



SANFILIPPO, Marina. “*La figlia del sole: la magia según Calvino*”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 6 (enero-junio 2008), 34 pp.  
<http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/sanfilippo.pdf>

ISSN: 1886-5623

---

## ***LA FIGLIA DEL SOLE: LA MAGIA SEGÚN CALVINO***

MARINA SANFILIPPO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

*A Cristina porque discrepa*

### **Resumen**

En este trabajo se analizan los principios teóricos utilizados por Calvino en la recreación de cuentos folclóricos para la obra *Fiabe italiane* y se estudia el cuento *La figlia del Sole* (ATU 898), comparando el relato escrito por Calvino con versiones recogidas de la tradición oral italiana y poniendo de manifiesto las intervenciones del escritor.

**Palabras clave:** Cuento folclórico. Tradición oral. Calvino. Oralidad. Escritura.

### **Abstract**

*This article analyzes the theoretical principles used by Italo Calvino for the recreation of folktales in the book *Fiabe italiane* and studies the tale *La figlia del Sole* (ATU 898), comparing the story written by Calvino with some other versions taken from the Italian oral tradition and revealing the writer's interventions.*

**Key words:** *Folktale. Oral tradition. Italo Calvino. Orality. Writing.*

## **1. INTRODUCCIÓN**

**U**na premisa necesaria: soy una de entre los muchos niños italianos que, a partir de los años cincuenta, han podido conocer el patrimonio nacional de cuentos populares gracias Italo Calvino. En mi casa se contaba mucho, pero la materia narrativa estaba constituida sobre todo por historias de vida y recuerdos de la segunda guerra mundial, mientras que los cuentos se leían, en voz alta, y una de las

fuentes preferidas eran los cuentos populares recreados por Italo Calvino (2005; ed. or. 1956<sup>1</sup>) en su famosa antología.

La recopilación del escritor italiano es también una de las fuentes a las que acuden en la actualidad algunos narradores orales españoles<sup>2</sup> en busca de cuentos tradicionales para su repertorio. Éste fue el caso de Cristina Mirinda, una *nueva narradora*<sup>3</sup> que decidió contar *La figlia del sole* (ATU 898<sup>4</sup>) a partir de la versión de Calvino. Cristina se había enamorado del cuento, pero me comentó que no entendía cómo ni porqué el relato acababa con una frase que despojaba a la protagonista de los poderes mágicos que la habían caracterizado hasta entonces. De hecho, la narradora, en su versión oral, optó por cambiar el final de la versión calviniana del cuento. Entendiendo y compartiendo sus dudas, empecé a investigar sobre las fuentes de la versión de Calvino y decidí estudiar cuáles y de qué tipo fueron las intervenciones del escritor sobre la versión del relato tal y como aparecía en la antología *Novelline popolari italiane* (1875) de Domenico Comparetti<sup>5</sup>, en la que Calvino afirma basarse.

En este artículo, primero voy a analizar brevemente los principios teóricos, que guiaron a Calvino en su recreación literaria de cuentos folclóricos, y el tipo de

---

<sup>1</sup> De ahora en adelante citado como *FI*.

<sup>2</sup> La recopilación de Calvino ha sido traducida al español por el escritor argentino Carlos Gardini para la editorial Siruela en 1990. Se trata, en mi opinión, de una traducción bastante plana que no logra reproducir la elegancia del italiano utilizado por Calvino.

<sup>3</sup> Utilizo el término *nuevo narrador* para referirme a los artistas que actualmente se dedican a contar cuentos e historias de viva voz delante de un público, sin tener necesariamente vínculo con la narración oral de tipo tradicional. Muchas veces se suele definir a estas personas como *cuentacuentos*, una palabra que, a parte de cacofónica, me parece adecuada sólo para quien cuenta cuentos dirigidos a un público infantil y en un contexto de animación sociocultural. Cf. Sanfilippo (2007: 84-87).

<sup>4</sup> El resumen de Uther es el siguiente: “In order to evade a prophecy that a princess would be impregnated by the sun and bear a child, she is confined in a tower. Nevertheless the prophecy is fulfilled [T381, T521]. The daughter of the sun is exposed [S313] in a garden and rescued by a prince [R131.1.3]. In some variants a childless couple, after having a dream, build themselves a girl (doll) from wood (lime, paste). A prince wants to marry her. On the way to the prince the (mistress of the) sea exchanges the doll with her own daughter, whom the prince marries. The prince does not recognize her extraordinary origin, so she stays mute and rejects him. The prince marries three women of royal blood, but they all die when they try to imitate the abilities of the first woman (e. g. objects obey her commands, her cut nose goes again, when she puts her finger in hot oil cooked fish appear, etc.). When the prince feigns an illness the girl cares for him, reveals her origin, and consents to the marriage. In other variants the prince overhears objects quarreling and learns how he should address her: daughter of the sun (daughter of the sea, etc.). When he calls her in this way she speaks and marries him” (Uther, 2004: I, 521).

<sup>5</sup> Roma, 1835- Florencia, 1927. Se trata de uno de los grandes representantes de la renovación de los estudios histórico-filológicos italianos en la segunda mitad del siglo XIX. Catedrático de literatura griega en las universidades de Pisa y Roma, se ocupó, entre otras cosas, de mitología comparada y tradiciones populares. Traducía al italiano los cuentos populares, que él y sus colaboradores recogían en dialecto, con la idea de garantizarles una mayor difusión (“Le novelline che pongo a luce furono raccolte da me e da altri per me in varie parti d’Italia dalla bocca del popolo. Qui sono riferite fedelmente come furono narrate, salvo che, per ragioni facili ad intendere, ho creduto doverle riferire tutte nella lingua comune [...]” Comparetti, 1968: V). Sobre como trabajaban Comparetti y sus colaboradores, cf. Clemente (1996).

intervenciones del escritor sobre sus fuentes para después centrarme en el caso concreto de *La figlia del Sole*, comparando el relato escrito por Calvino con las versiones de Comparetti y de otros folcloristas consultados por el escritor, por un lado, y con otras versiones recogidas de la tradición oral italiana (a las que he sumado también una versión española).

## 2. CÓMO TRABAJÓ CALVINO

Calvino escribió una larga introducción a su antología, de la que se pueden extrapolar muchos datos sobre cómo trabajó el escritor, aunque, en el fondo, hay que considerar que la introducción, junto con las notas finales, representa una especie de marco narrativo de la obra y, por lo tanto, hay que leerla más como literatura que como ensayo científico. Incluso el entusiasmo del escritor por los cuentos populares, que lo lleva a escribir:

avrei dato tutto Proust in cambio di una nuova variante del “ciuchino caca-zecchini” e tremavo di disappunto se trovavo l’episodio dello sposo che perde la memoria abbracciando la madre, al posto di quello della Brutta Saracina (*F.I.*: 11),

parece una especie de *topos* literario y llama la atención el paralelismo con Luigi Capuana, otro escritor italiano<sup>6</sup> que también escribió cuentos de tipo popular, pero asumiendo totalmente su autoría, y que, en 1882, en el prólogo a su obra *C’era una volta* relata que mientras estaba escribiendo esos cuentos:

Vissi più settimane soltando con essi, ingenuamente, come non credevo potesse mai accadere a chi è già convinto che la realtà sia il vero sogno dell’arte. Se un importuno fosse allora venuto a parlarmi di cose serie e gravi, gli avrei risposto, senza dubbio, che avevo ben altre e più serie faccende pel capo; avevo *Serpentina* in pericolo, o la *Reginotta* che mi moriva di languore per *Ranocchino*; o il *Re* che faceva la terza prova di star sette anni alla pioggia e al sole per guadagnarsi la mano di una adorata fanciulla (Capuana, 2006: 9).

Con una diferencia de casi un siglo, los dos escritores describen con los mismos acentos su momentánea obsesión por el cuento popular, afirmando que el tiempo

---

<sup>6</sup> Mineo, 1839-Catania 1915. Teórico del *verismo* italiano, fue escritor, periodista y crítico literario.

perdido de Proust, los asuntos serios y graves del arte, no pueden competir con las imágenes ancestrales que les llegan de un tiempo inmemorial.

En su introducción, Calvino relata que en los años cincuenta aceptó el encargo de la editorial Einaudi de crear un libro que presentara en italiano los mejores cuentos populares italianos, recopilados anteriormente en los distintos dialectos peninsulares por los folkloristas. El escritor trabajó durante casi dos años sobre materiales exclusivamente escritos, publicados o inéditos, y fue aconsejado y asesorado en su tarea por destacados estudiosos italianos de cultura popular de la época: Giuseppe Cocchiara en primer lugar, pero también Ernesto De Martino, Alberto Cirese, Paolo Toschi y Giuseppe Vidossi<sup>7</sup>. Giuseppe Cocchiara se encargó de proporcionar a Calvino los materiales (en algunos casos, traduciendo los cuentos<sup>8</sup>) que el escritor recrearía en italiano<sup>9</sup>, puesto que Calvino no era especialista de la materia. Según la correspondencia entre Calvino y Cocchiara<sup>10</sup>, el primero empezó a trabajar en serio en abril de 1955 para acabar su labor en la primavera de 1956; es decir, en un año o poco más Calvino leyó, reagrupó (según un sistema inventado por él) y tradujo un gran número de cuentos de todas las regiones de Italia para después recrear doscientos relatos<sup>11</sup>, un número escogido con anterioridad como un homenaje a los *Kinder und Hausmärchen* de los hermanos Grimm, cuya labor y método Calvino reivindica cuando habla de la naturaleza híbrida de su trabajo<sup>12</sup>, en parte científico, en parte “frutto d’arbitrio individuale” (Calvino, 2005: 14).

El *arbitrio individuale* de Calvino queda patente en la gran variedad de intervenciones, a veces de signo opuesto, realizadas por el escritor; según Mario Lavagetto, es posible reunir las según ocho tipologías fundamentales: acelerar, contaminar, enfatizar, añadir, inventar, omitir, sustituir, variar (Lavagetto, 2005: XXXI-

---

<sup>7</sup> Cf. Clerici (1998).

<sup>8</sup> No está claro hasta qué punto Calvino entendiera algunos dialectos italianos, ni si, aparte de Cocchiara, alguien más lo ayudó en el trabajo de comprensión de sus fuentes (Lavinio, 2004: 407).

<sup>9</sup> En años posteriores, esta fórmula gozó en Italia de cierta fortuna editorial: a lo largo de los años ochenta Mondadori publicó una amplia colección de libros de cuentos populares italianos, en los que, para cada región, colaboraron un especialista de cultura popular (como, por ejemplo, G. L. Beccaria, G. B. Bronzini o L. M. Lombardi Satriani) y un escritor (G. Arpino, B. Solinas Donghi o V. Cerami, entre otros). Desde los años noventa, en cambio, empiezan a aparecer ediciones bilingües italiano-dialecto, como la de De Simone (1994) o Enna (2003), utilizadas en este artículo.

<sup>10</sup> Cf. Lavagetto (2005: XIV-XVI).

<sup>11</sup> En realidad los cuentos son más de doscientos, puesto que en tres casos Calvino agrupó bajo un único título varios cuentos. *Giufà* contiene seis cuentos, *Gesù e San Pietro in Friuli* cuatro y *Gesù e San Pietro in Sicilia* cinco.

<sup>12</sup> Sobre las analogías entre el trabajo de los Grimm y el de Calvino, cf. Bronzini (1991).

XXXIII). Estas operaciones pueden interesar detalles, episodios enteros, nombres, descripciones, versos y otros elementos.

Las intervenciones de Calvino afectan incluso a los títulos: Cristina Lavinio ha señalado que, de los doscientos cuentos recreados, sólo 18 no han sufrido variaciones, mientras que otros 38 están traducidos literalmente de los dialectos de origen; los demás presentan cambios que van desde pequeñas variantes gráficas hasta títulos completamente distintos con respecto a la fuente (Lavinio, 1993: 145-146): para citar un ejemplo significativo, baste recordar el cuento 57, que en la fuente se titulaba “Il diavolo fra i frati”, mientras que Calvino lo bautiza “L’Orco con le penne”, utilizando el nombre, inventado por él mismo, de uno de los personajes<sup>13</sup>.

