



HAL
open science

“No hay en el mundo cosa que a Dios se asconda” (sic) (Libro de los Enxemplos): avatares de un motivo ejemplar en el siglo XIX de la leyenda fantástica al cuento infantil

Justine Pédeflous

► To cite this version:

Justine Pédeflous. “No hay en el mundo cosa que a Dios se asconda” (sic) (Libro de los Enxemplos): avatares de un motivo ejemplar en el siglo XIX de la leyenda fantástica al cuento infantil. *Iberic@l*, 2015, 7, pp.83-93. <hal-03811804>

HAL Id: hal-03811804

<https://hal.science/hal-03811804v1>

Submitted on 12 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

“No hay en el mundo cosa que a Dios se asconda” (sic) (*Libro de los Enxemplos*): avatares de un motivo ejemplar en el siglo XIX de la leyenda fantástica al cuento infantil

Justine PÉDEFLOUS

Université Paris-Sorbonne

Résumé : Cet article présente la perdurance au XIX^e siècle du motif médiéval de l’œil divin qui voit les péchés même dans l’obscurité, celle-ci ne protégeant le criminel que de l’œil humain. Il s’agira de montrer comment le fonctionnement exemplaire de ce motif présent dans le *Libro de los Enxemplos* est brouillé par la dimension esthétique d’une légende fantastique de Zorrilla. À l’inverse, un conte pour enfants de la fin du siècle reprenant le même motif, démontre un retour à la simplicité exemplaire, ce qui pose la question de la littéarité du texte. L’étude de l’évolution du motif médiéval sera donc l’occasion d’analyser

les rapports problématiques entre moralité et esthétique, entre exemplarité et littéarité.

Mots-clés : José de Zorrilla, exemplum médiéval, légende fantastique, littérature pour enfants, exemplarité, motif religieux.

*

Resumen: Este artículo presenta la perduración en el siglo XIX del motivo medieval del ojo divino que ve los pecados incluso en la oscuridad, en la medida en que ésta sólo esconde al criminal de la visión del hombre. Se tratará de mostrar

cómo el funcionamiento ejemplar de este motivo presente en el *Libro de los Enxemplos* se ve perturbado por la dimensión estética de una leyenda fantástica de Zorrilla. Al revés, un cuento infantil finisecular que retoma el mismo motivo, revela una vuelta a la sencillez ejemplar, lo que plantea el problema de la literariedad del texto.

El estudio de la evolución del motivo medieval nos llevará a analizar las relaciones problemáticas entre moralidad y estética, entre ejemplaridad y literariedad.

Palabras claves: José de Zorrilla, ejemplo medieval, leyenda fantástica, literatura infantil, ejemplaridad, motivo religioso.

“No hay en el mundo cosa que a Dios se asconda” es el título del ejemplo 108 de la colección ejemplar medieval titulada el *Libro de los Enxemplos*, que utiliza la vida de santa Teodora para ilustrar esta sentencia¹. La idea desarrollada en este relato según la cual incluso durante la noche Dios ve las acciones humanas y que por lo tanto hay que ser virtuoso constantemente, es un motivo ejemplar que será reutilizado en dos textos del siglo XIX, una leyenda fantástica² y un cuento infantil³. El estudio de los avatares de este motivo será la ocasión de analizar la persistencia en el siglo XIX de una forma tradicional de escritura, la edificación, y los problemas que puede plantear esta persistencia.

Para caracterizar la literatura ejemplar en general y no específicamente la medieval, podemos referirnos a la definición que Susan Suleiman propone de la novela de tesis. En efecto, para esta crítica la novela de tesis es ante todo un relato ejemplar, que ella define así: el relato ejemplar se caracteriza primero por la presencia de un sistema de valores no ambiguo, dualista⁴; esta axiología dual se ve representada en el relato por unos personajes maniqueos; además, el relato ejemplar contiene de manera más o menos explícita una regla de acción dirigida al lector. Susan Suleiman añade que en éste, como en la parábola, la determinación del sistema de valores se hace en relación con una doctrina exterior al texto y que funciona como un intertexto conocido por el lector, por ejemplo la doctrina católica. Por último, el relato ejemplar se funda en la noción de legibilidad (que Barthes definió en *S/Z*), es decir en lo redundante, monológico y autoritario. Ahora bien esta dimensión monológica del relato ejemplar entra a veces en conflicto con la tendencia plural y estetizante de la novela. Veremos cómo las tres versiones donde se da el motivo ejemplar que hemos elegido se posicionan en torno a esta problemática del relato ejemplar.

