en muchos casos, a su relación con otros géneros y, por supuesto, muy distanciado de los romances y canciones populares, (quizá en menor medida las nanas, las canciones de cuna y otras manifestaciones folclóricas). Es algo que debe producirnos, cuando menos, cierta extrañeza, dada la importancia que tuvo en el ámbito de la filología del resto de Europa, y que, ateniéndonos a las publicaciones de mayor repercusión en España, no tiene lugar hasta bien entrado el siglo XX, al menos en lo que respecta al cuento folclórico, fundamentalmente a partir de las obras de Aurelio Macedonio Espinosa, y algunos otros folcloristas quienes, más que recopilar y estudiar, reconstruyen aquellas historias sin más preocupaciones que las estrictamente filológicas. Así que no olvidemos que estamos hablando de publicaciones científicas coetáneas a la

⁴Lorca hace referencia habitual a las nanas, como podemos conocer de la conferencia impartida en 1928 y publicada recientemente (García Lorca, 2020). Por supuesto, su amistad con Manuel de Falla o Eduardo M. Torner, el folclorista a quien conoce en la Residencia de Estudiantes lo pusieron en contacto con una tradición de textos populares. O, como comentamos al comienzo de este trabajo, su relación con Menéndez Pidal, a quien acompañaría en alguno de los viajes de recopilación de romances populares.

producción de García Lorca y a las propias conferencias del granadino acerca de, por ejemplo, las nanas y canciones de cuna.

Sin embargo, en la época en la que García Lorca trabaja sus obras, apenas sí se da importancia a este tipo de narraciones que circulan, aún, de boca en boca y apenas transcritas. La percepción de su importancia comienza, empero, a notarse muy poco antes, si nos fijamos en las publicaciones ya comentadas de Böhl de Faber o en las de Manuel Llano, por poner algunos ejemplos significativos. En esos momentos, Anti Aarne (1910) ya había publicado su clasificación de cuentos de hadas y, algo más tarde, Stith Thompson (1928) amplía el repertorio. Estamos retrotrayéndonos, cuando hablamos de estas recopilaciones en España, hasta la segunda década del siglo XX, como decíamos, en plena producción de García Lorca y en tiempo de vanguardia. y no es de esperar que estas publicaciones de la recopilación llevada a cabo por el norteamericano Aurelio Macedonio Espinosa tuvieran especial repercusión en la España de los veinte y menos aún, influencia en la literatura del momento. Son estudios que tienen una intención más filológica que literaria. De hecho, las catalogaciones de los cuentos que hace Espinosa están más basadas en criterios de adscripción folclórica y antropológica: *cuentos humanos, cuentos ejemplares y religiosos, cuentos de animales, cuentos de encantamiento...*

HACIA EL FOLCLORE IMAGINARIO DE GARCÍA LORCA

En otro orden de cosas, estos cuentos apenas pasan por una reconstrucción literaria, como ocurre en Centroeuropa, lo que impide, en cierta manera, la entrada en el caudal intertextual de la creación en España, si bien ha favorecido la variedad y pureza de versiones recopiladas. Estas reconstrucciones de gran éxito lector en su momento se habían convertido en lecturas de fácil acceso y de gran influencia en el XIX europeo. Pongamos el ejemplo de Francia. Flaubert (2021) recoge en sus relatos cortos no pocas arquetipos folclóricos, como el diablo antagonista en el titulado *La danza de los muertos*. Son numerosísimos los ejemplos de relatos fantásticos en esta línea de utilización de arquetipos populares. Los *conte* franceses y no pocas *nouvelles* o relatos cortos del XIX están en esta línea, según explica Hidalgo Parraga (2017: 638):

En cuanto al cuento fantástico, tiene sus inicios en la época romántica con Charles Nodier (1780- 1844) como uno de sus pioneros, sin olvidar a Nerval con su obra *Les Filles du feu*; el cuento fantástico supone una tentación para todo autor con imaginación, como Balzac, y acaba imponiéndose finalmente como una forma de escritura pulida, con una larga lista de nombres para la posteridad: Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam. El cuento fantástico ha seducido incluso a maestros del realismo como Flaubert, los hermanos Goncourt o Daudet. [...] En el siglo XVIII el *conte* se opone a la *nouvelle* ya que remite a tipos de narración distintos: cuentos de hadas, cuentos orientales, cuentos morales, etc.

Lo que nos resulta interesante de todo ello es que ya en el siglo XIX francés se ha venido produciendo ese traspase intertextual que algunos años después se dará en la literatura española. El conocimiento de estos relatos populares encuentra más facilidad para incorporarse a la alta literatura cuando se ha producido este proceso. Pero ello no es obstáculo para encontrarlo en otras obras cuando el autor los conoce desde el propio caudal popular oral.

Hemos de considerar que son rastreables en su obra enlaces suficientes como para dar por sentado el conocimiento que tenía de los cuentos populares. Lorca aún convive

con una tradición oral que permanecía incorporada con naturalidad a cierto simbolismo popular, simbolismo que habría recogido personajes y ambientes procedentes de una narrativa de generaciones previas y que siembra el imaginario general de hadas, animales que hablan o arquetipos como muchachos pobres que llegan a casarse con princesas, o animales encantados dotados de poderes taumatúrgicos. Sabemos que tenía en mente una conferencia sobre las hadas. En los apuntes encontramos una referencia a los cuentos tradicionales como *cuentos de niños* (1997b: 1340):

Demostración de la existencia de las hadas y medios de acercarse a ellas.
La moda en las hadas.
Pájaros, fuentes y ramas.
Las ranas y los peces.
El cuento de niños y sus hadas.
Las hadas en Inglaterra.
Las hadas en España (...)