Supuestamente, en las notas el escritor da cuenta escrupulosamente de los cambios operados con respecto a la variante-fuente y resulta interesante ver como las razones aducidas oscilan entre la lógica y el libre albedrío. Para citar algunos ejemplos del segundo tipo, en la nota al segundo cuento de la antología, Calvino señala: “ho lavorato *di testa mia* per tutto ciò che non è la trama”<sup>14</sup> (F.I.:1086); para el tercero comenta: “Io ho manipolato *liberamente* le due versioni riassunte” (F.I.:1086). En otros casos, Calvino apela a razones que tienen que ver con su código poético o con el propósito editorial de la obra: “Ho cambiato il nome .... *per creare una continuità* ...” (F.I.:1090); “Ho omesso poi una *progressione troppo truculenta*”<sup>15</sup> (F.I.:1097); “alla malvagità dell’oste, che nel testo de Nerucci non è spiegata, *ho dato come giustificazione* le pretese di sua figlia su Ferdinando”<sup>16</sup> (F.I.:1114); “Il testo di Pitré si chiude con l’episodio della testa tagliata e riappiccicata all’incontrario, ma è intrusione d’un elemento fantastico in un tessuto narrativo realistico, e perciò *ho creduto bene di sopprimerlo*” (F.I.:1121); “La terza incursione della ragazza, *per introdurre un elemento di varietà*, l’ho fatta svolgere nel guardaroba” (F.I.:1125). “La sparizione dell’uomo a pezzo a pezzo non è nella tradizione; l’ho messa io di mia invenzione, *per simmetria* con l’apparizione a pezzo a pezzo” (F.I.: 1085). En la nota al cuento número

---

<sup>13</sup> “La definizione di «Orco con le penne» è mia: il testo parla d’una non ben definita «bestia»” (F.I.: 1110).

<sup>14</sup> En esta cita y las siguientes, la cursiva es mía.

<sup>15</sup> Einaudi y Calvino pensaban a la obra como a una *strenna natalizia* (un libro para regalar en Navidad), dirigida a un público familiar y el escritor eliminó los detalles más cruentos de muchos relatos.

<sup>16</sup> Calvino siente muchas veces la necesidad de encontrar unas motivaciones y explicaciones lógicas a detalles que el cuento popular acepta sin preguntas.

18<sup>17</sup>, podemos leer “Di mio ci ho messo: il vestito giallo e le uose del principe; la descrizione della metamorfosi col frullo d’ala; le notizie delle *masche* che hanno girato il mondo; e qualche malizia stilistica” (F.I.:1093). En realidad, toda la obra está impregnada de la *malizia stilistica* del escritor y en eso reside su valor.

Puesto que se trataba del punto de partida de mi estudio, he analizado el número de veces en las que Calvino confiesa haber cambiado el final de un cuento: según las notas, lo hizo en 19 relatos, a los que habría que sumar seguramente varios otros en los que Calvino olvida comentar este cambio, como lo omite en la nota a “La figlia del Sole”. Creo que el tema merecería un estudio detallado, puesto que la función del final es muy distinta en la oralidad y la escritura y si, como escribió E. Branderberger, “el cuento literario está concebido partiendo desde el final” (1973: 376) y el lector puede volver a leer un relato escrito para interpretarlo según la clave proporcionada por el final, el cuento oral, en cambio, no sólo suele narrar de un viaje, sino que es en sí mismo un viaje, sin retorno ni vuelta atrás, por lo que muchas veces el narrador oral no sabe con antelación dónde el cuento lo llevará y el público, por su parte, se deja arrastrar por un recorrido más o menos sinuoso sin mirar hacia atrás. En la oralidad el cierre del cuento depende en gran medida de las reacciones del público que influyen en las decisiones del narrador y el verdadero punto final corresponde más a la fórmula conclusiva, en realidad exterior al cuento, que a un final orgánico a la materia narrada fijado de antemano<sup>18</sup>. Por lo que respecta a Calvino, de un primer análisis parcial, basado sólo en la comparación de los finales del autor con los de Comparetti y Pitré, se aprecia cómo el escritor suele eliminar en muchos casos las fórmulas finales (cf. cuentos 11, 150, 155, 157, 160, etc.) y realiza cambios ligeros (cf. cuentos 14, 135, 136, 149, 154, 157, etc.) o profundos como, por ejemplo, en los cuentos 134 y 162. El primero, en la versión de Comparetti, era así

Or ecco Lionbruno si toglie il mantello, vien fuori di sotto al letto e dice: - «Sposamia, mi conosci? »- «Lionbruno mio, sei tu!»-e s'alza dal letto e l'abbraccia. - «Dunque non è vero, Lionbruno mio, che ti sei dimenticato di me? » - «Se mi fossi dimenticato di te non avrei tanto patito per venirti a trovare. Ma tu mi vuoi bene ancora? » - « Lionbruno mio, se io non ti avessi sempre amato, tu non mi avresti trovata vicino a morire. Ed ora vedi io sono guarita soltanto perché ho veduto te. » Allora mangiarono e bevvero insieme e chiamarono le serve e fecero gran festa. Il

---

<sup>17</sup> Cf. el análisis que hace Cristina Lavinio (1993: 159-185) de los cambios calvinianos en éste y otros cuentos piamonteses.

<sup>18</sup> Cf. Sanfilippo (2007: 216-219).

giorno appresso ordinarono tutto per lo sposalizio e sposarono con grande magnificenza e allegria. La sera poi fecero una festa di ballo e una bella cena, che bisognava vedere! (Comparetti, 1968: 182-183).

Mientras que Calvino lo reformula de este modo:

Ma appena furono soli Liombruno si tolse il mantello: -Sposa mia, mi riconosci?  
La Fata gli si buttò al collo e gli perdonò. Si giurarono il loro amore, le loro sofferenze d'esser stati tanto lontani. E diedero un gran banchetto nel palazzo, e i Venti furono tutti invitati a turbinare intorno in segno di festa (FI: 735-36).

Es decir, Calvino resume en pocas palabras el largo diálogo entre los dos enamorados, elimina la referencia a las criadas y, sobre todo, puesto que el hada era ya la esposa de Liombruno, no ve la razón de mantener las segundas bodas, que en el cuento popular dan pie al cierre clásico con baile y banquete. En cambio, el escritor retoma la figura de los vientos, que en la fuente sólo tenían un papel puntual en el desarrollo del cuento, y crea una imagen original que se impone a la fantasía del lector mucho más que la alegría de los dos enamorados.

En el caso del cuento 162, en el original de Pitré podemos leer:

Lu cumpari fici tràsiri lu Re, e cci fici vidiri a sò figghia bona d'un tuttu. Lu Re, cchiù cuntenti d'iddu, cci la detti pi mughieri e si lu tinni a Palazzu. E di stu fattu nni veni ca li fimmini 'un su' cantenti mai, e la ruina di l'omini su' iddi.

E cu' l'ha dittu e cu' la fattu diri,

Di mala morti nun pozza muriri

(Pitré, 1985: II, 21).

Calvino suaviza la explícita carga misógina de la conclusión del cuento popular y de paso concede al “diavolo compare” la corona real. Si en el final del cuento 134 el escritor eliminó el diálogo, en este relato en cambio lo creó *ex novo*. Además, en este caso el autor conserva, modificándola, la fórmula de cierre, en mi opinión una de las más hermosas y originales entre las clausulas finales italianas:

- Maestà! È guarita, Maestà! – chiamò il compare.

- Bravo! – fece il Re, -la mano e la corona sono vostre.

E così cominciarono i guai per il diavolo compare.

E chi l'ha detta e chi l'ha fatta dire

Di mala morte mai debba morire

(FI: 901).

Sin embargo, si acudimos a las notas que Calvino redactó sobre estos dos cuentos, comprobamos que en ninguno de los dos casos el autor creyó necesario avisar de los cambios sustanciales que había realizado en los finales.

Es fácil deducir de todo lo anterior que las notas dicen mucho menos de lo que parecen decir y esconden, en parte, la profundidad del trabajo de recreación. En estos años, varios estudiosos han analizado el trabajo de Calvino (baste recordar los trabajos de Cristina Lavinio (1990; 1993 y 2004), Fabio Mugnaini (1988), P. Boero (1988), E. Casali (1988), etc.) llegando a demostrar que *Le fiabe popolari italiane* son una extraordinaria obra literaria pero no tienen mucho que ver ni con la tradición ni con la oralidad. Como escribe Lavinio:

A Calvino non interessa affatto [...] conservare o mantenere uno stile che abbia il sapore dell'oralità e, con i suoi interventi, iscrive decisamente i testi in un universo tutto scritto (Lavinio, 2004: 420).

Calvino crea e *inventa* un corpus de cuentos en el que los relatos populares representan una materia prima que el escritor reelabora poéticamente como autor, como, antes que él, ya habían hecho no sólo los Grimm, sino también Basile y Perrault, autores muy conscientes de la necesidad de dar un tratamiento culto y refinado al cuento popular en el momento en el que uno lo separa de su natural contexto comunicativo oral y lo adapta un medio de comunicación completamente distinto como la escritura, en la que pierde su potencial escénico y dramático al que se alude en la fórmula introductoria de la versión de “La hija del Sol” recopilada por Cristoforo Grisanti<sup>19</sup>: “Si conta, si racconta e si rappresenta a lor signori...” (Grisanti, 1981: 267).

### **3. LA HIJA DEL SOL**

#### **3.1 Lo que nos cuenta Calvino**

*La figlia del Sole* es el cuento número setenta y cuatro de las *FI* y, en la nota correspondiente, Calvino escribe:

---

<sup>19</sup> Isnello, 1835-1911. Sacerdote y profesor de enseñanza secundaria, fue colaborador de Pitré y Salomone Marino para el *Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari*. Publicó dos volúmenes dedicados al folclore de su pueblo natal.

*La figlia del Sole* da COMP. 45, *Il Sole*, raccontata da una vecchia popolana. Il mito di Danae è ben vivo nel folklore italiano e serve di solito come introduzione alle vicende della figlia nata dal Sole (una fiaba che credo possa considerarsi davvero «italiana» o quasi: si ritrova infatti solo in Italia, Spagna e Grecia), crude storie di magie, tutte mutilazioni e autoimbandigioni. Il campo di fave non si trova nel testo pisano ma in un'altra fiaba danaidica, di Rufina (Firenze), (Faina, PITRÉ<sup>20</sup> T. p. 9). Le magie sono tutte nel testo, tranne il passaggio attraverso il muro e il camminare sulla ragnatela, di mia invenzione. Simile a questa anche nell'inizio, si ritrova in Abruzzo (DEN<sup>21</sup>. 1) e Calabria (LOMB.<sup>22</sup> 36); con l'inizio di un re che s'innamora di una bambola, in Toscana (PITRÉ T. 7, MARZ.<sup>23</sup> 63), Campania (IMBR. P<sup>24</sup>. 333), Sicilia (GONZ.<sup>25</sup> 28; PITRÉ<sup>26</sup> 67); con una ragazza muta in Sicilia (PITRÉ 67). Sempre il tema di Danae è all'inizio della nostra 84 (F.I.:1119, nota 74).

Calvino afferma, per lo tanto, que para este cuento se basó en una versión toscana, encontrada en la recopilación de Domenico Comparetti. El cuento fue recogido por el mismo folclorista en Pisa “dalla bocca di una vecchia popolana” (Comparetti, 1968: V), de la que el estudioso no da más informaciones. Presumiblemente, la anciana lo contó en dialecto pisano, pero Comparetti, como ya explicado en la nota 5, traducía al italiano todos los cuentos recopilados: “più interessato agli intrecci delle fiabe (nel quadro dei suoi studi di mitologia comparata indoeuropea) che al loro aspetto linguistico o stilistico” (Calvino, 2001: 168). Es decir, Calvino no tuvo que asumir el

---

<sup>20</sup> Es casi imposible dar cuenta en una nota de la importancia de este eminente etnógrafo siciliano. Giuseppe Pitré tiene el mérito de haber sabido sistematizar los materiales recogidos, haber llevado la disciplina de la *demología* a una Cátedra Universitaria y haber sido fundador de una fecunda escuela de investigación del folklore. Se le reconoce como el iniciador de los estudios de etnografía en Italia. Dedicó 42 años, de 1871 a 1913 a la monumental obra *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, en 25 volúmenes en la que recopiló todas las manifestaciones de la cultura oral siciliana. Además no fue un etnólogo de mesa, sino que se recorrió gran parte de la isla por su profesión de médico rural que lo ponía en contacto con el estrato popular. Quizá por el constante contacto con la gente del pueblo, fue el que actuó con más criterio al fijar la importancia que debía concederse al informante en la recogida de los cuentos e historias. Cf. Cocchiara (1951)

<sup>21</sup> De Nino (1883).

<sup>22</sup> Lombardi Satriani (1953).