1 ANÓNIMO, *Libro de los Enxemplos*, in *El conde Lucanor y otros cuentos medievales*, Barcelona, Bruguera, 1973.

2 ZORRILLA, José de, “Un testigo de bronce” [1845], *Obras completas*, Barcelona, Sociedad de Crédito Intelectual, 1884.

3 MÉNDEZ BRINGAS, “Dios por todas partes”, *Dios en todas partes. Cuentos morales*, Madrid, Saturnino Calleja, 11ª edición, [ca. 1900].

4 VOIR SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

El *exemplum* medieval: la vida de Santa Teodora de Alejandría

El motivo ejemplar del ojo divino que lo ve todo incluso de noche, aparece pues en el *Libro de los Enxemplos*, y tiene su origen en la colección hagiográfica la *Leyenda dorada*, de Jacobo de Vorágine. En este relato se mezclan las dos concepciones del ejemplo en la Edad Media, a saber por una parte el *exemplum* antiguo, fundado en una figura histórica cuya vida se considera como ejemplar, y por otra parte el ejemplo retórico, que consiste en una historia que sirve de instrumento de edificación⁵. En efecto, la hagiografía constituye la versión cristiana del ejemplo antiguo en la medida en que erige a los santos y santas en modelos de comportamiento, así como el mundo grecolatino lo hacía con sus héroes militares y políticos.

En cuanto al funcionamiento del ejemplo, la vida de santa Teodora resumida en el ejemplo 108 es paradigmática: el título indica la sentencia que el relato va a ilustrar mediante la escenificación de un caso llamativo de pecado y arrepentimiento consecutivo. Esta pareja pecado / arrepentimiento es una estructura ejemplar destinada a provocar en el destinatario el deseo de imitación de la figura del relato: el lector se arrepentirá si ha pecado y evitará el pecado sabiendo que no quedará impune.

En el ejemplo 108, el motivo de la luz y de la noche sólo aparece en el discurso de la alcahueta tentadora pero no tiene un verdadero tratamiento literario: en efecto, la santa se da cuenta por sí misma, sin intervención sobrenatural, del carácter sofisticado del discurso de la alcahueta, es decir que un pecado, incluso si fue cometido de noche, es sin embargo un pecado para Dios que lo ve todo.

Por lo contrario, este motivo cobra importancia en una comedia atribuida a Lope pero que fue escrita por Andrés de Claramonte, en 1601, y que se llama *Púsoseme el sol, salióme la luna*⁶. Desde el título se pone de relieve la oposición entre día y noche, entre sol y luna. En esta comedia, el autor reserva un tratamiento dramático a este motivo: en efecto, después de cometer el pecado de carne, Teodora ya no se da cuenta por sí misma de la naturaleza de su acto sino que se le aparece el sol, alegoría de Dios, para decirle que no es digna de él y desaparece para dejar lugar a la luna. La desaparición de la luz simboliza el abandono divino a raíz de una conducta pecaminosa, lo que provoca el arrepentimiento del personaje. El Sol sólo reaparecerá al final de la vida de Teodora, para evidenciar el perdón divino tras una vida de arrepentimiento. En esta comedia el simbolismo de la luz se densifica: así, como en el ejemplo medieval, volvemos a encontrar la falsa creencia según la cual la noche humana puede ocultar los crímenes; pero se añade el simbolismo de la noche como abandono divino y del sol como perdón divino. Esta vinculación de santa Teodora con los motivos del sol y de la luna es visible por ejemplo en la ilustración de una hagiografía anónima en verso de 1619⁷: la luna y la estrella en el fondo simbolizan el pecado que se hizo de noche y la luz que emana de la figura central ilustra la ascensión al cielo de la santa reconciliada.

