ALLEGHENY COLLEGE

SELF-DESIGNED EUROPEAN STUDIES MAJOR 610
SENIOR PROJECT

Elsie M. Campbell Hendricks

"A Key, a Tree, and an Almond: A Multilingual Study of Three Cinderella Stories"



"A Key, a Tree, and an Almond: A Multilingual Study of Three Cinderella Stories"

Submitted to my advisors in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts in European Studies.

April 18th 2018

I hereby recognize and pledge to fulfill my responsibilities as defined in the Honor Code and to maintain the integrity of both myself and the College community as a whole.

_____
(Signature)

Approved by:

_____ (Professor Barbara Riess)

_____ (Professor Patrick Jackson)

_____ (Professor Laura Reeck)

_____ (Professor Peter Ensberg)

TABLE OF CONTENTS

Acknowledgements 3

Abstract 4

Introduction 5
- Methods 6
- A Brief History of the Literary Fairy Tale in France, Germany, and Spain 9
- Central Discussion 12

Summaries of the Three Tales 13
- "Finette Cendron" by Marie-Catherine d'Aulnoy 13
- "Aschenputtel" collected by Jacob and Wilhelm Grimm 17
- "La Ventafochs" collected by Francesc Maspons y Labrós 20

Chapitre I : "Vengeurs secrets" 22
- L'apparition du conte de fées en France : Vagues et vogues 22
- Madame d'Aulnoy : La biographie d'une fée 26
- Le style littéraire de Madame d'Aulnoy et ses influences 28
- L'analyse de "Finette Cendron" 33
- Conclusion : Un commentaire séditieux et parodique 40

Kapitel II: Die Märchenbrüder 42
- Eine Interpretation von „Aschenputtel" 42

Capítulo III : "Quizás sí, quizás no" 53
- Introducción histórica y cultural 53
- Métodos y la selección de "La Ventafochs" 55
- Introducción del autor 62
- Análisis de "La Ventafochs" 63
- Conclusión: Una síntesis de las diferencias 70

Conclusion 72
- Analysis and Findings 72
- Comparisons Across Three Tales 75
- Possibilities for Future Study 78

Works Cited 80

Bibliography 82

ACKNOWLEDGEMENTS

I owe a great deal to my academic advisors, Professor Patrick Jackson, Professor Briana Lewis, and Professor Laura Reeck, who have supported and encouraged me throughout my four years at Allegheny to design my own major, and to thrive on this beautiful campus.

To Professor Riess, who has directed the entire project and overseen the Spanish chapter, I say thank you for indulging my academic fancies, and for helping me refine my analyses to make this project the best it can be. To Professor Ensberg, I appreciate the time and enthusiasm spent bettering the content and form of the German section of this essay. To Professor Reeck, it has been a pleasure to work with you on the wonderful stories by Marie-Catherine d'Aulnoy; thank you for your contributions to the French section of this essay. To Professor Jackson, I appreciate the time that you have spent reading and critiquing the introduction and conclusion to this work so that it may reflect my enthusiasm for the fairy tale genre.

I very much appreciate the support of Jane Westenfeld, for helping me find sources in all four of my languages, and of Linda Ernst, for receiving an inordinate amount of books through Interlibrary Loan.

Thank you to the Print Shop staff, who went above and beyond their normal duties to produce five copies of this project. Thank you as well, to the Registrar's office, for supporting my self-designed major throughout my stay at Allegheny, as well as in the procedures of writing the Senior Project.

Finally, thank you to my family, who first introduced me to the beautiful worlds of magic and whimsy.

ABSTRACT

The Aarne-Thompson-Uther classification index is an invaluable tool for the exploration and categorization of the vast and diverse realm of fairy tales. In this study, I made use of the ATU system in order to locate a version of the Cinderella tale (510A) in France, Germany, and Spain. I then conducted a multilingual literary analysis, culminating in a comparison between the three stories. In the first chapter of this project, I analyzed "Finette Cendron" by Marie-Catherine d'Aulnoy in French within the context of Louis XIV's reign, and found a potential for discreet subversion. In the second chapter, I explored "Aschenputtel" by Jacob and Wilhelm Grimm in German to reveal an ethically complex protagonist. In the third chapter, I translated and examined "La Ventafochs," a Catalonian story by Francesc Maspons y Labrós, in conjunction with "La Cenicienta" by Manuel Milà y Fontanals to explore how the tensions present in 19th-century Spain can be seen in literature. In this multilingual study, we saw how three authors in three countries over three centuries interpreted the timeless and powerful Cinderella story.

INTRODUCTION

Cannibalistic witches, dragons, and magic spells have enchanted audiences in fairy tales for centuries. Due to their unique combination of wonder and whimsy, however, fairy tales have quite easily been dismissed as an inconsequential member of the literature family. Utterly undeserving of this designation, the fairy tale genre has persisted through linguistic, demographic, and political changes, and remains today a universal component of culture. This project is a small foray into the vast and diverse realm of fairy tales, to which the key in this essay is one particularly beloved story: "Cinderella."

Before we begin our study, let us define the subject of our inquiries. Due to its universality and its oral heritage, the fairy tale genre has no original authors, nor can it be easily traced through time. It bridges the gap between rural villages and royal courts and can be found in most - if not all - languages, written or otherwise. Scholars and readers alike, faced with its ubiquitous nature, tend to recognize a fairy tale by its plot outline: the girl who journeys through the woods with food for her grandmother only to be met by a wolf, the girl who pricks herself on a needle and must sleep for a hundred years, and the girl who finds herself in a castle with a prince cursed to appear a monster, are all outlines that would sound familiar to a great many readers.