<sup>23</sup> Se trata de una recopilación de cuentos populares de la zona de Siena, realizada por Ciro Marzocchi, un joven colaborador de Comparetti. Marzocchi recogió 130 cuentos y su manuscrito permaneció inédito hasta 1992, cuando Aurora Milillo se ocupó de su publicación.

<sup>24</sup> La sigla corresponde a una de las obras del gran folclorista Vittorio Imbriani (Nápoles 1840-1886), los *XII Conti pomiglianesi*, publicados en 1877. Aristócrata y literato, Imbriani desplegó una intensa actividad de recopilador y editor de textos de folklore. Siguió de manera radical el método puro de transcripción, sin ningún tipo de modificación, ni una sílaba. Sin embargo, no incluyó el nombre de los informadores. Sus obras más importantes, aparte de la ya citada, son: *Novellaja milanese* (1872) y *Novellaja fiorentina* (1871).

<sup>25</sup> Se trata de una de las primeras recopilaciones de cuentos populares italianos, recogidos y escritos directamente en alemán por Laura Gonzembach, que los publicó en Leipzig en 1870. Recientemente se ha editado en Italia una traducción de la obra de Gonzembach (1999), realizada por Luisa Rubini con retoques del escritor siciliano Vincenzo Consolo.

<sup>26</sup> Pitré (1985).

trabajo de traducción ni en este caso ni en los otros 17 cuentos que tomó de la obra de Comparetti. Es curiosos notar cómo Calvino hace hincapié en la introducción en su admiración y preferencia por Pitré o Nerucci<sup>27</sup>, mientras que deja en la sombra el hecho de que su segunda fuente favorita, por detrás de Pitré y antes que Nerucci<sup>28</sup>, fuera la recopilación de Domenico Comparetti, el único folclorista que, en otra época y con otros principios, intentó llevar a cabo una operación cultural análoga a la de Calvino creando un *corpus* de cuentos no dialectales. La gran diferencia reside en el hecho de que el filólogo Comparetti se limita a traducir sin ninguna pretensión estética y sus cuentos son “brevi e poco più che riassuntivi” (Lavinio, 2004: 401), como el lector podrá apreciar más adelante, mientras que Calvino aspira a ser el Grimm italiano e infunde en los cuentos su estilo personal.

Por lo que se refiere a las otras recopilaciones mencionadas por Calvino en las que aparecen versiones del mismo cuento, siendo la protagonista la hija del sol o una muñeca que cobra vida gracias a un encantamiento<sup>29</sup>, se aprecia poca precisión filológica, puesto que el escritor cita el cuento n. 63 del manuscrito de Ciro Marzocchi, pero no los cuentos nn. 38, 60 y 62, que el mismo Marzocchi, en una nota al cuento n. 63, señalaba como variantes del mismo. Por otra parte, una versión del cuento aparece también en una recopilación de 1909 de Cristoforo Grisanti (1981: 267), que Calvino cita en su bibliografía. Como a todos los grandes lectores, a Calvino en su rapidez se le pasaron algunas cosas por alto; además, exactamente en su escrito sobre la *rapidità*, el autor deja claro que su atracción por el cuento popular, en una determinada época de su vida, no tenía nada que ver con la “fedeltà a una tradizione etnica” (Calvino, 2002: 43). A pesar de que el aparato crítico del libro parezca apuntar lo contrario, el trabajo de

---

<sup>27</sup> Pistoia 1829-1906. Amigo de otros folcloristas como Comparetti y D'Ancona, dejó la enseñanza para dedicarse al estudio del folclore, sobre todo de los relatos populares que empezó a recoger por sugerencia de estos amigos. Se carteó con Imbriani, Pitré y Comparetti. Su obra principal *Sessanta novelle popolari montalesi* agrupa cuentos populares recogidos en la zona del montalese en Toscana, reelaborados literariamente por él mismo, sin notas ni aparato crítico, sin criterio filológico, pero haciendo constar cuidadosamente el nombre del narrador al que le ha oído contar el relato. En Nerucci el papel del transcriptor de relatos se funde con el de novelista, porque como él mismo dice: "La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella" (El cuento no es bonito si no tiene un añadido). En su introducción, Calvino cita el proverbio de Nerucci como punto de partida de su trabajo: “la novella vale per quel che su di essa tesse e ritesse ogni volta chi la racconta, per quel tanto di nuovo che ci s’aggiunge passando di bocca in bocca” (*F.I.*: 21).

<sup>28</sup> Calvino utiliza 49 cuentos de Pitré (42 sicilianos y 7 toscanos), 18 de Comparetti y 16 de Nerucci. Los otros 117 relatos de las *FI* tienen como fuentes a 60 recopilaciones de autores distintos, siendo los más utilizados D. G. Bernoni, C. Coronedi, A. De Nino y G. Zanotto, con 7 cuentos cada uno.

<sup>29</sup> Como nota Lo Nigro, de todas formas la forma de nacer de la protagonista queda sempre “misteriosa e soprannaturale” (1958: 202).

Calvino es una obra artística, no el estudio de un filólogo o un especialista y lo digo como un cumplido, como Delio Cantimori que afirmó “Spero che Calvino scriverà lui davvero, non si faccia venire mente scrupolosità filologiche che lo rovinerebbero” (Clerici, 1998: 82), aunque creo que esto tendría que ser más explícito, puesto que más de una vez he oído y leído, en España y Portugal, referencias al trabajo de Calvino como fuente fidedigna de la tradición oral italiana.

No he podido por ahora leer la versión de De Nino ni la de Lombardi Satriani citadas por Calvino, mientras que he consultado las recopilaciones de Comparetti, Gonzembach, Imbriani, Marzocchi y Pitré, que de todas formas representan más de la mitad del *corpus* citado. También he tenido en cuenta la versión de Grisanti y algunas versiones más recientes: la sarda de Francesco Enna (2003: 138-145), las napolitanas de De Simone (1994: I, 584-593) y Angelo Di Mauro (1994: 118-120), la castellana recogida por Julio Camarena en Ciudad Real (Camarena y Chevalier, 2003: 213).

### **3.2 Torres y soles (título y primera parte del cuento)**

Entre las características de los cuentos populares está la de no tener título, puesto que éste constituye un elemento que carece de una función concreta en la oralidad<sup>30</sup>. Por lo tanto Calvino encontró los títulos que habían apuntado los recopiladores y los cambió, como apunté antes, de forma casi programática. En este caso concreto, Comparetti había titulado el relato como *Il Sole*; Calvino en cambio opta por alargarlo y centrarlo en la protagonista, coincidiendo así, de forma consciente o no, con Laura Gonzembach (1999: 151). En ese momento, el relato no aparecía en el catálogo de Aarne y Thompson, como señala Lo Nigro en su índice de cuentos sicilianos, en el que da a este tipo de cuento el mismo nombre que Calvino (asignándole el número \*886)<sup>31</sup>.

La versión de Comparetti empieza de esta forma:

C'era una volta un re e una regina che si volevano tanto bene, ma non avevano punto figli. Tanto fecero elemosine e pregarono Dio perché gliene mandasse, che alla fine la regina ingravidò. Appena se ne accorsero, il re, tutto contento, manda a chiamare gli astrologhi per sapere se sarebbe stato maschio o femmina e sotto che pianeta doveva

---

<sup>30</sup> Cf. Lavinio (1993: 135-142), Milillo (1983: 118), etc.

<sup>31</sup> Sin embargo, Lo Nigro comenta que sería más apropiado llamarlo “La sposa muta”, puesto que es más frecuente este tipo de variante (Lo Nigro, 1958: 202). En el catálogo de Uther aparece como “The Daughter of the Sun (The Speechless Maiden. The Doll Bride)” (Uther, 2004: I, 521).

nascere. Gli astrologhi dissero che nascerebbe una bambina e cercarono il pianeta e trovarono che quella bambina era destinata a essere ingravidata dal sole appena avesse venti anni. Il re tutto dispiacente domandò agli astrologhi come doveva fare perché la figlia non fosse ingravidata dal sole. Gli astrologhi gli dissero che contro il destino non c'è rimedio, ma per provare qualche cosa, facesse fare una torre con finestre alte tanto che il sole non vi potesse arrivare in fondo, e chiudesse là dentro la bambina appena nata e ce la tenesse fino ai venti anni. Difatti il re fece fabbricare la torre e appena nacque la bambina la fece subito mettere là dentro con la balia e la bimba della balia. Gli anni passavano e le bambine crescevano insieme. I venti anni erano arrivati e un giorno le due ragazze erano sole e discorrevano assieme. Tutte e due avrebbero voluto vedere che cosa c'era fuori della torre, ma di lì non si usciva e le finestre erano tanto alte! Una disse: -Si prova un poco con delle sedie se ci si arriva? E detto fatto fecero una catasta di sedie e tanto impazzarono a metterle una sopra l'altra per benino che alla fine riuscirono ad arrampicarsi fino a una finestra; salì la figlia della balia prima e poi la figlia del re. Appena fu su la colpì un raggio di sole e rimase subito gravida. Si sentiva male e non sapeva cos'era; lo fece sapere al babbo e il babbo le mandò un dottore. Il dottore conobbe subito che era gravida e lo disse alla balia che figuriamoci come si disperò! Tanto più che aveva saputo quello che avevano fatto le ragazze contro gli ordini del re. Raccontò tutto al dottore e gli fece de' regali perché non dicesse nulla al re, chè guai a lei! le avrebbe tagliato la testa! Il dottore promise di dire al re che la ragazza aveva una malattia di poco; e così il re non seppe nulla. Ecco dunque che la principessa viene a partorire e fa una bambina che era proprio una bellezza. Appena ebbe partorito, la balia prende la bambina, la fascia bene con fasce d'oro da regina, la porta in un campo e la lascia là<sup>32</sup> (Comparetti, 1968: 195-196).

La recreación de Calvino, en cambio, es la siguiente:

A un Re e una Regina, finalmente, dopo averlo tanto aspettato, stava per nascere un bambino. Chiamarono gli astrologhi per sapere se sarebbe nato un maschio o una femmina, e qual era il suo pianeta. Gli astrologhi guardarono le stelle e dissero che nascerebbe una bambina, e che era destinata a far innamorare di sé il Sole prima di compiere i vent'anni, e ad avere dal Sole una figlia. Il Re e la Regina, a sapere che la loro figlia avrebbe avuto una figlia dal Sole, che sta in cielo e non si può sposare, ci rimasero male. E per trovare un rimedio a quella sorte, fecero costruire una torre con finestre così alte che il Sole stesso non potesse arrivare fino in fondo. La bambina fu chiusa là dentro con la balia, perché stesse fino ai vent'anni senza vedere il Sole né esser da lui vista. La balia aveva una figlia della stessa età della figlia del Re, e le due bambine crebbero insieme nella torre. Avevano quasi vent'anni quando un giorno, parlando delle belle cose che dovevano esserci al mondo fuori da quella torre, la figlia della balia disse: -E se cercassimo d'arrampicarci alle finestre mettendo una sedia sopra l'altra? Vedremo un po' cosa c'è fuori! Detto fatto, fecero una catasta di sedie così alta che riuscirono ad arrivare alla finestra. S'affacciarono e videro gli alberi e il fiume e gli aironi in volo, e lassù le nuvole, e il Sole. Il Sole vide la figlia del Re, se ne innamorò e le mandò un suo raggio. Dal momento in cui quel raggio la toccò, la ragazza attese di dare alla luce la figlia del Sole. La figlia del Sole nacque nella torre, e la balia, che temeva la collera del Re, la avvolse ben bene con fasce d'oro da regina, la portò in un campo di fave e ve l'abbandonò (F.I.: XX).

---

<sup>32</sup> En el anexo I el lector podrá encontrar la traducción al español del cuento de Comparetti.

En su nota, Calvino subraya que el cuento demuestra que “il mito di Danae è ben vivo nel folklore italiano”<sup>33</sup> y la referencia a la madre de Perseo se encuentra también en el catálogo de Uther. Sorprende que, en cambio, no exista ninguna referencia a Circe, que era no sólo hija del sol<sup>34</sup> sino también dotada de poderes mágicos, como la protagonista del cuento en cuestión. De todas formas, recordemos que el motivo de la princesa recluida para evitar que se cumpla una profecía aparece sólo en uno de los dos posibles comienzos del cuento ATU 898. La otra posibilidad es que una muñeca<sup>35</sup> cobre vida gracias a la magia de una o, más frecuentemente, tres hadas, que parecen recordar a las Parcas<sup>36</sup>.