5 BRÉMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, y SCHMITT, Jean-Claude, *L' "exemplum"*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 28.

6 CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (ed.), Kassel, Reichenberger, 1985.

7 GONZÁLEZ DE TORNEO, Cristóbal, *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alexandria, dirigida a la purísima Madre de Dios*, Madrid, Diego Flamenco, 1619.

Una recuperación decimonónica: una leyenda fantástica de Zorrilla

Si una influencia directa de una de estas versiones de la vida de santa Teodora no está probada, la utilización de fuentes hagiográficas por parte de Zorrilla ya no está por demostrar: en particular se pueden citar como fuentes evidentes los *Milagros* de Berceo o las obras de Cristóbal Lozano en el siglo XVII.

Zorrilla emplea el motivo de la noche en relación con un crimen impune y de la luz como reveladora del crimen en “Un testigo de bronce”. Esta leyenda cuenta el asesinato de un noble, don Germán, ocurrido sin testigos, de noche, pero a la luz de un crucifijo. El tío de la víctima, el juez Osorio, convencido de la culpabilidad de un antiguo enemigo de su familia, don Juan, no logra encontrar pruebas contra él. Decide invocar al cadáver de su sobrino muerto, y entonces llega un embozado que se dice testigo del crimen y le pide a don Juan que jure ante él que no es el asesino. Confiado en la ausencia de testigos, don Juan jura y en ese momento el embozado revela que es el propio Cristo, quien ha sido testigo del crimen. Finalmente mata a don Juan que es a la vez asesino y perjurio, y venga así la muerte del sobrino del juez.

Es de notar en el ejemplo y en la leyenda la misma vinculación dentro de la mente de los culpables entre la noche y la impunidad del crimen. Sin embargo, Zorrilla utiliza el motivo de la luz de manera más dramática en la medida en que está presente en el momento mismo del crimen para sugerir la presencia de Dios, incluso durante la noche. El personaje principal es distinto de santa Teodora: si la santa se había dejado engañar por los sofismas de la alcahueta y se había dado cuenta más tarde de su falta, don Juan es consciente de su crimen desde el principio y persiste en él hasta jurar de manera sacrílega sobre la Biblia.

Otra diferencia se percibe entre el ejemplo y la leyenda de Zorrilla: el ejemplo se componía de un relato precedido por una sentencia que aclaraba el sentido de la historia. En cambio, el poema decimonónico no contiene elementos normativos exteriores que orienten la interpretación del texto, sino que los indicios del sentido de la leyenda están presentes dentro del texto mismo. En efecto, en tres ocasiones encontramos rastros del discurso normativo que se manifestaban en el título del ejemplo medieval. Primero, el juez Osorio declara su fe en la justicia divina diciendo:

Hay un Dios, cuya ciencia es infinita;
cuya suma justicia es infalible;
cuyo castigo el más sagaz no evita
y que al justo protege,
y ante cuyo poder fuerza es que ceja
el humano poder, y en quien confío
que si aquí la razón está en mi abono
la declare por fin a favor mío⁸.

8 ZORRILLA, José de, “Un testigo de bronce”, *op. cit.*, p. 532-533.

Luego el rey Felipe II repite la misma idea al dirigirse a don Juan antes de que jure:

Invocad [...] el testimonio del cielo,
para quien oculta cosa
no hay en la tierra, que el velo
de su misterio descorra⁹.

Aquí encontramos una fórmula que recuerda fuertemente el título del ejemplo medieval (“No hay en el mundo cosa que a Dios se asconda” / “Oculta cosa no hay en la tierra, que el velo de su misterio descorra”), lo que sugiere que Zorrilla conocía este ejemplo. Las dos expresiones emplean un presente general y una formulación no modalizada que expresa la certeza (“hay” / “no hay”): se trata de una afirmación absoluta en el primer caso y de una negación absoluta en el segundo. En ambos casos, el discurso normativo toma la forma de una sentencia cuya verdad no se pone en tela de juicio y se verá demostrada por la continuación del relato. Por último, es la propia figura divina quien se hace intérprete de la leyenda reafirmando la justicia trascendental: “Jamás se invoca en vano / el favor de los cielos soberano¹⁰”. De nuevo se encuentra el mismo tipo de formulación sentenciosa, pero que no es exterior al relato, sino que se ve asumida por personajes de la diégesis.