Por otro lado, hay una relación importante entre las canciones de nana y el cuento folclórico. A menudo las canciones tradicionales de cuna tienen relación con no pocos de ellos y sus símbolos y arquetipos. Recordemos canciones referidas a personajes que se mueven entre unas y otros, es decir, que tiene su narración tradicional correspondiente y su correlato cantado infantil y que Lorca (1997b: 118) califica como abstracción poética, algo que parece referirse a un arquetipo que funciona por no tener un anclaje narrativo en una única historia: «La fuerza mágica del coco es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico».

Sabemos, por la obra de Mendoza Fillola (1998), que Lorca conocía bien lo maravilloso literario, muy probablemente a partir de esa relación con la narrativa de los cuentos de hadas, que lo conduce hacia personajes cercanos a los arquetípicos de esta tradición oral. Así se explicaría su conferencia *Las nanas infantiles*, en 1928, por situarnos ante algún ejemplo destacable. Comenta también Mendoza Fillola la *Balada de Caperucita* (1919)⁵, poema no publicado hasta 1994 en la edición de los poemas inéditos de Lorca que preparó Christian de Paepe, y que se adentra en uno de los relatos más significativos del folclore popular universal:

Estas evocaciones proceden, sin duda, del recuerdo de los relatos y narraciones que en pasadas veladas el poeta, durante su infancia y adolescencia, ha escuchado en su entorno familiar, en la escuela, en la calle, y de cuya significación aún no se ha desprendido (1994: 69).

Mendoza considera a esta obra como un hipotexto que funciona como la base creativa de Lorca y sobre el que «el poeta combinó algunas de las referencias básicas del arquetipo del cuento tradicional: el conflicto de Caperucita perdida en el bosque, la necesidad de buscar un *algo* esencial, que le lleva al más extraordinario «alejamiento» (1994: 101), en referencia a la función señalada por Propp, claro está.

⁵ Incluido en la edición que hizo Christian de Paepe (1994: 482-506).

Podemos entrever, pues, que el poeta tiene en mente, en numerosas ocasiones, la narrativa folclórica y maravillosa para la creación de un imaginario personal que revela, de un lado, la tradición popular y, de otro, una forma de folclore tamizado por la cultura simbólica que le es propia y que vamos a intentar desgranar en las próximas páginas.

Para el presente artículo hemos revisado únicamente los textos en prosa de Lorca. En ellos podemos encontrar no pocas referencias a su infancia y a las breves reflexiones acerca de las historias escuchadas en la niñez. Por otro lado, conocemos algunos relatos en forma de cuento que surgen del proceso creativo de Lorca muy vinculados a textos tradicionales españoles.

LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN: RECOPILACIONES Y ARQUETIPOS TRADICIONALES PARA EL TEATRO DE TÍTERES

Hemos hablado anteriormente de la necesidad de que el relato tradicional se incorpore a una creación literaria que sirva de vehículo a la intertextualidad. Y hay una importante colección de recopiladores que llevaron el cuento tradicional andaluz a moldes más o menos literarios y líricos. También hemos tratado, por ejemplo, de la recopilación de Böhl de Faber. Pero también existen otras de interés por lo que respecta a textos populares andaluces que pudiera conocer García Lorca, como la obra de Manuel María de Santa Ana, folclorista español *avant la lettre*, que a fines del siglo XIX recoge y rehace un buen número de cuentos sevillanos, especialmente en su obra *Cuentos y romances andaluces; cuadros y rasgos meridionales*, 1844-1869 y donde recopila algunos, según él mismo, recogidos de viva voz. Rafael Boira, en 1862, hacía lo propio en su *Libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, similes, adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones, Almacén de gracias y chistes (...)*, en el que no pocos cuentos entran a formar parte, más del río de lo humorístico que del de lo lírico. La obra de Boira tuvo cierto éxito, pues fue reeditada tres años más tarde de su primera edición en 1859. Estos dos títulos sirven de muestra del creciente interés que, a finales del XIX y principios del XX, hubo en España por la recopilación de los cuentos tradicionales y por cómo este interés sostenía ya la posibilidad de que estos textos llegasen a incidir, de alguna manera, en la literatura que se estaba creando y se iba a crear en las décadas siguientes.

Lo que parece cierto es que el interés de los folcloristas españoles o, por mejor decir, la aparición de folcloristas en España, favorece una cierta idea de tradición en la literatura que se entremezcla con la obra literaria propia de cada autor. En este caso concreto, es muy posible que esos cuentos no procedan únicamente de Andalucía, porque los relatos adquiridos en la niñez pueden tener procedencias muy diferentes y haber llegado por vías muy complejas, desde amas de cría de orígenes lejanos, a relatos oídos por los padres en lugares diferentes.

Decíamos que es fácil pensar en que los relatos que conoce un Federico niño habrían de ser exclusivamente los relatos andaluces. Pero eso sería muy reduccionista. Es bien sabido que los relatos tradicionales tienen fronteras muy difusas y, aunque las variantes se desenvuelvan en determinados territorios, sus elementos básicos se repiten, no sólo en nuestro país, sino en toda Europa. García Montero dejó ya suficientemente aclarado este aspecto (2016) acerca de la dificultad que encierra la intertextualidad de los cuentos tradicionales y que se halla en su carácter eminentemente oral y, en la mayor parte de los casos, diluido en fuentes muy diversas.