A simple vista se nota que esta primera parte del cuento es considerablemente más corta (aproximadamente un treinta por ciento) en Calvino que en Comparetti, como si al primero no le interesara el principio del relato, de hecho un poco más adelante el escritor omite volver a retomar la historia de la princesa de la torre, mientras que en Comparetti la narradora explicaba:

Intanto la principessa aveva compiti i venti anni e il padre la fece levare dalla torre, credendo che il pericolo fosse passato e la fece riportare in casa senza sapere quel ch'era accaduto (Comparetti, 1968: 196-197).

En las otras versiones se encuentran las dos opciones: en la antología de De Simone, la historia de la princesa recluida en la torre directamente no existe y la Hija del Sol aparece abandonada en un campo de habas (es decir, aparece en la tradición oral un detalle que, como explica en la nota, Calvino insertó *di testa sua* en la versión de Comparetti por analogía con otro cuento toscano), donde la encuentran unas hadas que por casualidad conocen cuál es el origen de la pequeña<sup>37</sup>. En cambio, el cuento recogido

---

<sup>33</sup> Danae, hija de Acrisio, fue encerrada en una cámara subterránea de bronce por su padre porque, según un oráculo, la joven iba a dar a luz a un niño que mataría a su abuelo. Las precauciones de Acrisio fueron inútiles porque Zeus, en forma de lluvia de oro, penetra en la prisión de Danae y la fecunda (Grimal, 1981: 5).

<sup>34</sup> Cf. Esiodo, Teogonia 1016. Circe era hija del titán Helios y la ninfa oceánida Perse y tía de otra maga famosa, Medea. Entre las dos representan el referente principal de la figura de la maga en la literatura del mundo occidental.

<sup>35</sup> En algunas versiones aparecen dos (cf. Grisanti) o tres (cf. dos variantes de Pitré) muñecas, aunque una sola se convierte en protagonista.

<sup>36</sup> Sobre las hadas de los cuentos populares italianos, de las que Pitré dice que “il capriccio può essere ed è il loro governo” (1980: IV, 179), cf. Rubini (1998: 211-213).

<sup>37</sup> “A chilli tiempo antiche dice che ce stevano 'e Ffate ca jevano p' 'o munno e vulavano pe' cielo. Na vota, cammenavano sti Ffate p' 'e vvie 'e campagna, truvaiano na nennella abbandunata ncopp' a nu campo 'e fave. Mò, va' trova chi l'aveva lassata, va' trova a chi era figlia, sta criatura! Ma 'a Priora d' 'Ffate dicette: -È bella 'a fava c' 'o fiore, ma cchiù bella è sta nenna d' 'o Sole. Parlaie accussi, pecché

por Laura Gonzembach presenta el episodio completo, con algunas diferencias y enriquecido por varios detalles con respecto a la versión de Comparetti: por ejemplo, el rey recluye a la princesa en una torre *sin* ventanas, pero, poco antes de la fecha de la profecía (que en el cuento siciliano se hará realidad a los catorce años), los reyes mandan a su hija un cabrito asado y ella utiliza un hueso puntiagudo del animal para hacer un agujero en la pared<sup>38</sup>. Aunque es imposible desarrollar el tema en este trabajo, quiero apuntar el interés que presenta el cuento de Gonzembach, puesto que se trata de un relato con protagonista femenina, contado por una mujer<sup>39</sup> (en realidad en todas las recopilaciones que indican quién es el informante el cuento ATU 898 lo cuenta una persona de sexo femenino<sup>40</sup>) a otra mujer y aparecen peculiaridades que no se repiten en otras versiones recogidas por hombres<sup>41</sup>.

En esta primera parte del cuento se aprecian algunos de los cambios más típicos de Calvino:

- a) Sustitución por tiempos del pasado del presente “escénico”<sup>42</sup>, tan típico de la narración oral (“Il re [...] manda a chiamare gli astrologhi”/ “Chiamarono gli astrologhi”; “La balia prende la bambina, la fascia bene con fasce d’oro da regina, la porta in un campo e la lascia là.” / “la balia [...] la avvolse ben bene con fasce d’oro da regina, la portò in un campo di fave e ve l’abbandonò”). Esta operación es sistemática a lo largo del cuento y se repite veintiséis veces.
- b) Aceleración: Calvino reduce a la mitad la presentación de los reyes y su deseo de tener descendencia, eliminando las referencias a la intervención divina.

---

dice che 'o Sole s'era annamurato 'e na figlia 'e Re, e ce aveva fatto sta piccerella; accusì sti Ffate dicevano” (De Simone, 1994: I, 584).

<sup>38</sup> “Quando stava per rompiere quattordici anni, i genitori le mandarono un capretto arrostito; la principessa nel mangiarlo vi trovò un osso appuntito. Lo prese e cominciò per passatempo a scalfire il muro fino a formare un piccolo pertugio, che lei scavò sempre di più. All'improvviso un raggio di sole penetrò nella stanza e la colpì, e siccome era proprio il giorno del suo quattordicesimo compleanno, si avverò immediatamente anche la profezia dell'indovino” (Gonzembach, 1999: 151). El motivo de la joven encerrada que utiliza un hueso para agujerear la pared aparece también en otros cuentos italianos. Cf. el tercer cuento de la tercera jornada de *Lo cunto de li cunti* de Basile y el relato número 52 de la antología de Comparetti.

<sup>39</sup> Gonzembach no indicó el nombre de quien le contó cada relato, pero se sabe que se valió sobre todo de informantes de sexo femenino (Rubini, 1999: XIX).

<sup>40</sup> En Comparetti “una popolana”, en Pitré Ninfa Lobaido, en De Simone Anna Barricelli, en Enna Maria Nudda, en Camarena Cristina Diana Baos.

<sup>41</sup> Véase por ejemplo cómo en Gonzembach, al igual que en Comparetti, aparece el miedo del ama a la reacción del rey cuando la princesa se queda embarazada: entre mujeres, sin embargo, es posible soñar que una autoridad sabia y fatalista que exclame, como el rey de esta versión, “Era il suo destino e lei non poteva sfuggirgli” (Gonzembach, 1999: 152).

<sup>42</sup> Cf. Lavinio (2007: 106-107).

- c) Búsqueda de una explicación lógica y explícita: en Comparetti sólo leemos que “Il Re tutto dispiacente” busca una solución para evitar el destino profetizado, mientras que Calvino siente la necesidad de explicar que el rey y la reina intentan obviar la profecía porque el Sol “sta in cielo e non si può sposare”. Además, en el momento de la concepción de la Hija del Sol, el cuento popular dice escuetamente que en cuanto la princesa subió, un rayo de sol la golpeó y ella quedó inmediatamente embarazada; Calvino desarrolla este punto atribuyendo al sol la capacidad de enamorarse y la voluntad de tener una hija.
- d) Omisión de detalles: en la versión de Calvino desaparecen las molestias del embarazo y la figura del médico, quizá porque el escritor las vio cómo demasiado realistas para un cuento maravilloso o porque pensó que no eran adecuadas para el público infantil, posible lector de su obra.
- e) Invención de detalles e imágenes nuevas: en el cuento original no encontramos ninguna referencia a lo que ven las chicas desde la ventana, mientras que Calvino se recrea imaginando que contemplan árboles, un río e incluso garzas (*aironi*) volando.
- f) Desplazamiento de elementos: en Comparetti se habla del miedo de la nodriza, preocupada por la ira del rey, en cuanto ésta conoce el embarazo de su protegida, mientras que en Calvino este temor aparece sólo en el momento del abandono de la Hija del Sol, cómo una explicación de la conducta de la criada.

Otra variación importante en esta primera parte del cuento es que en el cuento de Comparetti, el responsable de la reclusión de la princesa en la torre es el rey, mientras que Calvino habla de la decisión del rey y la reina. Como apunta R. Dedola

In tal modo viene a sparire la completa responsabilità del padre nella decisione di allontanare la bambina e di rinchiuderla nella torre, mentre la regina, del tutto assente nella prima versione, diventa qui corresponsabile delle decisioni del re (Dedola, 1992: 96).

### 3.3 Bodas y regalos (desarrollo del cuento)

Con el paso del tiempo, el hijo del rey que ha recogido a la niña se enamora de la Hija del Sol. El rey, puesto que es impensable que el príncipe se case con una expósita, aleja a la joven “confinandola in una casa lontana e solitaria” (*F. I.*: 446). En Comparetti leemos que el rey “la mise in una casa distante dalla città” (1968: 197). Esta morada alejada de los sitios habitados recuerda de alguna forma el palacio de Circe, que surge en una isla desierta y está rodeado por “espesos encinares y frondas boscosas” (*Odisea*, X, 150-151<sup>43</sup>). Además, en el cuento el príncipe no se acerca nunca a la casa solitaria de la *Figlia del Sole*, pero con motivo de las tres bodas consecutivas del joven, éste manda uno o más criados a la casa de la protagonista, creando un paralelismo con Ulises que envía a sus compañeros al palacio de la maga, mientras que él, en un primer momento, no se adentra en el bosque.

Al no poder casarse con la Hija del Sol, el príncipe se casa sucesivamente con tres princesas, pero cada vez que el príncipe se casa, él o la reina madre mandan regalos, dulces o peladillas a todos los conocidos, incluida la Hija del Sol, que para contracambiar envía un regalo hecho gracias a sus artes mágicas. Las novias del príncipe mueren intentando imitar a la Hija del Sol.

La versión de Comparetti es:

Andava a caccia da quelle parti un re e passando per quel campo sente vagire; guarda e vede quella bella creatura abbandonata. Gli fece pietà e poi era tanto bellina! La prese, la baciò e diede ordine che la portassero a palazzo; la diede alla moglie e le trovarono una balia e la fecero allevare come fosse figlia loro, insieme con un figlio che avevano, un poco più grandicello. Intanto la principessa aveva compiti i venti anni e il padre la fece levare dalla torre, credendo che il pericolo fosse passato e la fece riportare in casa senza sapere quel ch'era accaduto. La bambina e il figlio del re andavano crescendo tutti e due e già s'erano fatti grandi e si volevano tanto bene che il figlio del re voleva assolutamente averla per isposa. Ma il padre non voleva accostire perché non si sapeva di che nascita fosse la ragazza. La fece levare di palazzo e la mise in una casa distante dalla città, perché il figlio non la vedesse e se ne scordasse. Cercarono per il figlio una moglie e trovarono una regina e combinarono il matrimonio. Venuto il dì delle nozze mandarono regali a tutti i parenti e anche a quella ragazza trovata nel campo. Il servitore che portava il regalo va e picchia alla porta. Quella ragazza, che era figlia del Sole e era fatata e sapeva tutto e faceva quel che voleva, va ad aprire in persona e va giù senza testa. Dice al servitore: “Mi pettinavo e ho lasciato la testa su”. E lo fece entrare e salir su. Si rimette la testa e porta il servitore in cucina. Quando fu in cucina disse “Forno apriti!” e il forno s'aprì. “Legna andate nel forno” e le legna andarono nel forno; poi fa “Forno accenditi e quando tu sei caldo chiamami”. Il forno si accende e poco

---

<sup>43</sup> Cito de la versión en prosa de C. García Gual (Homero, 2005).

dopo quando fu caldo, si mise a gridare: “Sora padrona!”. Allora lei entrò nel forno acceso com’era, ci fece tre giri, poi fece un bel pasticcio e lo diede al servitore da portarlo al Re per lo spozalizio. Quando il servitore tornò a palazzo e raccontò tutto quello che aveva veduto tutti rimasero e appena ci volevano credere; ma la sposa che era ingelosita di quella ragazza, fece “Oh di queste cose ne faceva anch’io quand’era a casa”. “Bene dunque- fece il marito- io darò un pranzo e tu ce ne farai anche per noi”. E la sposa glielo promise e fissarono un giorno. Venuto quel giorno, va in cucina “Legna andate nel fuoco!” ma le legna non si movevano; “forno accenditi”, ma non si accese e lo accesero i servitori: Quando fu caldo, glielo dissero e entrò dentro, ma appena entrata ci morì bruciata. Dopo un po’ di tempo il figlio del Re prese un’altra moglie. Il dì delle nozze mandano il solito regalo alla ragazza. La ragazza fa entrare il servitore in cucina: “Legna andate nel fuoco; fuoco accenditi” e tutto fu fatto in un attimo; poi dice “Olio va nella padella e quando tu bolli chiamami” e appena l’olio cominciò a bollire si mise a gridare: “Sora padrona!”. Lei allora andò e mise le mani nella padella e fece dieci pesci fritti bellissimi. Li mise in un vassoio e li mandò al re. La sposa, quando intese quello che raccontava il servitore, anche lei gelosa di quella ragazza, disse che sapeva farlo anche lei e promise al marito che lo farebbe. Ma quando venne il giorno stabilito e andò in cucina, le legna, il fuoco e l’olio non fecero niente affatto quello che lei comandava e appena ebbe messe le mani nell’olio bollente, si scottò forte e le venne male e morì. E la regina vecchia sgridava tutti i servitori perché raccontavano quelle cose e così facevano morire le spose del figlio. Passato qualche tempo, trovarono una terza moglie e il dì delle nozze mandarono il solito regalo alla ragazza: «Oggi poi, disse la ragazza al servitore, davvero non saprei che cosa darvi.» -E pensò un poco; poi prende un coltello, si taglia una mammella e comincia a cavar fuori dalla ferita trina d’oro, ma tanta e tanta che non finiva mai; poi si riattaccò la mammella e diede la trina al servitore. - «Portate questa al re, chè proprio non ho altro da darvi.». E quella trina era tanto bella che tutti restarono meravigliati. Quando la sposa ebbe inteso quello che raccontava il servitore fece: «Oh, io ho guarnito tutti i miei vestiti di trine fatte a questa maniera!» E prese un coltello e si tagliò la mammella, ma invece della trina venne fuori tanto sangue che morì.