La elección de los personajes portavoces del sentido de la leyenda no es fortuita: en efecto, se trata de las tres figuras que gozan del mayor crédito dentro de la historia, el juez, personaje severo pero movido constantemente por un deseo de justicia, el rey, que también aparece como un modelo de temperancia y de justicia, y por último la figura divina, que es la más autorizada para declarar una sentencia universal. La repetición del discurso normativo permite la aproximación de las tres figuras que lo asumen: así, el juez, el rey y Dios son las tres ramas del mismo árbol, el de la justicia: Dios es el origen de la justicia, el rey, su representante en la tierra, y el juez, su ejecutante. El mismo juez se ve atribuir una función similar a la de Dios: la de dar “justicia y protección al inocente / y castigo ejemplar al delincuente¹¹”.

Ahora bien, la escenificación ya no sólo de Dios sino del rey y de la justicia humana sugiere una idea ausente del ejemplo medieval: la nostalgia del antiguo régimen, una idea clave de Zorrilla. En efecto, éste es el máximo representante del romanticismo conservador que añora el siglo de oro por su unión del trono y del altar, de la justicia humana y de la justicia divina, es decir de un mundo bien ordenado, regido por los principios de valor y de fe. Expresa este ideal al principio del poema:

Así fueron los nobles castellanos
de nuestra edad pasada,
y aunque en sangre tal vez tintas sus manos
por su Dios y su Rey desenvainada
ciñeron siempre con honor la espada;

⁹ *Ibid.*, p. 534.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 519.

y en el campo a la par como en el templo
de piedad y valor fueron ejemplo¹².

Esta apología del pasado se opone naturalmente a una visión negativa del presente: “Hoy el vicio sin pudor se enseña¹³”. Este elemento añadido por Zorrilla revela la diferencia estructural entre el ejemplo medieval y la leyenda decimonónica: el ejemplo medieval es un relato que no pretende sino ilustrar una sentencia previa, es decir que cada elemento de la diégesis está condicionado por su relación con la sentencia y no tiene otra función que la de demostrarla. La leyenda zorrillesca posee también un esquema ejemplar, porque pone en escena un crimen y su castigo, y también consta de unas sentencias parecidas a las del ejemplo. Sin embargo, tiene una estructura más abierta en la medida en que también contiene elementos que no forman parte directamente de la demostración ejemplar.

Así, en su tratamiento de los motivos de la luz y de la noche, Zorrilla va aun más lejos que el autor de la comedia del siglo XVII, que ya les había reservado un tratamiento dramático más importante. El poema empieza por la evocación de un amanecer de junio: más precisamente, el narrador insiste en la simbología de la luz del día que representa la renovación y el triunfo sobre las tinieblas, aquí una pesadilla. El propio personaje principal pone de relieve este poder del amanecer diciendo: “La luz serenará mi corazón¹⁴”. Además, el autor vincula la luz del día y la luz divina en la medida en que la visión del amanecer le inspira al personaje un pensamiento cristiano:

Los ojos elevando al que su luz envía,
así exclamó de hinojos ante la luz de Dios:
“Señor, yo te conozco: tu omnipotencia creo:
Lo mismo en las tinieblas centellear te veo
que al extender el alba su espléndido arrebol.
Tu faz ante mis ojos do quiera resplandece [...]”¹⁵.

Es decir que desde la exposición, la idea de la luz se ha visto asociada a la figura de Dios, y el personaje anuncia lo que va a demostrarse después, la presencia de Dios sea de día o de noche. De la misma manera, antes de la escena del crimen, la noche aparece como el elemento que permite ocultar acciones reprobables: así, don Juan visita a una mujer que tiene sangre mora “de la encapotada noche / con el favor de las sombras¹⁶”. La causa del crimen y el responsable son “un misterio que envuelven / las sombras de aquella noche¹⁷”.