Pero las referencias directas al cuento tradicional o folclórico y, en especial, al cuento maravilloso, son suficientemente relevantes en su obra. Según parece y cuenta Gibson (1998: 27) acerca de la madre de Federico, Vicenta Lorca, era una mujer de salud delicada que pudo padecer depresión posparto tras el nacimiento del poeta. En estos casos, cualquier familia burguesa o de una cierta acomodación social solía contratar una nodriza o ama de cría. Este fue el caso de la familia que decide confiar en «la mujer de José Ramos, capataz de Federico García Rodríguez, que vivía en la casa de enfrente». Las nodrizas y amas de cría cumplían una función transmisora fundamental cuando contaban a los niños a los que cuidaban los cuentos populares que habían recogido oralmente desde sus padres y abuelos. No lo decimos nosotros; lo comenta el propio García Lorca (1997b: 117) cuando explica que «estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando, hace mucho tiempo, la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casa de los aristócratas y los burgueses». Este podría haber sido el caso del poeta granadino que, probablemente, incorporó de alguna manera a su obra. El propio Gibson (1998: 44) reconoce que: «para el poeta granadino, sin lugar a dudas, aquel hontanar de vivencias infantiles fue una de las constantes nutricias de su obra creativa». Y también compartimos la idea de Gibson (1998: 29-30), basada en los escritos tempranos de Lorca de que «el poeta no olvidó nunca ni los juegos ni las canciones de su infancia en Fuente Vaqueros que, no pocos de ellos, reaparecen (a veces transformados, otras simplemente aludidos) en su poesía y su teatro».

El breve texto escrito por García Lorca para teatro de títeres, *La niña que riega la albahaca*, se estrena en su propia casa de la Acera del Casino un 5 de enero de 1923. García Posada registra este texto hacia 1921, si bien se suele datar con la fecha de su estreno la víspera de Reyes de 1923, según afirma Mario Hernández (1992), y habría contado con el trabajo del propio Lorca como autor y director artístico, Manuel de Falla como músico ejecutante y el pintor Hermenegildo Lanz como escenógrafo y escultor de las cabezas de los personajes. El programa de mano titula esa parte de la representación como *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y explicita que es «Dialogado y adaptado al teatro cachiporra andaluz por Federico García Lorca». También describe la obra como «viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromo», remitiendo al origen popular de la obra. Son unas siete páginas mecanografiadas que en la edición de García Posada (1997a) no aparecen y sí en la más reciente del *Teatro Completo* editado por Huerta Calvo, Santiago Romero y Domingo Martín (2019: 123), lo cual nos parece lo más prudente, a pesar de que se pueda pensar en este texto como una refundación tardía de un texto previo de 1921. Figuraban en el programa de aquella tarde también *El Misterio de los Reyes Magos* y el entremés *Los dos habladores*. El relato popular que adapta García Lorca, sin embargo, está recogido por Aurelio Macedonio Espinosa como *La mata de albahaca* y clasificado entre los «Cuentos humanos varios» y también por Rodríguez Almódóvar como *La niña que riega las albahacas*. De hecho, el propio Rodríguez Almodóvar se refiere a la obra de Lorca en estos términos (2005: 36):

El poeta Federico 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*.

Podríamos pensar que la elección de este texto procedente de la literatura oral popular se produce de manera espontánea en Lorca y que su propio e individual

conocimiento del cuento tradicional es el que se impone. Sin embargo, no podemos olvidar que existe una perspectiva previa, vinculada a algunos autores anteriores, Valle Inclán y a Eduardo Marquina entre otros, que buscaba un «aniñamiento» del espíritu cultural frente a un envejecimiento que las vanguardias trataban de quebrar. Así lo encontramos, previamente, en *El príncipe que lo aprendió todo en los libros*, de Jacinto Benavente, de un claro espíritu regeneracionista; Valle Inclán, en esta misma línea, afirma que

[...] las funciones de Inocentes, infantiles e ingenuas, y cuya característica, como en los cuentos de niño, consiste en trastornar el «módulo de las cosas», para destacar que «el predominio de la ficción sobre lo real hace que estas funciones sean eminentemente artísticas, pues sólo hay arte donde hay imaginación⁶.

Este «aniñamiento» venía precedido de las ideas vanguardistas de, por ejemplo, Alfred Jarry y Gordon Craig, dos de los autores que indagaron en los títeres como método de renovación estética y que buscaban la «deshumanización del actor» con vistas a configurar una perspectiva del espectador más ingenua e inocente. Desvincular esta obra de Lorca de lo que se viene preconizando en España y en el resto de Europa sería una interpretación sesgada de aquella representación de la noche de Reyes. Así, en esta línea, hemos de entender el texto de *La niña que riega la albahaca* como una obra que busca aquella infantilización, que recurre al disfraz como herramienta básica de la acción: el príncipe se disfraza de vendedor y, más tarde, la niña, de mago. Siguiendo a Emilio Peral, hemos de entender que este texto anticipa otras resoluciones dramáticas de Lorca, como *La Zapatera prodigiosa* y *El Amor de don Perlimplín* en las que el disfraz tiene un marcado carácter re-velador (Peral Vega, 2008: 1096-1103). Podemos, pues, considerar que existe una cierta conexión entre esta idea vanguardista de salir al encuentro de un espíritu infantil y la aparición del cuento tradicional, relacionado con el propio espíritu del niño y que resucita este tipo de textos en la obra de García Lorca. Hemos de tener en cuenta que existen, pues, dos vías que confluyen en él, la eminentemente popular, que se había despertado tiempo atrás y que atrae hacia su obra tanto las canciones populares del tipo que sean (cante jondo, nanas, etc.) y la que procede de las fuentes culturales y teatrales de vanguardia. Ambas se hallan en esta particular relación del poeta con los cuentos tradicionales. Pero también existe una tercera, relacionada íntimamente con el papel de la mujer en la perspectiva popular española y andaluza en concreto. El cuento que nos ocupa aparece en el catálogo de Aarne, Thompson y Uther (en adelante usaremos el acrónimo habitual ATU) con el número 879, es decir, entre los cuentos realistas en los que una mujer se casa con el príncipe. En la versión de Almodóvar se mantienen los mismos arquetipos que en la recogida por Espinosa, si bien insiste en algunos aspectos más transgresores. Existen otras muchas versiones a lo largo de toda la península, del Mediterráneo y toda Europa, pero entrar en ello excede los límites de nuestro trabajo. Sólo explicaremos que varias versiones en castellano son citadas por Montserrat Amores (1997: 174-175), y también por Camarena y Chevalier (1995: 128-129). Parece existir una variante granadina, recogida por Almodóvar, que Carballal-Miñán y Sobrino-Freire consideran la más extensa y que se relaciona también con uno de los temas preferidos por

⁶ Valle Inclán participó como prologuista en un estreno en el Teatro Bellas Artes de Madrid, en el que se estrenó *La comedia nueva o El café*, de Moratín, así como Arlequín, mancebo de botica, de Baroja. El texto citado se recoge en Novedades teatrales: inocentadas y un estreno, del diario *La Voz* (1926).