En cambio, Calvino recrea el texto de la forma siguiente:

Da quel campo passò un altro Re che andava a caccia: sentì i vagiti, e si impietosì di quella bella creaturina lasciata tra le fave. La prese con sè e la portò da sua moglie. Le trovarono una balia e la bambina fu allevata a palazzo come fosse figlia di quel Re e di quella Regina, insieme al loro figlio, più grandetto di lei ma di poco. Il ragazzo e la ragazza crebbero insieme e, divenuti grandi, finirono per innamorarsi. Il figlio del Re voleva a tutti i costi averla in sposa, ma il Re non voleva che suo figlio sposasse una ragazza abbandonata e la fece andar via da palazzo confinandola in una casa lontana e solitaria, con la speranza che suo figlio la scordasse. Non s’immaginava nemmeno che quella ragazza era la figlia del Sole, ed era fatata e sapeva tutte le arti che gli uomini non sanno. Appena la ragazza fu lontana, il Re cercò una fidanzata di famiglia reale per il figlio e combinarono le nozze. Il giorno delle nozze, furono mandati i confetti a tutti i parenti, amici e familiari, e siccome nell’elenco dei parenti, amici e familiari c’era anche quella ragazza trovata nel campo delle fave, andarono gli Ambasciatori a portare i confetti anche a lei. Gli Ambasciatori bussarono. La figlia del Sole scese ad aprire, ma era senza testa. “Oh scusate – disse- mi pettinavo e ho dimenticato la testa sulla toletta. Vado a prenderla”. Andò su con gli Ambasciatori, si rimise la testa sul collo e sorrise. “Cosa vi do, per regalo di nozze?” Disse; e portò gli Ambasciatori in cucina. “Forno apriti!” disse e il forno s’aprì. La figlia del Sole fece un sorriso agli Ambasciatori.

“Legna, va’ nel forno!” e la legna prese e andò nel forno. La figlia del Sole sorrise ancora agli Ambasciatori. Poi disse “Forno accenditi e quando sei caldo chiamami!”. Si voltò agli Ambasciatori e disse “Allora, cosa mi raccontate di bello?” Gli Ambasciatori, coi capelli ritti sul capo, pallidi come morti, stavano cercando di ritrovar parola, quando il forno gridò “Sora padrona!”. La figlia del Sole disse “Aspettate,” ed entrò nel forno rovente con tutto il corpo, ci si voltò dentro, tornò fuori e aveva in mano un bel pasticcio ben cotto e dorato. “Portatelo al Re per il pranzo di nozze”. Quando gli Ambasciatori giunsero a palazzo, con gli occhi fuor delle orbite, e raccontarono con un fil di voce le cose che avevano viste, nessuno ci voleva credere. Ma la sposa, ingelosita di quella ragazza (tutti sapevano che era stata l’innamorata del suo sposo) disse “oh sono cose che facevo sempre anch’io, quand’ero a casa. “Bene,-disse lo sposo- allora le farai anche qui per noi” “Eh sì certo, vedremo,- cercava di dire la sposa, ma lui la condusse subito in cucina. “Legna, va’ nel forno” –diceva la sposa, ma la legna non si muoveva. “Fuoco accenditi” ma il forno restava spento. Lo accesero i servitori, e quando fu caldo, questa sposa era tanto orgogliosa che volle entrarci dentro. Non c’era ancora entrata che era già morta bruciata. Dopo un po’ di tempo, il figlio del Re si lasciò convincere a prendere un’altra moglie. Il giorno delle nozze, gli Ambasciatori tornarono dalla figlia del Sole a portarle i confetti. Bussarono e la Figlia del Sole, invece d’aprire la porta, passò attraverso il muro e venne fuori. –Scusate- disse, - c’è la porta che non s’apre dal di dentro. Mi tocca sempre passare attraverso il muro e aprirla di fuori. Ecco, ora potete entrare. Li portò in cucina e disse “Allora, che cosa preparo di bello, al figlio del Re che si sposa? Su, su, legna, va’ nel fuoco! Fuoco, accenditi!” E tutto fu fatto in un attimo, davanti agli Ambasciatori che sudavano freddo. “Padella, va’ sul fuoco! Olio, va’ nella padella! E quando friggi chiamami” Dopo poco l’olio chiamò: -Sora padrona, friggo! Eccomi, - fece sorridendo la figlia del Sole, mise le dita nell’olio bollente e le dita si trasformarono in pesci: dieci dita, dieci pesci fritti bellissimi, che la figlia del Sole incartò lei stessa perché intanto le dita le erano ricresciute, e diede agli Ambasciatori sorridendo. La nuova sposa, quando intese il racconto degli Ambasciatori stipefatti, anche lei gelosa e ambiziosa, cominciò a dire: - Uh, bella roba, vedeste io, che pesci faccio! Lo sposo la prese in parola e fece preparare la padella con l’olio bollente. Quella superba ci cacciò le dita e si scottò così forte che le venne male e morì. La Regina Madre se la prese con gli Ambasciatori: -Ma che storie venite a raccontare! Fate morire tutte le spose! Comunque, trovarono una terza sposa al figlio e il giorno delle nozze tornarono gli Ambasciatori a portare i confetti. Uh, uh, sono qui! –disse la figlia del Sole quando bussarono. Si guardarono intorno e la videro per aria. –Facevo quattro passi su una tela di ragno. Ora scendo, - e scese giù per la tela d’un ragno a prendere i confetti. - Stavolta davvero, non so che regalo fare, -disse. Ci pensò su, poi chiamò: - Coltello, vieni qui!- Venne il coltello, lei lo prese e si tagliò un orecchio. Attaccata all’orecchio c’era una trina d’oro che le veniva fuori dalla testa, come fosse aggomitolata nel cervello e lei continuava a cavarla fuori che sembrava non finisse mai. Finì la trina, e lei si rimise a posto l’orecchio, gli diede un colpettino col dito e tornò come prima. La trina era tanto bella che a Corte tutti volevano sapere da dove veniva e gli Ambasciatori, nonostante il divieto della Regina madre, finirono per raccontare la storia dell’orecchio. Uh –fece la nuova sposa,- io ho guarnito tutti i miei vestiti di trine che mi facevo a quella maniera. -Te’ il coltello, prova un po’! –le fece lo sposo. E quella scriteriata si tagliò un orecchio: invece della trina le venne fuori un lago di sangue, tanto che morì.

Es fácil notar cómo el texto de Calvino es, en esta segunda parte, notablemente más largo que el de Comparetti, que contiene 765 palabras mientras que la recreación calviniana presenta 986, es decir un treinta por ciento más. En esta parte del cuento el

escritor alarga, reelabora e inventa mucho más de lo que él se limita a comentar en la nota: “Le magie sono tutte nel testo, tranne il passaggio attraverso il muro e il camminare sulla ragnatela, di mia invenzione”. Los dos prodigios inventados por Calvino parecen responder a su exigencia de simetría: de esta forma las tres visitas a la casa de la protagonista presentan el mismo esquema. Sin embargo la reelaboración de estos encuentros tiene un alcance mayor, puesto que el autor alarga la descripción de cada uno, convirtiendo al anónimo criado de Comparetti en unos cómicos embajadores, que la protagonista entretiene con grandes sonrisas que se contraponen a las evidentes muestras de terror de los emisarios del príncipe. Esta comicidad desarrollada por Calvino no existe en el cuento de Comparetti, pero en cambio puede vislumbrarse un atisbo de este mismo ingrediente en el criado tonto del cuento 38 de Marzocchi (“un servitore che da quant’era imbecille lo chiamavano Giucco” Milillo, 1992: 142).

Por lo que concierne a la estructura textual, en esta sección del cuento aparece casi por primera vez el discurso directo, ya que en la primera parte leemos una única frase dialógica (“Si prova un poco con delle sedie se ci si arriva?” en Comparetti; “E se cercassimo d’arrampicarci alle finestre mettendo una sedia sopra l’altra? Vedremmo un po’ cosa c’è fuori!” en Calvino). La versión de Comparetti contiene, en la segunda parte del cuento, 15 frases de discurso directo y 20 en total, mientras que el relato de Calvino presenta 27 frases de discurso directo en la parte segunda y 36 en total. Este recuento puede parecer sorprendente puesto que, en cambio, la mimesis es por lo general una de las características del cuento oral y de su teatralidad, mientras que el relato literario suele basarse más en los recursos diegéticos. Sin embargo, en este caso hay que considerar que, por un lado, “la simulazione del narrato orale [...] costituisce la cifra stilistica di Calvino” (Mugnaini, 2004: 285) y, por otro, la metodología de Comparetti no contemplaba el hecho de transcribir con fidelidad las construcciones lingüísticas del narrador oral utilizado como fuente, sino que producía textos que se limitaban casi a resumir la historia<sup>44</sup>.

También es muy evidente el proceso de aceleración de la acción: el príncipe pide a las esposas que imiten inmediatamente a la Hija del Sol, en lugar de quedar para el día

---

<sup>44</sup> De hecho, Cristina Lavinio propone que “esaminando raccolte di testi popolari che vengono presentati come trascritti fedelmente[...] si può fare dell’occorrenza e delle modalità di presentazione dei discorsi diretti [...] un indice della attendibilità maggiore o minore di tali dichiarazioni” (Lavinio, 1998: 304).

siguiente como en la versión de Comparetti, que por otro lado es la única versión en la que se pospone el trágico final de las primeras dos novias hasta un “giorno stabilito”.

Los regalos que la Hija del Sol manda como regalos de boda no presentan grandes variaciones en el pasaje de Comparetti a Calvino (aunque sí ampliaciones: el *bel pasticcio* se convierte en un *bel pasticcio ben cotto e dorato* y la transformación de los dedos en peces está descrita con más detalle), menos en el caso del tercer regalo, para el que el cambio es llamativo: en los dos textos la Hija del Sol regala al príncipe un encaje de oro, pero en Comparetti lo extrae de un pecho, después de herirse con un cuchillo, y en Calvino la protagonista se corta una oreja y el encaje sale de la cabeza como si fuera un ovillo anidado en el cerebro. Este asombroso cambio se presta a un análisis de tipo psicoanalítico como el que sugiere Rossana Dedola:

Calvino elimina la parola “ferita”, sostituisce la mammella con l’orecchio e fa compiere alla figlia del Sole una serie di nuove prodezze, come camminare sulle pareti e scendere per una tela di ragno. Non dalla mammella ma dalla testa la figlia del Sole estrae il terzo dono che appare quasi “aggomitato nel cervello”. Questa variante si può considerare come una vera e propria sostituzione in senso freudiano. La sostituzione secondo Freud avviene quando la coscienza entra in contatto con un materiale inconscio di cui non è in grado di sopportare il peso [...]. Nella nuova versione della fiaba viene a perdersi un elemento che invece nella versione originaria risulta come quello più importante, lo stupefacente dono di sé che la ragazza compie. [...] Sotto la penna di Calvino la figlia del Sole si tramuta in un altro personaggio. La testa prevale sul corpo e quest’ultimo, a ben guardare, appare quasi “disincarnato”, tanto si insiste sulla capacità di passare attraverso i muri, di camminare sulle pareti (Dedola, 1992: 102).