Sin embargo, Zorrilla no se contenta con diseminar indicios del final del relato sino que desarrolla una verdadera poética de la ocultación que mima el tema mismo de la leyenda, a saber la tentativa de ocultación del crimen. En efecto, a lo largo del poema, el narrador da al lector algunas informaciones para llamar su atención pero no las suficientes como para que pueda entenderlo todo: por ejemplo, al principio, el lector tiene acceso a unos fragmentos del pensamiento de don Germán

¹² *Ibid.*, p. 518.

¹³ *Ibid.*, p. 515.

¹⁴ *Ibid.*, p. 517.

¹⁵ *Ibid.*, p. 518.

¹⁶ *Ibid.*, p. 522.

¹⁷ *Ibid.*, p. 525.

cuando sueña pero después no tiene más información que le permita reconstruir el sentido del sueño. De la misma manera, en la escena del crimen, el narrador describe objetivamente lo ocurrido, como si se tratara de una persona que fuera testigo de la escena: nos dice únicamente que dos embozados se batían en duelo, pero el lector tiene que esperar la escena siguiente para saber que la víctima es don Germán y el asesino don Juan. Al final de la historia la ocultación alcanza su máximo con la figura del embozado que resulta ser una figura sobrehumana.

El motivo del velo es omnipresente en el poema: aparece para caracterizar a la mujer mora que es causa de la muerte de don Germán: se llama irónicamente Aurora porque es una “hipócrita¹⁸”, que “ganar se ha sabido fama / de discreta y virtuosa. / Ya si sale es sólo a misa, / y embozada y jamás sola¹⁹”. En su descripción aparece dos veces el vocablo “oculto” y una vez “escondida²⁰”, lo que sugiere que es un personaje falso por excelencia. En la escena final, don Juan se encuentra “apartado en la sombra / de un ángulo²¹”. Al revés, el juez Osorio es el que da “cabo feliz a la verdad oculta²²”, es el hombre de la luz: en varias ocasiones, el narrador emplea un campo léxico de la luz para caracterizarle: “La experiencia que me guía / y me alumbra la razón²³”; “tornó los ojos suspirando al cielo [...] buscaba en vano / un rayo que a su mente / inspirara un impulso soberano²⁴”.

Más allá de la significación ejemplar de la luz y de la noche, Zorrilla desarrolla aquí una verdadera poética de lo oculto que le sirve para crear y mantener a lo largo del relato al lector en suspenso. Paralelamente al esquema ejemplar fundado en la pareja crimen / castigo, aparece otra lógica, una lógica novelesca, que consiste en mantener el interés del lector, poniendo en escena un misterio y su resolución. Esta lógica del suspenso y la figura del juez Osorio recuerdan al género policíaco que aparecería algunas décadas después en España.

Por último, Zorrilla entrecruza el mecanismo ejemplar con otro género, lo fantástico. En esta leyenda, la ambigüedad propia al género es mínima en la medida en que una vez desembozada, la figura aparece de manera certera como la estatua de Cristo sin que haya la menor duda. Sin embargo, el autor integra elementos de la poética fantástica de la ambigüedad: la insistencia en la noche y lo oculto ya pueden considerarse como indicios de la influencia fantástica. Además, el hecho de empezar por un personaje soñando no es fortuito: las dificultades del personaje en separar la realidad del sueño sugieren la posibilidad de lo fantástico al final del relato. Así, el procedimiento clave de lo fantástico en esta leyenda no es la duda sino el miedo. El autor desarrolla una verdadera estrategia destinada a hacer temible la figura divina a ojos del lector, mostrando cómo la perciben los presentes: “universal zozobra”, “recóndita pavora”, “desusado / pavor hondo introdujo”, “agitación recóndita”, “inmóviles, absortos, sin aliento / mostrando en los semblantes su pavora²⁵”. Aquí se puede notar una mezcla del género ejemplar y del género gótico-fantástico en este uso del miedo: por una parte, el miedo es un procedimiento ejemplar en la medida en que el miedo al castigo debe incitar al destinatario a no imitar al personaje pecador; por otra parte, el miedo es el sentimiento que la literatura

18 *Ibid.*, p. 521.