García Lorca, la mujer, y más concretamente, la sabiduría femenina que suele vencer al ingenio masculino y que estaría íntimamente relacionado con el motivo medieval de la mujer sabia⁷ (2022: 184):

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.

Esta insistencia en la sabiduría femenina parece estar detrás del interés lorquiano por el relato tradicional que reconduce el texto hacia la perspectiva de un matrimonio forjado por el ingenio de la mujer frente a los condicionamientos sociales. Desconocemos si el autor era consciente, por otro lado, del arquetipo de la mujer sabia, habitual en la literatura medieval, pero la perspectiva de la predominancia intelectual de la mujer parece estar presente en buena parte de sus obras. Lo que sí es cierto es que dicho motivo se encuentra en el relato del que hablamos y parece atender a un «diálogo desigual» en el que participan dos corrientes dialécticas diferentes: una que enfrenta a la mujer con la situación de poder del hombre; y otra en la que el humilde muestra una superioridad intelectual frente al poderoso, generalmente un rey o príncipe. «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» (Carballal-Miñán y Sobrino-Freire, 2022: 185). Este «contracuento», según lo califica Rodríguez Almodóvar, o inversión de lo maravilloso en una historia tradicional hacia lo real subversivo parece extraordinariamente contemporáneo; sin embargo pertenece a la actividad folclórica y a la tradición literaria europea desde la Edad Media (Ramadori, 2013: 1):

Así en el siglo XIII encontramos el modelo de la doncella sabia en el mester de clerecía y en la literatura sapiencial de procedencia árabe. En relatos caballerescos y ejemplares del siglo XIV, el personaje se transforma en reinas y damas que aconsejan con sabiduría y prudencia. En el siglo siguiente, encarna en ancianas que saben condensar sus experiencias de vida en expresiones proverbiales, las cuales merecen ser compiladas en refraneros o son incluidas en nuevos géneros discursivos.

Esta subversión se aprecia en no pocos momentos del texto. En la versión lorquiana, la historia se introduce en el teatro a través de un personaje intermediario, Negro, que irrumpen en la obra vendiendo cuentos y transformándose en narrador de la historia. Aparentemente, el hecho de convertir el cuento en un relato de títeres para niños, por otro lado, debería eliminar cualquiera de los elementos transgresores del cuento. Sin embargo todo ello parece poner el foco en la inteligencia del personaje femenino como fórmula que convoca la historia hacia el final tradicional y, al tiempo, hacia esa subversión narrativa. Lorca reconduce la versión tradicional y parece construir una obra para niños que, sin embargo, no corrige por completo esos elementos transgresores de los que venimos hablando. En la versión recogida por Rodríguez Almodóvar (2005: 35) la niña le da de comer al rey tres «cagarrutas de carnero». En la versión de Espinosa (1946:

⁷ Motivo estudiado por Lacarra Ducay (1993).

30), con el título de «la mata de albahaca», aún más escatológica, se recoge que «pa que sane el príncipe hay que meterle un nabo por el c...» (*sic*). Los elementos musicales o recitativos que aparecen en ambas se sustituyen por fórmulas prototípicas de su propio teatro y se reducen a un simple elemento del texto original en el que se intercambian los dos primeros diálogos versificados y que vienen a coincidir con los relatos tradicionales (García Lorca, 2019: 124):

Irene. Mi príncipe preguntón: ¿cuántas estrellitas tiene el cielo? (...)

Príncipe. Niña niña que riegas la albahaca: ¿cuántas hojitas tiene la mata?

Es interesante, en este caso, considerar la idea de que Lorca conoce y utiliza esta fuente del folclore tradicional, incluyendo, por lo tanto, la visión popular de la sabiduría femenina que procede ya de la Edad Media. Y, por otro lado, destacar que se mantiene un tinte de transgresión social y cultural, que pervive a pesar de la aparente infantilización del texto. Esto último parece coincidir con la idea que tiene Lorca de las canciones infantiles españolas en las que se produce una manifestación genuina: la de mantener al niño como lector y generar un tipo de espectador que sigue manteniendo esa condición inocente de aquel niño.

Se entiende, pues, que Lorca pudiera considerar este tipo de relatos en la línea de otros textos folclóricos, por ejemplo, las canciones de cuna, según él, una excepción dentro del folclore europeo. Así lo recoge en su conferencia al respecto (1997b: 115): «La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo la sensibilidad».