Calvino elimina cualquier imagen que pueda evocar de forma inmediata el dolor (como se verá más adelante en la tradición oral aparecen lágrimas y labios que sangran) e insiste, en cambio, en esa sonrisa de la protagonista que niega de alguna forma que a ésta sus acciones puedan causarle algún sufrimiento.

### 3.3.1 Pechos y pescados

Veamos cuáles son las intervenciones mágicas y los regalos que la Hija del Sol utiliza en otras versiones. Empezando por las versiones consultadas por Calvino, la protagonista envía al príncipe:

a) Versión de Gonzembach: “due bei pesci d’oro” (con el procedimiento descrito en Comparetti); “perle e pietre preziose” (que le caen de las trenzas después de arrastrarse dentro del horno encendido); nada (pero el criado ve cómo se queda tomando el sol con la silla en equilibrio primero en la barandilla del balcón y después en el tejado).

b) Versión de Imbriani: “diece cape de saccicce” (que son sus manos asadas en el horno); “doje sanguinacce” (esta vez se trata de los brazos también asados en el horno); “doje prosutte ’mbottite” (las piernas).

c) Versiones de Marzocchi: en el cuento n. 62 “cinque pesci d’oro”; “un bel nastro d’oro” (clavándose un punzón en el corazón); “una bella crostata” (que aparece después de que la protagonista se siente dentro del horno encendido). En el cuento n. 63, “una bocca di dama per trentadue persone” (entrando en el horno y dando tres vueltas); “una matassa di trine d’oro e una di trine d’argento” (perforándose con un pasador los dos pechos) ...

d) Versión de Pitré: “un pisci tantu” (con el procedimiento ya comentado); “na cassata tanta” (entrando en el horno); “un bellu pisci” (que aparece después de que la protagonista se tire por la escalera, rompiéndose los labios). Entre las variantes, Pitré resume una versión de Polizzi Generosa en la que la secuencia de prodigios y regalos es: pierde el dedal y se rompe un dedo para que éste recoja el dedal; pone las manos en la sartén y forma cinco peces; se encierra en el horno y sale con siete lágrimas que se convierten en siete hogazas finas. En otra variante de Casteltermini no se especifica qué hace la protagonista.

En antologías posteriores a Calvino encontramos:

a) Versión de Camarena: una “bandeja llena de frutas de todas las maneras” (que ella recoge tirándose al pozo); “una bandeja de rosquillos” (metiendo las manos en aceite hirviendo); nada (pero el criado ve cómo se le cae un ovillo mientras está hilando

en el balcón y ella se corta una mano, la tira abajo y la mano vuelve a subir con el ovillo).

b) Versión de De Simone: “diece pisce tutte d’argiento” (como en Comparetti); “na bella pizza doce” (que ella prepara después de barrer el horno encendido con su melena); el tercer elemento no es un regalo, sino que en esta versión la Hija del Sol busca la forma de que muera también la tercera esposa del príncipe: lo consigue dejando caer un dedal y cortándose un dedo, al que ordena que recupere el dedal. La rival intenta imitarla y muere desangrada. Se trata de una de las escasas variantes en la que se explicita que la muerte de las tres novias del príncipe responde al deseo de la Hija del Sol<sup>45</sup>, hecho por otra parte normal puesto que en el cuento maravilloso “non compaiono le presupposizioni di un’etica moralista ma le prese d’atto di un’etica pragmatista” (Rak, 2007: 70), en la que es lógico que una mujer luche para conquistar su sitio dentro del matrimonio y la familia, como la Cenicienta de Basile que mata la segunda esposa del padre.

c) Versión de Di Mauro: la protagonista introduce a la reina madre en el horno y la saca rejuvenecida; diez peces (salidos de sus dedos); dedo cortado que va a recuperar el dedal que se había caído.

c) Versión de Enna: “unu recramu chi non d’aian bidu mai” (y este encaje es la sangre que sale de las rodillas de la Hija del Sol que se las ha pinchado con alfileres); “deghe pisches chi no nd’aian bidu mai” (con el consabido procedimiento); falta completamente la tercera variación.

El motivo más sólido y recurrente es el de los dedos-peces y también se repite en casi todas las versiones la entrada de la protagonista en el horno encendido, aunque el producto ofrecido después puede ser distinto: esta cocinera varía sus platos según la cocina regional (la *pizza dolce* es un plato sobre todo meridional, la *cassata* es un dulce siciliano, mientras que los pastelitos de almendra llamados *bocca di dama* son de origen toscano) aunque, como toda las magas empezando por Medea, los ingredientes y los métodos que utiliza son inquietantes.

No resulta sorprendente que Calvino, en su búsqueda de *leggerezza*, no se basara en la versión de versión Imbriani, en la que la protagonista pasa por un despiadado

---

<sup>45</sup> Cf. la versión de Polizzi Generosa, en la que se afirma que el rey “sposò una alla volta tre ragazze che morirono per aver voluto fare quel che la figlia della balena faceva per rovinare le nuove spose” (Pitré, 1985: II, 110).

proceso de automutilación en el que se corta las manos, luego los brazos y después las piernas para mandar al príncipe (que no se casa, sino que empieza a “fa’ l’ammore” con otras princesas) platos tan poco poéticos como, respectivamente, salchichas, morcillas y jamones. En cambio, llama la atención ver cómo el motivo de la herida en el pecho de la que sale el encaje de oro aparece sólo en las dos versiones de Marzocchi (toscanas como la de Comparetti), mientras que en la versión de Enna el encaje nace de la sangre de la rodilla, en un motivo seguramente menos impactante que el del pecho. He encontrado también la imagen del pecho herido en una versión piamontesa muy reducida, *La ragazza di legno*<sup>46</sup>, recogida por D. Carraroli en 1907 y traducida al italiano por Giovanni Arpino, en la que este motivo es único y central. De todas formas, quizá puede ser útil analizar el tipo de regalos y prodigios según los dos subtipos que pertenecen al cuento ATU 898, es decir “La Hija del Sol” propiamente dicha y “la muñeca muda”, para llamarla de alguna forma. Los dos tipos de protagonistas presentan una diferencia importante: en el primer caso se trata de un sujeto dotado de poderes mágicos, mientras que en el segundo la joven es un juguete, objeto de los caprichosos poderes mágicos de una o más hadas. En realidad, el pecho herido aparece sobre todo en las variantes del subtipo “la muñeca muda”, mientras que entre las variantes de “la Hija del Sol” propiamente dicha, es decir las de Camarena, Comparetti, De Simone, Di Mauro y Gozembach, el relato de Comparetti es el único que presenta este tipo de motivo.

### 3.4 Magia y cebada (final del cuento)

El príncipe, después de enviudar tres veces, acaba por enfermar y para sanarlo los reyes recurren a los consejos de una vieja maga, que indica una solución que requiere de los poderes sobrenaturales de la Hija del Sol y ésta, sin pestañear acepta

---

<sup>46</sup> La protagonista es una muñeca de madera, de la que, pensando que se trata de una chica, se enamora un caballero, que quiere casarse con ella. La supuesta madre de la muñeca la tira a un pozo para que no se descubra el engaño. Ahí un hada la vuelve humana, estableciendo que no podrá hablar con su marido mientras éste no le pregunte si es muda. El caballero se cansa del mutismo de la chica y al año se casa con otra. El día de la boda, a la novia le falta un encaje de seda azul, entonces “un servo ricorda che la sua antica padrona aveva dei pizzi e va alla torre per farsene dare. E costei, ottenuto un coltello, si apre il seno e ne estrae seta celeste” (Beccaria y Arpino, 1982: 85). La novia la imita y muere; el caballero furioso agarra a la protagonista por un brazo y grita “Sei sempre muta?”. Y ella puede por fin explicar su historia.

realizar una hazaña digna de Medea: la protagonista del cuento siembra cebada que brota, crece y madura en un día, demostrando así que tiene el poder de alterar los ritmos de la naturaleza, como la Medea de Séneca que afirma: “yo he alterado el turno de las estaciones: a mi conjuro, produjo flores la tierra en verano, se vio forzada Ceres a ver copiosas mieses en invierno” (Séneca, 1979: 328-29, vv. 760-762).

Comparetti escribe:

Il figlio del re pel dispiacere delle mogli che perdeva e anche più della ragazza di cui era sempre più innamorato, s'ammalò forte e non voleva più mangiare. Era tutto rifinito e mandarono a chiamare una vecchia maga che aveva già guarito molti malati. La vecchia venne e quando ebbe visto il malato, disse: - «Qui ci vuole una scottatura d'orzo; ma quest'orzo in un'ora dev'esser seminato, deve nascere e si deve farne la scottatura. » «O come si fa? » disse il re tutto afflitto; e pensarono a quella ragazza che aveva saputo fare tante belle cose; la mandarono a chiamare e glielo dissero. - «Sta bene, disse lei, ci penso io. ». E seminò l'orzo e subito nacque e fece la scottatura, che un'ora non era neppur passata. Va la ragazza dal figlio del re e gli porta la scottatura: appena l'ebbe bevuta, gliela sputò tutta in faccia. La ragazza se n'ebbe tanto a male e si mise a piangere e a gridare : - « Come, a me sputarmi in faccia, a me figlia del sole, nipote di re! » Il padre del re, che era lì, seppe a questo modo chi era la ragazza e vollero sapere da lei tutta la storia. Quand'ebbe finito, disse al figlio che volentieri gliela darebbe per moglie e subito il figlio guarì e fecero le nozze e vissero felici e contenti (1968: 198-199).

Por su parte Calvino recrea:

Il figlio del Re continuava a perdere mogli, ma era sempre più innamorato di quella ragazza. Finì per ammalarsi e non rideva più né mangiava; non si sapeva come farlo vivere. Mandarono a chiamare una vecchia maga che disse: - Bisogna fargli prendere una pappa d'orzo, ma d'un orzo che in un'ora sia seminato, nasca, sia colto e se ne faccia la pappa. Il Re era disperato perché orzo così non se n'era mai visto. Allora pensarono a quella ragazza che sapeva fare tante cose meravigliose e la mandarono a chiamare. - Sì, sì, orzo così e così, ho capito –disse lei, e detto fatto, seminò l'orzo, l'orzo nacque, crebbe, lo colse e ne fece una pappa prima ancora che fosse passata un'ora. Volle andare lei in persona a porgere la pappa al figlio del Re che se ne stava a letto a occhi chiusi. Ma era una pappa cattiva, e appena lui ne ebbe inghiottito un cucchiaino lo sputò e finì in un occhio della ragazza. - Come? A me sputi in un occhio la pappa d'orzo, a me figlia del Sole, a me nipote di Re? - Ma tu sei figlia del Sole? – disse il Re che era lì vicino. - Io sì. - E sei nipote di Re? - Io sì -E noi che ti credevamo trovatella! Allora puoi sposare nostro figlio! - Certo che posso! Il figlio del Re guarì all'istante e sposò la figlia del Sole che da quel giorno diventò una donna come tutte le altre e non fece più cose strane (*F. I.*: .

Aparte del llamativo cambio del final al que aludí al principio de este trabajo, una vez más se aprecia la tendencia de Calvino a dar explicaciones (el príncipe escupe la papilla porque “era una pappa cattiva”, además estaba con los ojos cerrados y por lo tanto no sabía quien se la estaba dando); la sustitución del presente “escénico” por el

pasado (“Va la ragazza [...] e gli porta...”/ “Volle andare lei in persona...”); y el mayor espacio concedido a la parte dialogada<sup>47</sup>. Por lo que concierne el final, en ninguna de las versiones consultadas la protagonista pierde sus poderes mágicos después de casarse con el príncipe, aunque en el cuento n. 62 de Marzocchi podemos encontrar algo similar, ya que a lo largo del relato en la casa de la protagonista hay unos muebles que hablan y se desplazan, pero cuando por fin el príncipe logra descubrir la fórmula de comunicar con su amada “i mobili saltarono tutti dalla finestra e scomparvero nell’aria” (Milillo, 1992: 234). Sin embargo, hay que subrayar que el cuento de Marzocchi es una mezcla de ATU 877 y ATU 898, en la variante de la muñeca muda, y la protagonista por lo tanto no tiene poderes mágicos, sino que es objeto de la magia ajena y sufre las restricciones impuestas por el hada de turno.