19 *Ibid.*

20 “Más temible y más traidora / escollos ocultos / de la mar bajo las ondas” (*Ibid.*, p. 521); “con maña oculta se informa” (*Ibid.*, p. 521); “esta escondida sirena” (*Ibid.*, p. 522).

21 *Ibid.*, p. 533.

22 *Ibid.*, p. 519.

23 *Ibid.*, p. 527.

24 *Ibid.*, p. 531.

25 *Ibid.*, p. 534.

gótico-fantástica quiere provocar en el lector, como placer estético, sin que haya necesariamente implicaciones éticas.

Aquí se nota la diferencia entre el ejemplo, relato enteramente determinado por su función didáctica, y la leyenda decimonónica, que retoma el esquema ejemplar pero enriqueciéndole con opiniones del autor, una lógica novelesca y estéticas de otros géneros. Ahora bien, lo que puede ser visto como un enriquecimiento desde el punto de vista estético puede considerarse desde el punto de vista del mecanismo ejemplar como un obstáculo a la transmisión del mensaje ético. En efecto, para ser entendido, la cualidad principal del ejemplo tiene que ser la claridad: el propio Zorrilla dice que un escritor tiene que estar claro al principio del poema:

Como cualquier hecho que se cuente
se debe de narrar lógicamente,
las partes de que conste no embrollando,
inútiles noticias segregando,
de modo que el oyente
lo entienda desde luego claramente²⁶.

Sin embargo, la dimensión altamente novelesca del poema y su poética de la ambigüedad pueden entrar en conflicto con la intención edificadora del autor: ¿los lectores harán caso del mensaje ejemplar o sólo prestarán atención a la dimensión estética de la leyenda? En cambio, en el caso de la literatura infantil no se plantea esta cuestión de la interferencia entre moralidad y estética.

La recuperación del motivo ejemplar por la literatura infantil

Si algunas obras anteriores al siglo XIX se destinaban a los niños, como por ejemplo las fábulas de Samaniego, no se puede hablar de “literatura infantil” antes del siglo XIX. Es durante el siglo XIX cuando aparece la idea de que el niño constituye un público distinto del adulto y por lo tanto de que la niñez es una edad que necesita una literatura especial, adaptada a su naturaleza. A partir de los años 1840 se desarrollan en España varios periódicos destinados exclusivamente a los niños: *El amigo de la niñez* (1841); *El Eco de la juventud* (1842); *El Mentor de la infancia* (1843); el *Museo de los Niños* (1847); la *Floresta infantil* (Zaragoza, 1855); *El Periódico de la Infancia* (1867); *Los Niños* (Barcelona, 1883). Aparecen también en la misma época varias propuestas editoriales específicamente destinadas a un público infantil, como por ejemplo la Biblioteca oral recreativa (1862), la Biblioteca Económica de la infancia (1864). Sobre todo en 1876 aparece la editorial Calleja, que propone reediciones de cuentos famosos y ediciones de cuentos nuevos a un precio muy bajo que permite una amplia difusión popular.

La característica más constante de la literatura infantil española del siglo XIX es su alta dimensión moral. El periódico *El amigo de la niñez* (1841) define así la misión del siglo XIX: “Subsanar

²⁶ *Ibid.*, p. 515.

los desaciertos del que le precedió, [...] enseñar la moral simultáneamente con la religión²⁷”. Sin embargo no se olvida la dimensión de entretenimiento que debe tener la literatura: “Cualquiera que sea la materia sobre que versen los artículos, tendrán siempre una forma amena y agradable²⁸”.