UN CUENTO MARAVILLOSO: *JUEGO DE DAMAS* Y LA SIMBOLOGÍA LORQUIANA

Juego de Damas es un brevísimo cuento (quizá apenas unos apuntes para un relato posterior) publicado póstumamente pero, con toda probabilidad, compuesto en el primer lustro de los años 20. Este relato recoge elementos de la tradición folclórica, de sus personajes y sus historias; y también conocemos una versión similar, muy cercana en su tema, en el cuento chino que se suele referir bajo el título de *Los amantes mariposa*. No nos resulta extraño el interés de Lorca por la cultura del país asiático; de hecho escribió algunos poemas sobre ello, como *Canción China en Europa*, muy en la línea de una nana o canción de cuna y, por lo tanto, tangencialmente vinculada al tema que nos ocupa. De esta relación con la cultura china, al menos la que en el siglo XX tenía repercusión en Europa, se ha hecho eco Yue Zhang (2018: 138), quien encuentra en los poemas lorquianos relativos a China un evidente tono cuentístico:

Del mismo modo, las imágenes chinas en el poema lorquiano van más allá del exotismo. Gracias a ellas, Lorca ha logrado la evasión de la realidad y la construcción de un ambiente infantil propio de los cuentos de hadas.

Coincidimos además en que se ha estudiado la influencia de esta intromisión de lo oriental en su obra como una aportación exótica sin más interés que un detalle estilístico. Zhang ha indagado en estas referencias en su poesía, no así en la prosa; y parece cierto que existe un interés previo en la literatura española hacia lo oriental que es considerable en el modernismo que aportó Rubén Darío a los escritores españoles; pero también en obras de difícil adscripción genérica como el *Anacronópete*, de Enrique Gaspar, quien

fue diplomático español en China a finales del siglo XIX. Los libros de viajes escritos por españoles son también abundantes, como el que publica Luis Valera (1902), *Recuerdos de un viaje al Celeste Imperio*. Nos interesa, sobre todo, citar de este autor la publicación de 1903 de un conjunto de relatos que, bajo una temática tradicional china, introduce en la literatura española algunos textos tradicionales chinos, caso de *Yoshi-san, la musmé*, historia de una muchacha que trabaja junto a otras tres en casa de una vieja y a la que acuden un grupo de aventureros desplazados a China para vivir del robo.

Igualmente, era habitual encontrar información de temática oriental en revistas de gran difusión de la época. En *La ilustración española y americana* y otras importantes publicaciones de finales del XIX y principios del XX, hallamos desde cuentos tradicionales chinos hasta trabajos sobre arte oriental con profusión de ilustraciones y fotografías en las que la imaginación literaria del momento pudo beber con asiduidad. Almazán Tomás vincula el conocimiento de la tradición oriental, no sólo a *La Ilustración española y americana*, sino al resto de publicaciones del momento (2005: 458-462):

Fue a finales del XIX y primeras décadas del XX, cuando comienzan a multiplicarse las noticias sobre Extremo Oriente y a aparecer los primeros estudios sobre su arte, que en España se limitan generalmente a traducciones o adaptaciones de obras europeas, lo cual nos sirve de indicador del grave retraso historiográfico. [...] En conjunto, podemos afirmar que la prensa ilustrada fue en España una de las principales vías del descubrimiento de China y su cultura durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX. Las informaciones e ilustraciones publicadas fueron abundantes y muy variadas.

La tradición oriental y china parecen encontrarse en ese interés general que se detecta en el momento y del que Lorca no sería una excepción. El poema *Jardín Chino* (1996: 261) podría ejemplificar esta imaginería:

En bosquecillos
de grana y magnesio
saltan las princesitas.

Chispas.

Hay una lluvia de naranjas
sobre el zig-zag de los cerezos
y entre comas vuelan azules
dragoncillos amaestrados.

Niña mía, este jardincillo
es para verlo en los espejitos
de tus uñas.

Para verlo en el biombo
de tus dientes.
Y ser como un ratoncito.

El conocimiento que Lorca habría de tener de la cultura China, según Zhang, sería limitado y estereotipado y es muy posible que proviniera de referencias de terceros, como las lecturas que de oriente hizo Rubén Darío o de otros autores de la época como Ramón Gómez de la Serna, incluso de las lecturas de publicaciones ilustradas, como las que venimos comentando. Este conocimiento, sin embargo, revela cierto interés por las historias tradicionales, hasta el punto de que Lorca asistió a alguna sesión de

cine para recitar en una suerte de intermedio lírico entre las películas proyectadas. El acontecimiento se narra en *La Gaceta Literaria* (1929: 1) que dirigía Giménez Caballero en los años 20 y es una crónica de una jornada del Cine Club que dirigía Buñuel y en cuyo comité organizador figuraba el propio Lorca, según señala Alina Navas (2022: 108). En el evento se recitó un cuento tradicional chino, «Nuwa». Este cuento está basado en una antigua cosmogonía sobre la diosa homónima, vinculada a las cuestiones matrimoniales y, más generalmente, amorosas.

Tras ello, se proyectan dos películas chinas, también de tema amoroso, *La rosa que muere*, donde se cuenta la historia de la pasión y muerte de una mujer que permanece fiel a su amante; y, posteriormente, *La rosa de Pu-Chui*, sobre el amor de un estudiante hacia una doncella noble que es raptada por unos bandidos. Tras llamar a un amigo guerrero, consigue rescatarla y casarse con ella.

Lo que exponemos demuestra el interés de García Lorca por la cultura oriental en general y china, en particular, pese a que es posible que *Juego de damas* se escribiera algunos años antes de las proyecciones de las que hablamos y que su papel de organizador tuviera algo que ver con esta programación del cine club. En cualquier caso, estas conjeturas sirven para enlazar su gusto por ambas culturas, la oriental y la popular occidental reflejada en los cuentos folclóricos que están unidos por aquella construcción arquetípica en la que terminan por fundirse sus temas universales.