En esta parte del cuento, aparece un elemento, aparentemente secundario pero que no es nada casual: la cebada. Calvino afortunadamente lo mantiene, operando sólo un ligero cambio (la *scottatura*, una infusión, se transforma en *pappa*, papilla). Ésta es necesaria para un encantamiento y su empleo para este fin está arraigado en el mundo clásico, en la tradición cuentística oriental y en las creencias populares italianas: Teócrito, en el segundo idilio, describe como la joven Simeta prepara un sortilegio de amor utilizando, entre otros elementos, harina de cebada<sup>48</sup>. Aunque en el caso siguiente no se atribuye explícitamente a la cebada ningún poder mágico, hay que recordar que la maga Circe prepara a los compañeros de Ulises, antes de convertirlos en cerdos, “una mezcla de queso, cebada y dorada miel, con vino de Pramnos” (Odisea, X, 235-236). En las *Mil y una noche*, la reina Lab, una poderosa bruja, esparce tierra roja en el suelo de su habitación y la tierra se convierte en un río, en cuyas orillas Lab siembra un puñado de cebada y la riega; la cebada madura, Lab la recoge, la muele y con la harina prepara un *sawiq* (una papilla de cebada) mágico: si un hombre lo come, Lab puede transformarlo en un animal, como hacía Circe con su varita mágica. Por lo que concierne al folclore italiano, Cristoforo Grisanti recuerda que según las creencias del pueblo siciliano de Isnello “i porri del corpo disseccano presto, se vengono punti colla coda degli acini d’orzo, che si getteranno in un pozzo” (Grisanti, 1981: 89), mientras

---

<sup>47</sup> Quien quiera tener una idea de la diferencia en la proporción entre la parte narrativa y la dialogada en un texto oral transcrito fielmente y el de Comparetti puede comparar el cuento de *Il Sole con 'A fata Orлана*, la versión de Imbriani, en la que el diálogo ocupa más de la mitad del texto.

<sup>48</sup> “Primero se quema en el fuego harina de cebada” (Teócrito, 1986: 66).

que Giuseppe Pitré afirma que, aparte de utilizarse la cebada en la medicina popular para curar el eritema solar (Pitré, 1981: 252), matar serpientes (ibidem: 297) y solucionar dolencias hepáticas o anemias (ibidem: 358), las chicas sicilianas empleaban granos de este cereal para vaticinar cómo sería su vida conyugal (Pitré, 1980: II, 7).

Además, hay que señalar que la aparición en este cuento de la cebada en lugar de otro elemento mágico puede deberse a que se trata de una de las plantas mágicas o medicinales relacionadas con el sol” (Vázquez Hoys y Muñoz Martín, 1997: 399), por lo que parece natural que la utilice justamente la Hija del Sol<sup>49</sup>. En el relato suelen aparecer también otros símbolos relacionados con el sol<sup>50</sup>, como la trébede sobre la que se apoya la sartén<sup>51</sup> y la protagonista suele ser rubia como el oro (Pitré, 1985: II, 105) y/o “più bella del sole” (Gonzembach, 1999: 153).

#### **4. CONCLUSIONES: magas y perdices nunca fueron felices**

Calvino transforma lo que, según él, formaba parte de unas “crude storie di magia, tutte mutilazioni e autoimbandigioni” en un divertimento en el que el sistema simbólico queda alterado y se pierde la evidencia del “stupefacente dono di sé” (Dedola, 1992: 102) de la protagonista. Sin embargo, los cambios de Calvino no son menores de los que podemos encontrar entre las distintas variantes del cuento tipo ATU898 en la tradición oral y, por otra parte, el final del autor, esa repentina transformación en una mujer como las demás de la protagonista, encuentra su lógica si pensamos que la Hija del Sol, en algunas versiones, guarda un estrecho parentesco con varios miembros de la familia, no muy extensa en la cultura occidental, de las brujas jóvenes y hermosas, como Circe, Medea o Morgana, que nunca fueron muy afortunadas en el amor al no ser que renunciaran a sus poderes mágicos.

Calvino escribió que la literatura “è la tensione verso il nuovo testo apocrifio da ritrovare o da inventare” (1980: 202) y parece lógico que, en su recreación literaria de

---

<sup>49</sup> En la versión recogida por Camarena, aparece una trébede que es también un símbolo solar (cf. Vázquez Hoys y Muñoz Martín, 1997: 418).

<sup>50</sup> Pueden también aparecer elementos cargados de connotaciones sexuales, como la faldita roja que se pone la protagonista en un cuento de Marzocchi (Milillo, 1992: 143), la manzana robada por el príncipe en la versión de Camarena (216) o el mortero y el majadero de la versión de Gonzembach (1999: 157).

<sup>51</sup> Cf. las versiones de Camarena, De Simone y Di Mauro.

producciones del imaginario popular, el escritor no haya renunciado a la posibilidad de inventar, por un lado porque, como afirma Pedrosa, “ dos de los rasgos esenciales de toda obra artística y literaria [son] su inserción en un complejo sistema de formas, tópicos y estilo heredados; y la capacidad de variación y modificación, libre y activa, de esa herencia en cada acto de creación o de recreación artísticas” (1995: 256). Por otro lado, nuestro autor se apoya en unos convencimientos teóricos, que el mismo reconoce como algo heterodoxos, según los cuales “la fabulazione precede la mitopoiesi: il valore mitico è qualcosa che si finisce per incontrare solo continuando ostinatamente a giocare con le funzioni narrative” (1980: 178). Y entonces, bienvenido sea el libre y obstinado juego con las funciones narrativas, que además, por lo que respecta el cuento de la Hija del Sol, sigue en Italia después de Calvino: recientemente otro hombre contemporáneo, el narrador teatral Ascanio Celestini<sup>52</sup>, ha recreado también el cuento y, en su versión, no sólo la protagonista no pierde su magia con el matrimonio sino que el autor se imagina que su hijo también los hereda, así que el cuento se cierra de la forma siguiente:

*E se vedi un ragazzino che cammina per gioco sui carboni ardenti,  
o mette le mani nell'acqua bollente per scolare la pasta,  
quello è il figlio loro.  
E queste cose le può fare soltanto lui perché è il nipote del sole* (Celestini, 2002: 101).

También es interesante comentar que tampoco en la versión de Celestini aparece la herida en el pecho, sino que el autor cuenta que la Hija del Sol se corta la lengua y saca de ella un hilo de oro. Si para el escritor Calvino la humanidad está en el cerebro, no es extraño que para el narrador oral Celestini ésta se encuentre en cambio en esa lengua que nos permite jugar con las historias. Además, en el cuento ATU 898 la lengua juega un papel importante: en los dos subtipos encontramos por un lado una muñeca muda, que no puede utilizar libremente su lengua y espera que el príncipe encuentre la forma de otorgarle la palabra y, por el otro, una mujer de lengua más o menos afilada como la Hija del Sol de la versión de Gonzembach que desafía al príncipe cuando éste le pregunta de quién es hija: “Sugnu figghia di cani e di jatta,/ Si nun mi voi, mori e

---

<sup>52</sup> Ascanio Celestini es un narrador teatral relativamente joven, pero ya muy conocido; nacido en 1972, llegó al teatro en sus años universitarios, cuando, estudiante de antropología y nieto de narradora tradicional, empezó a seguir talleres teatrales y abandonó los estudios universitarios para dedicarse al espectáculo. Después de una primera etapa de investigación sobre la *Commedia dell'arte* y la construcción y empleo de máscaras, desde 1998 empezó a proponer espectáculos basados en la narración oral, cf. Sanfilippo (2007b).

scatta”<sup>53</sup> (1999: 152 y ss.), una frase impactante y liberatoria, en una sociedad como la siciliana en la que las mujeres tenían seguramente que “morderse la lengua” a menudo.

Creo que fuera de Italia los lectores no tienen una conciencia clara de la libertad con la que Calvino trató los textos de la tradición oral, por lo que me pareció importante hacer hincapié en ello, sin ánimo de aprobar o condenar lo que hizo el escritor, sino porque pienso que darse cuenta de las diferencias permite disfrutar más de las versiones orales y las literarias de cualquier historia y sobre todo del cuento maravilloso que se presta a operaciones de signo distinto sin perder, como la Hija del Sol, su magia. Para cerrar estas reflexiones entre oralidad y escritura, pienso que lo más adecuado es citar la fórmula final de la versión del cuento que aparece en la recopilación de Vittorio Imbriani:

*Chi ha cuntate, 'nu piatto 'i rucate.  
Chi ha scritto, 'nu piatto 'e turnise;  
E chi ha 'ntiso, 'u penziero nce ha miso*<sup>54</sup>  
(Imbriani, 1976: 337)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO (1998). *Las mil y una noches. Según el manuscrito más antiguo conocido*, trad. de D. Cinca Pinós y M. Castells Criballés. Barcelona: Destino.
- BECCARIA, G. L. y ARPINO, G. (Eds.). *Fiabe piemontesi*. Milano: Mondadori.
- BOERO, P. (1988). “Calvino ligure?”. En *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, D. Frigessi (ed.), 147-164. Bergamo: Pierluigi Lubrina.
- BRANDENBERGER, E. (1973). *Estudios sobre el cuento español actual*. Madrid: Editora Nacional.
- BRONZINI, G. B. (1991). “La fiaba dai Grimm a Calvino e ... nel prossimo millennio”. *Lares* LVII, 1, 71-84.

---

<sup>53</sup> “Soy hija de perro y gata/ si no me quieres muere y revienta”.

<sup>54</sup> “Quien ha contado, un plato de ducados/ quien ha escrito un plato de torneses/ y quien ha entendido, el pensamiento ha metido”.

- CALVINO, I. (1980a, ed. or. 1967). “Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)”. En *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, 164-181. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_ (1980b, ed. or. 1969). “La letteratura come proiezione del desiderio (per l’*Anatomia della critica* di Northrop Frye). En *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, 195-203. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_ (2001, ed. or. 1970). “Le *Fiabe mantovane* di Isaia Visentini”. En *Sulla fiaba*, 167-170. Milano: Mondadori.
- \_\_\_\_ (2005, ed. or. 1956). *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Milano: Mondadori.
- CAMARENA, J. y CHEVALIER, M. (2003). *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español. Cuentos-novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- CAPUANA, L. (2006; ed. or. 1882). *C’era una volta...* Palermo: Sellerio.
- CASALI, E. (1988). “Calvino e la tradizione fiabistica dell’Emilia e della Romagna”. En *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, D. Frigessi (ed.), 165-180. Bergamo: Pierluigi Lubrina.
- CELESTINI, A. (2002). *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*. Roma: Donzelli.
- CIRESE, A. M. (1998). “Italo Calvino studioso di fiabistica”. En *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, D. Frigessi (ed.), 17-26. Bergamo: Pierluigi Lubrina.
- CLEMENTE, P. (1996). “L’avventura della fiaba”. En *La fiaba nella tradizione orale toscana*, 7-30. Terranova Bracciolini: Biblioteca Comunale e Assessorato per la Cultura del Comune di Terranova Bracciolini
- CLERICI, L. (1998). “Il progetto editoriale delle *Fiabe italiane*”. En *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, D. Frigessi (ed.), 73-94. Bergamo: Pierluigi Lubrina.
- COCCHIARA, G. (1951). *Pitré, la Sicilia, il folklore*. Messina-Firenze: D’Anna.
- COMPARETTI, D. (1968, ed. or. 1875). *Novelline popolari italiane*. Bologna: Forni.
- DEDOLA, R. (1992). *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*. Milano: FrancoAngeli.
- DE NINO, A. (1883). *Usi e costumi abruzzesi, vol. III: Fiabe*. Firenze: Tipografia G. Barbera.
- DE SIMONE, R. (ed.) (1994). *Fiabe campane. I novantanove racconti delle dieci notti*. Torino: Einaudi.
- DI MAURO, A. (1994). *Fiabe del Vesuvio*. Milano: Mondadori.