Ahora bien, si la literatura infantil pretende adaptarse al destinatario especial que es el niño, es interesante constatar que muchas veces los escritores recuperan temas y motivos de la “gran literatura” para adaptarlos al público infantil. En particular es de notar la recuperación por la literatura infantil del corpus de leyendas románticas que empezaban a decaer en la segunda mitad del siglo XIX, en provecho de otras formas más modernas de literatura fantástica²⁹. Así, el cuento “Dios por todas partes”, publicado por la editorial Calleja, desarrolla el motivo de la luz como símbolo de la presencia divina, que ya habíamos encontrado en la vida de santa Teodora y en la leyenda de Zorrilla. En el cuento español, el niño Jorgecito cree que podrá comerse golosinas impunemente en un cuarto donde no hay luz porque en la sombra Dios no lo verá. Este relato pone de manifiesto el mecanismo propio de la literatura infantil que recupera un motivo literario pero adaptándolo al público infantil. Los personajes ya no son adultos como en la leyenda de Zorrilla, sino dos niños. Además, la temática se ha transformado: el crimen ya no es un asesinato a raíz de una rivalidad familiar sino comer cosas prohibidas por los padres. De la misma manera, el castigo no será el hecho de Dios sino de los padres que son los que tienen autoridad sobre los niños. El lenguaje también está conforme con el público del cuento: se trata de un lenguaje sencillo y sembrado de diminutivos que indican que el destinatario es un público infantil.

Este cuento tiene una estructura ejemplar perfectamente reconocible: empieza por una exposición que señala la bondad de los dos niños pero también la posibilidad de un desliz en la medida en que los padres están ausentes. Después aparece la división de los personajes entre la hermana buena y el hermano malo: es la hermana la que tiene la función de recordar la ley, diciendo “¿no ves allí los rayos de sol sobre el armario? Pues le hace alumbrar el clemente Dios, que también verá si andamos comiendo golosinas³⁰”. El hermano persiste en la falta y entonces es cuando se ve confirmada la validez de la ley recordada por la hermana: en la bodega oscura aparece un relámpago que lo ilumina todo y se le aparece un hombre negro de ojos chispeantes que le da tanto miedo que se arrepiente. Después interviene el castigo por parte de los padres y por último la conclusión muestra que el personaje ha integrado la ley, lo cual le ha permitido convertirse en “un hombre completamente justo y honrado³¹”. El esquema ejemplar se nota claramente: primero aparece la sentencia que tiene valor de ley; luego esta ley se ve quebrantada, lo cual conduce a un castigo; por eso se repite la sentencia inicial que se ha de seguir.

Con este cuento vemos que la literatura infantil vuelve a los orígenes de la literatura ejemplar, es decir que cada elemento del cuento se ve subordinado a la intención didáctica. El cuento

27 *El amigo de la niñez*, 2 de enero de 1841, n° 1, p. 6.

28 *Museo de los niños*, abril de 1847, p. 1.

29 La renovación de lo fantástico se hace gracias a la aparición de temáticas espiritistas: véanse por ejemplo los cuentos “Sesiones de espiritismo”, de Justo Sanjurjo y López de Gomara dans *Locuras humanas* (1891), y “Médium”, de Pío Baroja, *Revista Nueva*, n° 5, 25 de marzo de 1899. También florecen las problemáticas psicológicas, e incluso psiquiátricas: “La sombra”, de Benito Pérez Galdós, *Revista de España*, tomo XVIII, n° 70, 71 et 72, 28 de enero, 28 de febrero 1871; *Jardín umbrío*, de Valle Inclán (1903); *Historias de locos*, de Miguel Sawa (1910).

30 MÉNDEZ BRINGAS, “Dios por todas partes”, *op. cit.*, p. 10.

31 *Ibid.*, p. 17.

se basa en un sistema de valores no ambiguo, maniqueo, representado por unos personajes duales, el hermano y la hermana. El texto se caracteriza por una legibilidad y una sencillez absolutas, reforzadas por la redundancia (la ley se repite dos veces para que se entienda y se recuerde): esta legibilidad, que es una de las características de la literatura ejemplar, también se repite en la literatura infantil que se destina a un público que necesita situaciones fácilmente comprensibles.

Sin embargo, si el mensaje se transmite de manera más clara que en la leyenda de Zorrilla, en cambio, el cuento infantil no se puede considerar como acertado estéticamente: por ejemplo se pierde la simbología y la estética de la luz presentes en el poema fantástico.