Es bien cierto que Lorca recoge estas tradiciones dentro de un caudal literario mayor, no popular únicamente, en el que encuentra un universo simbólico que ya podría haber resignificado el relato, no vamos nosotros a negarlo: la mariposa en la que se convierten los amantes finalmente unidos, el jardín cerrado en el que cinco damas se enamoran del mismo hombre, etc. Son elementos básicos con los que construir un relato elemental y que devienen de significaciones literarias de una intertextualidad fácilmente identificable. El *hortus conclusus* como jardín de amor y de pecado, como paraíso y como espacio de contravención de normas, es decir, de transgresión; la mariposa como fragilidad y muerte, etc. De hecho, si revisamos las funciones narrativas anteriormente citadas con las que Propp nos informa de la construcción del cuento tradicional, comprobamos que este pequeño texto se comporta como tal en gran medida, teniendo en cuenta que es el esbozo de un relato literario y que se trata de una conversión literaria de un posible cuento folclórico y sus arquetipos tradicionales. De esta manera, tenemos un agresor, una heroína, un héroe y cinco antagonistas. Pero revisando también la catalogación de Aarne, Thompson y Uther, estas breves líneas de Lorca responden a la formulación de numerosos cuentos de hadas. En esencia, la historia de la joven maltratada por las hermanastras se corresponde con ATU 510 A, el arquetipo de *Cinderella*, *Cenicienta* o, en España, *La Puerquécilla* o *Estrellita de oro*, si bien García Lorca parece evitar la relación familiar y prefiere enfrentar socialmente a la protagonista y a las antagonistas, algo que también es prototípico de los héroes de los cuentos folclóricos y, específicamente, de los maravillosos.

Los personajes protagonistas, pues, coinciden en buena medida con los que aparecen en los cuentos tradicionales españoles y con una categorización similar y, en este sentido, carecen de la profundidad con que el autor los caracteriza, algo propio de todo cuento popular. En primer lugar, nos encontramos con el príncipe que se enamora de una muchacha de inferior condición social que la suya (y viceversa: la princesa que casa con un joven humilde), bien sea esta condición aparente o real. Son muchos los relatos recogidos en España que se suman a esta fórmula concreta y van desde *La niña sin brazos* hasta *El tambor de piel de piojo*, pasando por *La ahijada del diablo* o las diferentes versiones de *La puerquécilla* (atendemos aquí a las versiones de los cuentos catalogadas con el número

ATU 510). En segundo lugar, el protagonista de baja condición social termina uniéndose al de alta condición, generalmente príncipe o princesa, algo que podemos apreciar también en la mayor parte de los relatos bajo ATU 510, por ejemplo. En tercer lugar, hemos de destacar, además, la importancia que tiene cierta simbología numérica tanto en este relato como en los relatos tradicionales. También interesa comprobar que el número de cinco hermanas es muy significativo en la obra de Lorca, hasta el punto de que, años más tarde, en *La casa de Bernarda Alba*, serán también cinco las hermanas que protagonicen la tragedia. El número cinco parece estar íntimamente ligado a su obra. Recordemos la obra *Así que pasen cinco años*, donde la Novia y posteriormente la Mecanógrafa imponen ese plazo para unirse con el joven protagonista que, a pesar de mantenerlo, muere finalmente. No podemos olvidarnos del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y la hora taurina que evoca la muerte en el ruedo. Un número que aparece también en *Historietas del viento*, del poemario *Suites*:

Viento estancado
A las cinco de la tarde
Sin pájaros.

Parece, pues, que ese número cinco guarda una estrecha relación con la muerte como símbolo fundamental y no muy estudiado de su obra. En los cuentos de hadas, la numerología siempre ha tenido también un interés simbólico. Siete eran los cabritillos, los personajes del bosque en las versiones de Blanca nieves suelen ser siete (sean enanos, hermanos, etc.), los siete hermanos convertidos en cuervos en ATU 451. El número tres de *Las Tres hilanderas*, los tres hermanos de *El agua de la vida* en ATU 551, *Las tres hermanas que casan con tres animales* de ATU 552, y así un largo etcétera. Es destacable cómo Federico García Lorca reconviene esta tradición numerológica desde un proceso simbólico propio. Podemos recordar que dudaba de la existencia del número dos en su *Pequeño poema infinito*, de *Poeta en Nueva York*

Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración de otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.

Podríamos citar más poemas al respecto, como la *Balandilla de los tres ríos*. O los dos bueyes rojos de *Suites*, que «siempre van suspirando / por los campos de Ruth»; que más avanzada la obra se convertirán en dos bueyes blancos (en el poema *Osa Mayor*, que abunda en la idea de la tristeza) y más tarde cuando surge la idea de la muerte, en tres bueyes, en el poema *País*:

En el agua negra
árboles yacentes
margaritas
y amapolas.

Por el camino muerto
van tres bueyes

Por citar algunos otros ejemplos, también de *Suites*, la rosa de dos pétalos del poema *Puerta abierta*, los dos señores que pasean en el poema *Corredor*, los dos búhos que hablan en el poema *El último paseo del filósofo*. Es de destacar la importante correlación que existe entre la numerología, que ya se utiliza en los cuentos tradicionales, y el devenir simbólico que adquiere en la obra de Lorca como una significación de lo fantástico o de lo maravilloso que interviene en lo real cada vez que se da una quiebra en el mundo por donde penetra lo mágico. Algo similar a lo que ocurre en cuentos como una suerte de elemento integrador de lo mágico, pero también de lo estructural. El propio Propp nos descubrió que los cuentos maravillosos suelen ser relatos de siete personajes: héroe, falso héroe, agresor, donante del objeto mágico, princesa, rey o padre de la princesa, y auxiliares del héroe. Es decir, que la lógica simbólica de Lorca, si podemos llamarla así, guarda una cierta relación con la utilización de los números en los cuentos tradicionales.

Todo ello añade al relato una cierta lógica folclórica, si entendemos por lógica la construcción a partir de aquellos elementos constitutivos del texto que se reproducen de manera similar siempre, que comunican internamente a este tipo de narraciones con otras y que son capaces de crear narraciones diferentes a partir de fórmulas básicas o motivos, independientemente de que el autor pueda dotar al texto de una estructura más personal. O, en palabras de Propp (2006: 33): «los elementos constantes, permanentes del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen estas funciones».