- GONZEMBACH, L. (1999). *Fiabe siciliane*, ed. de L. Rubini. Roma: Donzelli.
- GRIMAL, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GRISANTI, C. (1981, ed. or. 1909). *Folklore di Isnello*. Palermo: Sellerio.
- HOMERO (2005). *Odisea*, versión de C. García Gual. Madrid: Alianza.
- IMBRIANI, V. (1976, ed. or. 1877). *La novellaja milanese. La novellaja fiorentina*. Bologna: Forni.
- LAVAGETTO, M. (2005). “Prefazione”. En *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, I. Calvino, XI-XLVII. Milano: Mondadori.
- LAVINIO, C. (1990). “La fiaba: dall’oralità alla scrittura”. En *Teoria e didattica dei testi*, 133-156. Firenze: La Nuova Italia.
- \_\_\_\_ (1993). “Calvino (ri)scrittore di fiabe”. En *La magia della fiaba*, 155-185. Firenze: La Nuova Italia.
- \_\_\_\_ (1998). “Tipi di parlato e discorso riportato”. En *Italica Matritensia. Atti del IV Convegno SILFI (Madrid, 27-29 giugno 1996)*, M<sup>a</sup> T. Navarro Salazar (ed.), 299-313. Firenze: Franco Cesati Editore.
- \_\_\_\_ (2004). “Le fiabe sarde di Italo Calvino”. En *Lingue Stili Traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, F. Frasnedi y R. Tesi (eds.), 401-420. Firenze: Franco Cesati.
- \_\_\_\_ (2007). “Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores”. En *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*, M. Sanfilippo (ed.), 97-124. Sección monográfica de la revista *Signa* 16, 11-150.
- LOMBARDI SATRIANI, R. (1953). *Racconti popolari calabresi*. Napoli: Fratelli De Simone.
- LO NIGRO, S. (1958). *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*. Firenze: Olschki.
- MILILLO, A. et alii (eds.) (1992). *Novelle popolari senesi raccolte da Ciro Marzocchi, 1879 (manoscritto n. 57)*. Roma: Bulzoni.
- MUGNAINI, F. (1998). “Riscrittura d’autore e tradizione ottocentesca: le fiabe toscane di Italo Calvino”. En *Inchiesta sulle fate. Italo Calvino e la fiaba*, D. Frigessi (ed.), 121-146. Bergamo: Pierluigi Lubrina.
- \_\_\_\_ (2004). “Tracce d’autore: Basile e il narratore di tradizione orale”. En *Giovanni Battista Basile e l’invenzione della fiaba*, A. Messerli y M. Picone (eds.), 275-304. Ravenna: Longo.
- PEDROSA, J. M. (1995). *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional: de la Edad Media al siglo XX*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

- PITRÉ, G. (1980, ed. or. 1870-1913). *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano* (vols. 4). Bologna: Forni.
- \_\_\_\_ (1981, ed. or. 1870-1913). *Medicina popolare siciliana*. Bologna: Forni.
- \_\_\_\_ (1985, ed. or. 1870-1913). *Fiabe, novelle e racconti siciliani* (vols. 4). Bologna: Forni.
- RAK, M. (2007). *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*. Milano: Mondadori.
- RUBINI, L. (1998). *Fiabe e mercanti in Sicilia. La raccolta di Laura Gonzembach. La comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento*. Firenze: Olschki.
- \_\_\_\_ (1999). "Introduzione". En *Fiabe siciliane*, L. Gonzembach, XV-XXIX. Roma: Donzelli.
- SANFILIPPO, M. (2007a). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- \_\_\_\_ (2007b). "Radio Clandestina: Ascanio Celestini y su voz de voces". En *Análisis de Espectáculos Teatrales (2000-2006)*, José Romera (ed.), 515-526. Madrid: Visor Libros.
- SÉNECA (1979). *Tragedias I*, ed. y trad. De J. Luque Moreno. Madrid: Gredos.
- VÁZQUEZ HOYS, A. M<sup>a</sup>. y MUÑOZ MARTÍN, Ó. (1997). *Diccionario de magia en el mundo antiguo*. Madrid: Aldebarán.
- TEÓCRITO (1986). "Idilio II". En *Bucólicos griegos*, ed. de M. García Teijeiro y M<sup>a</sup> T. Molinos Tejada, 64-75. Madrid: Gredos.
- UTHER, H-J. (2004). *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, 3 vols. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

## ANEXO I

### *EL SOL*

(traducción del cuento recogido por Comparetti<sup>55</sup>)

Érase una vez un rey y una reina que se querían mucho pero no tenían ni un hijo. Dieron muchas limosnas y rezaron a Dios para que les mandara hijos, hasta que por fin la reina se quedó embarazada. En cuanto se dieron cuenta, el rey, muy contento, hizo llamar a los astrólogos para saber si sería niño o niña y bajo qué planeta iba a nacer.

Los astrólogos dijeron que nacería una niña y buscaron el planeta y encontraron que esa niña estaba destinada a quedarse embarazada del sol en cuanto cumpliera los veinte años. El rey, muy disgustado, preguntó a los astrólogos cómo tenía que actuar para que la hija no quedara embarazada del sol. Los astrólogos le dijeron que no existe un remedio contra el destino, pero que, por intentar algo, mandara construir una torre con ventanas tan altas que el sol no pudiera entrar hasta el suelo, y que encerrase allí dentro a la recién nacida y la mantuviese ahí hasta los veinte años. De hecho el rey mandó hacer la torre y en cuanto nació la niña mandó que la encerraran inmediatamente allí dentro con la nodriza y la niña de la nodriza.

Los años pasaban y las niñas crecían juntas.

Habían llegado los veinte años y un día las dos chicas estaban solas y charlaban juntas. Las dos hubieran querido ver qué había fuera de la torre, pero ¡de allí no se salía y las ventanas eran tan altas! Una dijo -¿Lo intentamos con unas sillas por si llegamos [a las ventanas]?

Dicho y hecho: apilaron sillas y tanto se desvivieron en ponerlas una encima de otra que al final lograron trepar hasta una ventana, subió primero la hija de la nodriza y después la hija del rey. En cuanto estuvo arriba un rayo del sol la tocó e inmediatamente se quedó embarazada.

Se encontraba mal y no sabía el porqué, se lo hizo saber a su padre y el padre le mandó un médico. El médico entendió inmediatamente que estaba embarazada y se lo dijo a la nodriza que ¡imaginemos lo que se desesperó! Y más porque se había enterado lo que habían hecho las chicas en contra de las órdenes del rey. Le contó todo al médico y le hizo regalos para que no le dijera nada al rey, ¡o pobre de ella! ¡le cortarían la cabeza! El médico prometió que le diría al rey que la chica tenía una enfermedad de nada, y así el rey no supo nada.

Y hete aquí que la princesa llega a dar a luz y tiene una niña que es una auténtica belleza.

En cuanto dio a luz, la nodriza coge a la niña, la envuelve bien con fajas de oro como una reina, la lleva a un campo y la deja ahí.

Por esa zona estaba cazando un rey y al pasar por este campo oye llorar, mira y ve esa hermosa criatura abandonada. Le dio pena ¡y además era tan guapa!

---

<sup>55</sup> Se trata de una traducción realizada pensando en los lectores del artículo que no entiendan italiano. Puesto que se trata de dar una idea clara, comparando con la versión de Italo Calvino, de los cambios realizados por el autor, he optado por una traducción muy literal, en la que respeto la estructura de la frase tal y como se encuentra en el texto de Comparetti, caracterizada, a menudo, por la ausencia de nexos sintácticos, la alternancia de tiempos verbales en presente o en pasado y otras peculiaridades de la lengua hablada.

La cogió, la besó y mandó que la llevaran al palacio, se la dio a su mujer y le encontraron una nodriza y la criaron como si fuera su hija, junto con un hijo que tenían, algo más grandecito.

Mientras tanto la princesa había cumplido los veinte años y el rey la mandó sacar de la torre, creyendo que el peligro había pasado y mandó que la trajeran a casa sin saber lo que había pasado.

La niña y el hijo del rey iban creciendo los dos y ya eran mayores y se querían tanto que el hijo del rey quería casarse con ella a toda costa. Sin embargo el padre no quería dar su consentimiento porque no se sabía de qué cuna era la chica. Mandó que la sacaran del palacio y la instaló en una casa lejos de la ciudad, para que el hijo no la viera y se olvidara de ella.

Buscaron una esposa para el hijo y encontraron a una reina y pactaron la boda.

Cuando llegó el día de la boda enviaron regalos a todos los parientes y también a la chica encontrada en el campo.

El criado que llevaba el regalo va y llama a la puerta.

Esa chica, que era hija del Sol y era mágica y sabía todo y hacía lo que quería, va a abrir en persona y baja sin cabeza. Le dice al criado: “Me estaba peinando y he dejado arriba la cabeza”. Y lo dejó pasar y subir. Se vuelve a poner la cabeza y lleva al criado a la cocina.

Cuando estuvo en la cocina dijo: “Horno ¡ábrete!” y el horno se abrió.

“Maderas id al horno” y las maderas fueron al horno; después dice “Horno enciéndete y cuando estés caliente llámame”. El horno se enciende y poco después cuando estuvo caliente, empezó a gritar: “¡Doña ama!”. Entonces ella entró en el horno encendido como estaba, dio tres vueltas dentro, después hizo un buen pastel y se lo dio al criado para que lo llevara al rey para la boda.

Cuando el criado volvió al palacio y contó todo lo que había visto, todos se quedaron asombrados y casi no se lo creían. Pero la novia que tenía celos de esa chica, dijo: “Oh, cosas así las hacía yo también cuando estaba en mi casa”. “Bien, entonces – dijo el novio- yo invitaré a una comida y tu harás estas cosas también para nosotros” Y la novia se lo prometió y fijaron un día. Cuando llegó ese día, va a la cocina: “Maderas ¡id al horno!”, pero las maderas no se movían; “horno enciéndete”, pero no se encendió y lo encendieron los criados. Cuando estuvo caliente, se lo dijeron y entró dentro, pero en cuanto entró, murió ahí quemada.

Pasado algún tiempo el hijo del rey tomó otra esposa

El día de la boda mandan el acostumbrado regalo a la chica.

La chica deja entrar al criado a la cocina: “Maderas id al fuego; fuego ¡enciéndete!” y todo se hizo en un instante. Después dice “Aceite ve a la sartén y cuando hiervas llámame” y en cuanto el aceite empezó a hervir se puso a gritar: “¡Doña ama!”. Entonces ella fue y metió las manos en la sartén e hizo diez pescados fritos hermosísimos. Los puso en una bandeja y los envió al rey.

La novia, cuando oyó lo que contaba el criado, también ella celosa de esa chica, dijo que sabía hacerlo también ella y prometió al marido que lo haría.

Pero cuando vino el día establecido y fue a la cocina, las maderas, el fuego y el aceite no hicieron para nada lo que ella mandaba y en cuanto metió las manos en el aceite hirviendo, se quemó gravemente y enfermó y murió.

Y la reina vieja regañaba a todos los criados porque contaban esas cosas y así hacían morir a las esposas del hijo.

Pasó un tiempo, encontraron a una tercera esposa y el día de la boda mandaron el acostumbrado regalo a la chica: “Pues hoy –dijo la chica al criado- de verdad no sé qué daros”. Y pensó un poco, después coge un cuchillo, se corta un pecho y empieza a sacar de la herida encaje de oro, pero tanto y tanto que no se acababa nunca, después volvió a pegarse el pecho y dio el encaje al criado. “Lleva esto al rey, porque de verdad no tengo más que daros”. Y ese encaje era tan bonito que todos quedaron asombrados. Cuando la novia escuchó lo que contaba el criado, dijo: “¡Oh, yo he adornado todos mis vestidos con encajes hechos de esta forma!”. Y cogió un cuchillo y se cortó el pecho, pero en lugar del encaje salió tanta sangre que se murió.

El hijo del rey, por el disgusto de las esposas que perdía y aún más de la chica de la que estaba cada vez más enamorado, enfermó gravemente y ya no quería comer. Estaba muy desmejorado y mandaron llamar a una vieja maga que ya había curado/sanado a muchos enfermos. La vieja acudió y cuando vio al enfermo dijo: “Aquí es necesaria una infusión de cebada, pero esta cebada en una hora tiene que sembrarse, tiene que nacer y hay que hacer la infusión con ella”. “Y ¿cómo vamos a hacerlo?” dijo el rey muy afligido; y pensaron en esa chica que había sabido hacer tantas cosas hermosas, la hicieron llamar y se lo dijeron. “Está bien –dijo ella- me ocupo yo”. Y sembró la cebada y nació inmediatamente e hizo la infusión, que una hora ni había pasado. La chica va donde estaba el hijo del rey y le lleva la infusión: en cuanto la bebió, se la escupió toda a la cara.

La chica se ofendió muchísimo y se puso a llorar y a gritar: “¡Cómo! ¡escupirme a mí a la cara, a mí, hija del sol, nieta del rey!”.

El padre del rey, que estaba allí, supo de esta forma quién era la chica y quisieron que ella contara toda la historia. Cuando acabó, dijo al hijo que con gusto se la daría como esposa e inmediatamente el hijo sanó y celebraron la boda y vivieron felices.