Se evidencia aquí el conflicto insoluble entre moralidad y estética. Un relato que desarrolla una dimensión ejemplar de manera estética siempre podrá ser acusado por los moralistas de que el tratamiento estético interfiere con el mensaje ético. Y viceversa un relato puramente edificador se verá tachado por los críticos literarios de subliteratura o infraliteratura precisamente a causa de la predominancia del propósito moralizador con respecto a la dimensión estética³². Los escritores que se pretenden también moralistas siempre han tenido que moverse entre los polos de lo útil y lo agradable pero a partir del siglo XIX que consagra una nueva visión del arte, como pura estética, la compaginación de lo moral y lo estético se hace cada vez más problemático para los creadores.

Bibliografía

- ANÓNIMO, *Libro de los Enxemplos*, in *El conde Lucanor y otros cuentos medievales*, Barcelona, Bruguera, 1973.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Escuela Española, s.f.
- BREMOND, Claude, LE GOFF, Jacques, SCHMITT, Jean-Claude, *L' "exemplum"*, Turnhout, Brepols, 1996.
- CLARAMONTE, Andrés de, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, Alfredo RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (ed.), Kassel, Reichenberger, 1985.

32 En la teoría y la crítica literaria española del siglo XIX, se encuentran posturas antagónicas. Algunos, como el krausista Giner de los Ríos, preconizan la prevalencia de la edificación en detrimento de la estética: "Privada así la belleza de toda propia y sustantiva finalidad, como de toda virtud ética, y con esto de su dignidad y elevado sentido, hasta en aquellos casos en que aspira a servir de vehículo a la enseñanza moral, alcanza la misión subalterna de un adorno parásito, en que a lo más extrema su aparato el lujo [...] En vano la inculta fantasía busca en el goce ínfimo, cuando no depravado, la pura satisfacción que no acierta a encontrar por el recto camino" (GINER DE LOS RÍOS, Francisco, "Prólogo", *Obras completas, III. Estudios de literatura y arte*, Madrid, La Lectura, 1919 [1876], p. XXXVIII). Por lo contrario, Manuel de la Revilla lucha contra la "tendenciosidad", una moralidad demasiado evidente, que gasta la obra de arte: "La belleza reside en la forma pura, y el arte, representación y realización de la belleza, es forma también. La forma, y no el fondo, es el producto verdadero de la creación artística y su elemento estético más importante. [...] El fin docente o trascendental de la obra poética siempre ha de ser secundario y subordinado al puramente artístico" (REVILLA, Manuel de la, "La tendencia docente en la literatura contemporánea", *La Ilustración Española y Americana*, n° 21, 1877, Biblioteca Virtual Universal. 29 mai 2015 <<http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=130915>>.)

GINER DE LOS RÍOS, Francisco, “Prólogo”, *Obras completas, III. Estudios de literatura y arte*, Madrid, La Lectura, 1919 [1876].

GONZÁLEZ DE TORNEO, Cristóbal, *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alexandria, dirigida a la purísima Madre de Dios*, Madrid, Diego Flamenco, 1619.

MEDIANO Y RUIZ, Baldomero, “Respetad a los muertos (tradición histórica)”, *La floresta de la infancia. Colección dedicada a los niños de cuentos morales, leyendas, poesías, fábulas y lecturas útiles y recreativas*, Madrid, Librería de D. Manuel Rosado, 1871.

MÉNDEZ BRINGAS, “Dios por todas partes”, *Dios en todas partes. Cuentos morales*, Madrid, Saturnino Calleja, 11ª edición, [ca. 1900].

REVILLA, Manuel de la, “La tendencia docente en la literatura contemporánea”, *La Ilustración Española y Americana*, nº 21, 1877, Biblioteca Virtual Universal. 29 mai 2015 <<http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=130915>>.

SULEIMAN, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, PUF, 1983.

ZORRILLA, José de, “Un testigo de bronce” [1845], *Obras completas*, Barcelona, Sociedad de Crédito Intelectual, 1884.