Y, por último, la transformación o metamorfosis de los personajes es arquetípica. En la tradición folclórica, lo habitual suelen ser animales vinculados al campo y a las sociedades rurales: el lobo, los ciervos, cabritillos, palomas, cuervos..., aunque, en los cuentos de corte maravilloso son recurrentes los gigantes o los dragones. Es rara la aparición de un mariposa en dichos relatos. Apreciamos, eso sí, la intervención de un elemento muy propio de la cultura tradicional y popular europea, estrechamente vinculado a estas metamorfosis de las que hablamos, y que es el denominado *doble* o identidad humana duplicada en otro ser (animal o no) y que está atestiguada en la tradición popular y culta desde antiguo (Lecouteux, 2005).

Si seguimos a José Manuel Pedrosa (2006: 262), la identidad duplicada de un personaje se ha venido dando culturalmente en muchas maneras diferentes, más allá de las reconocidas desde los textos medievales, evocadores también de culturas europeas varias (célticas, germánicas, etc.). Así, podríamos interpretar un buen número de personalidades desdobladas en la tradición literaria, más allá de las tan populares de brujas, fantasmas y hombres lobo.

El loco con doble personalidad, el gemelo hermano de alguien idéntico a sí mismo, el homosexual que se empareja con otra persona de su mismo sexo, el incestuoso que se acerca a alguien de su misma carne, el fantasma que duplica al vivo en el mundo de los muertos, el adulto y el recuerdo del niño que fue cuando se encuentran frente a frente, el enmascarado (villano o superhéroe) dotado de una segunda espuria personalidad, el constructor de autómatas, el titiritero, el ventrílocuo (...) son ejemplos de *otros* que la cultura de muchos pueblos y tradiciones han considerado insuficiente o inadecuadamente diferenciados o separados de los que deberían ser sus *otros* naturales.

Esto es lo apreciable en los cuentos tradicionales y en otros contemporáneos de composición más o menos cercana a aquellos. Pero también podemos comprobarlo en no pocos textos lorquianos como este que nos ocupa. Sirva de ejemplo esa pareja de este

relato que se desvanece unida en forma de una mariposa, e, incluso, en el extraño número de las cinco damas que persiguen como una sola amante, o al propio príncipe. Aunque la mariposa no forma parte de las duplicaciones habituales de hadas y brujas y otros elementos taumatúrgicos, sabemos que el doble que abandona el cuerpo de un durmiente lo hace habitualmente en forma de animalillo, sea un ratón, una mosca, un pájaro (más en la tradición cristiana), etc. Animales pequeños que surgen en el sueño o la pesadilla en algunas ocasiones y que son, estrictamente, el alma o el aliento que abandona a una persona y que puede considerarse, también, su doble. Estos animalillos, relacionados con dobles en media Europa, como los *Benandanti* italianos, eran dobles benefactores que en España se pueden relacionar con los duendecillos del hogar y que han tenido su función en muchos cuentos populares bajo esta y otras formas en el folclore tradicional: Martinico en Castilla, el Trastolillo o Trasgu de Cantabria, etc.

Guarda cierta relación con el texto que nos ocupa un breve cuento surrealista de Lorca titulado *Amantes asesinados por una perdiz*⁸ del que traemos ahora este breve fragmento por las concomitancias que guarda con *Juego de Damas*. En él se aprecia un pequeño animal que, en este caso representa al mal frente a la mariposa en que se transforma el joven de *Juego de Damas*. El asesinato de los amantes y su transformación en «ángeles en una choza de nieve», el escenario simbólico del bosque que rememora el jardín, la aparición de un animal que cierra la narración... Todo ello parece constatar la relación con el cuento, a través, en este caso, de la metáfora surrealista y nos lleva a la culminación de un proceso eminentemente literario:

¡Se acostaban! Muslo izquierdo con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados con uñas abiertas. Cintura con nuca y con playa. Y las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de la nieve. Se querían. Se amaban. A pesar de la ley de la gravedad. La diferencia que existe entre una espina de rosa y una Start es sencillísima. Cuando descubrieron esto, se fueron al campo. Se amaban. ¡Dios mío! Se amaban ante los ojos de los químicos. [...]

Ocurrió. Tenía que ocurrir. Cuando las mujeres enlutadas llegaron a casa del gobernador, este comía tranquilamente almendras verdes y pescado fresco con exquisito plato de oro. Era preferible no haber hablado con él. En las islas Azores. Casi no puedo llorar. Yo puse dos telegramas; pero desgraciadamente, ya era tarde. Solo sé deciros que los niños que pasaban por la orilla del bosque vieron una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico. Esta es la causa, querido capitán, de mi extraña melancolía.

No es *Juego de damas* un texto que se pueda considerar claramente entroncado con los cánones de los cuentos tradicionales, claro está, salvo en algunas de esas fórmulas arquetípicas que hemos ido nombrado; como tampoco lo es este último texto citado. Pero, en palabras de Manuel Alvar (1986: 70), Lorca «no descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitirlas [...]. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina». Esa herencia, creemos, es, entre otras, la herencia de los relatos tradicionales y, en cierta forma, la obra de Lorca cumple con buena parte de ella. De alguna manera, la reintroducción del motivo folclórico y la entrega al lector no es más que la formulación de una apropiación de ese folclore y de la tradición oral como una forma de intertextualidad

⁸ El texto había sido publicado en la Revista *Ddooss, Revista de poesía*, en su número 13 (marzo de 1931). Su sentido y clasificación aún hoy es discutido. Para abundar en este aspecto, es interesante el artículo de José Antonio Llera (2015).

muy propia del autor granadino. La convención cultural para esta reintroducción es, muchas veces, personal, autoral. Pero también es cierto que, en otras ocasiones, ya aparece filtrado por la tradición literaria. El uso de esta tradición y, en especial, de los cuentos folclóricos aún debe ser motivo de estudio. Compartimos la tesis de José Luis Agúndez García (2006: 51) en referencia a que:

no cabe duda de que aún es necesario seguir trabajando (pese a los excelentes trabajos de estudio de que ya disponemos) porque son muchos los escritores que han manipulado cuentos populares, muchos autores a los que aún no se ha estudiado suficientemente.

García Lorca es uno de los ejemplos más claros de conocimiento y manipulación literaria de dichos cuentos populares. Más allá de los textos estudiados en este artículo, la presencia la tradición oral y de los relatos maravillosos merece posteriores estudios que pueden aclarar no pocas lagunas en nuestro conocimiento de la literatura del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2006): «Límites entre tradición oral y literatura», en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Hera (eds.), València, Universitat de València, pp.17-56.
- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David (2005): «En el ocaso del Celeste Imperio: arte chino en las revistas ilustradas españolas durante el reinado del emperador Guangxu (1875-1908)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, pp. 457-471. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama.artigrama.2005208326
- ALVAR, Manuel (1986): «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, pp.69-88.
- AMORES, Montserrat (1994): «Cuentos populares españoles. La labor pionera de Fernán Caballero», *CLIJ, Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 58, pp. 7-14.
- AMORES, Montserrat (1997). *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- ARCHIVO CHINA ESPAÑA, 1800-1950 (1929, 15 de abril): *La Gaceta Literaria*, consulta 23 de septiembre de 2024. <http://ace.uoc.edu/items/show/564>
- BOIRA, Rafael (1862): *El libro de los cuentos*, Madrid, Imprenta de Don Miguel Arcas y Sánchez.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. I. Cuentos Maravillosos*, Madrid, Gredos.
- CARBALLAL-MIÑÁN, Patricia y SOBRINO-FREIRE, Iria (2022): «The Basil Maden. Tensiones entre oralidad y literatura infantil», *Boletín de literatura oral*, 12, pp. 182-199. <https://doi.org/10.17561/blo.v12.6679>.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (1916): «Traditional Ballads from Andalucía», En *Flügel Memorial Volume*. Stanford University: Stanford University Press, pp. 93-107.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (1923): *Cuentos populares de España*, Santander, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (1946): *Cuentos populares españoles. Recogidos de la tradición oral de España y publicados con una introducción y notas comparativas*. Stanford University.

- FERNÁN CABALLERO (1878): «*CUENTOS, oraciones, adivinas y refranes populares é infantiles*», Leipzig: Brockhaus.
- FLAUBERT, Gustave (2021): «La danza de los muertos», en *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de espuma.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997a): *Obras completas II. Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997b): *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (2019): *Teatro Completo. Edición del Instituto de Teatro de Madrid*, ed. de Javier Huerta Calvo, Sergio Santiago Romero y Javier Domingo Martín, Madrid, Verbum.
- GARCÍA LORCA, Federico (2020): *Las nanas: canciones de cuna españolas*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- GIBSON, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza y Janés.
- HERNÁNDEZ, Mario (1992): «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), Madrid, CSIC, pp. 227-239.
- HIDALGO PARRAGA, Ángel (2017): «El cuento y la nouvelle en el siglo XIX francés. Orígenes y delimitación», *Publicaciones didácticas*, 90, pp. 636-640.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (1993): «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», En Rina Walther (coord.) *La mujer en la literatura hispánica de la edad media y el siglo de oro*, Rodopi, E. J. Brill.
- LECOUTEUX, Claude (2005): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. La historia del doble*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- LLERA, JOSÉ Antonio (2015): «La perdiz de García Lorca. Un análisis de Amantes asesinados por una perdiz». *Cuadernos hispanoamericanos*, 781-782, pp. 159-173.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: (1998). «La imposible infancia recobrada de García Lorca. Las claves en “La balada de Caperucita”», en *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Pedro Guerrero Ruiz (coord.), Aguaclara, pp. 67-102.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero Hispánico*, II, Madrid, Espasa Calpe.
- NAVAS, Alina (2022): «Cine, Vanguardia y Fascismo en torno a la Gaceta Literaria», *Hispania Nova*, 1, pp. 97-118.
- NOVEDADES TEATRALES. INOCENTADAS Y UN ESTRENO (1926, 29 de diciembre): *La Voz*, p. 2.
- PAEPE, Christian de (1994): *Poesía inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.
- PEDROSA, José Manuel (2006): «La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte», en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Hera (eds), València, Universitat de València, pp. 247-270.
- PERAL VEGA, Emilio (2008): «García Lorca» en Javier Huerta Calvo: *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- PROPP, Vladimir (2006): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RAMADORI, Alicia Esther (2013): «Una tipología de las mujeres sabias en la literatura española medieval», *Revista Graphos*, 15.1, pp. 1-14. En línea: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16321/9350>.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2005): «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular “La niña que riega las albahacas”)», *Demófilo. Revista de cultura tradicional*, 40, pp. 33-40.

- SANTA ANA, Manuel María de (2004): *Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales, 1844-1869*, Madrid, Signatura ediciones.
- VALERA, Luis (1902): *Visto y soñado*, Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello.
- YAHNI, Roberto (2011): «García Lorca y el folklore imaginario», en II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos», en *Memoria Académica*. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2842/ev.2842.pdf.
- ZHANG, Yue (2018): «Evolución de las imágenes chinas en la poesía de Lorca». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 74, pp. 133-146. <https://doi.org/10.5209/CLAC.60517>.

Fecha de recepción: 8 de enero de 2025
Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2025