Steven Swann Jones, in his book *The Fairy Tale*, offers a definition for the fairy tale in relation to other literary genres. He explains that there are three types of folk narratives: legends, myths, and folk tales. Legends are stories with historical elements featuring an extraordinary protagonist; myths are tales featuring divine characters; and folk tales feature ordinary protagonists. Under the umbrella category of folk tales, he explains, are fables, jokes, novellas,

and fairy tales. Fables are moralistic, jokes are humorous, novellas are romantic, and fairy tales are magical. This last category is the one featured in this comparative literature study.

Methods

There are many fascinating lenses through which to examine the fairy tale genre. Historical, philosophical, political, and religious perspectives could be adopted to study the marvelous genre that I have chosen as the subject of my essay. Ideally, I would be able to combine the nuances of each into a comprehensive interdisciplinary exploration. Given, however, the scope of this project, and the linguistic emphasis of my European Studies major, my lens shall be a literary one. That being said, wherever possible and appropriate, I shall strive to include historical background about the authors and their literary contemporaries. A project such as this one, a qualitative study of three stories in three languages across three centuries, requires specificity and depth to become meaningful. Antti Aarne created a method to classify fairy tales by their plot outlines based on the *Kinder- und Hausmärchen* collection by the Brothers Grimm. His work was taken up by Stith Thompson and later Hans-Jörg Uther to form what we call today the Aarne-Thompson-Uther (ATU) classification system. This classification system sorts stories by number based on plot type, and will serve as a vital source of connection across cultures in this project. The broad categories in the ATU system are Animal Tales (1-299), Tales of Magic (300-749), Religious Tales (750-849), Realistic Tales (850-999), Tales of the Stupid Ogre (1000-1199), Anecdotes and Jokes (1200-1999), and Formula Tales (2000-2399). “Cinderella,” the focus of this study, falls inside the Tales of Magic category, within the Supernatural Helpers (500-559) subheading: 510A.

The second invaluable resource in this project is the Multilingual Folk Tale Database, an online classification of folk tales that uses the ATU numbering system. This particular database allows scholars to search by author, tale type, or title. Jacques Barchilon, in his analysis article "Adaptations of Folktales and Motifs in Madame d'Aulnoy's Contes: A Brief Survey of Influence and Diffusion," lists the tale types for Madame d'Aulnoy's fairy tales. When searched in the Multilingual Folk Tale Database, the story that yielded the most literary equivalents in different countries was "Finette Cendron," being classified as both 327A and 510A. There were stories listed from both Spain and Germany for the 510A type.

I chose "Aschenputtel" by the Grimm Brothers for the German section of the project. Finding a story for Spain, however, was more complicated. Below, I explain the nature of the censorship under Fernando VII, and how it accounts for the absence of an original Spanish version of "Cinderella." The Multilingual Folk Tale Database lists a story in Catalán, however: "La Ventafochs" by Francesc Maspons y Labrós.

I researched and found sources for all three tales. For "Finette Cendron", I will use the 1882 Garnier frères edition of *Contes de Madame d'Aulnoy* in the analysis, and an 1890 Bertelsmann edition of the *Kinder- und Hausmärchen* will be used to evaluate "Aschenputtel." For the Spanish tale, I consulted several other indices: *The Index of Spanish Folk Tales* by Ralph Boggs (1930), and *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants* by Marian Roalfe Cox (1893), the latter of which led to *Quentos populars catalans* by Francesc Maspons y Labrós, in which there is an original version of the Catalonian "La Ventafochs." Cox's work also led to *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (1853) by Manuel Milá y Fontanals, which contains a version in Spanish of "La Ventafochs." I will prove the compatibility of these two stories in Chapter III. From the two versions of "La Ventafochs", I

wrote a new translation of the Catalonian story into Spanish, which I will use in my analysis alongside the two other versions.

In order to create an analytical framework, I sought secondary literature about the three stories. There is a wealth of literary criticism for Madame d'Aulnoy's stories, which I used to create an analytical outline for this project. When attempting to find a similar collection of works in German to support the analysis of "Aschenputtel," however, I found that there was very little available within the United States, which was very surprising considering the popularity of the stories today. Research into "La Ventafochs" yielded the same results.

Nevertheless, I was able to create a framework for the analysis based on literary evaluations of Madame d'Aulnoy's stories by French scholars. In this project I will examine how the plot of each version of the tale follows the ATU guidelines for a 510A story, in order to evaluate to what extent the authors diverged from the standard plot line in their adaptations. Additionally, I will look at how the protagonist is portrayed, the role of nature and the supernatural, the presence or absence of religion, references to contemporary literature or reality, famous symbols in the stories, and the subversive potential of each adaptation.

In the first chapter, I will examine Madame d'Aulnoy's "Finette Cendron" to establish this framework of analysis within the context of her greater volume of works. In the subsequent two chapters, I will compare "Aschenputtel" and "La Ventafochs" to Madame d'Aulnoy's "Finette Cendron." Each of the analyses will be written in the story's original language, resources permitting, as it is widely believed that the expressions and intentions of cultures are best understood through their native language. This project is therefore a linguistic exercise as well as literary one, and each chapter will be written in the language of its story, with the exception of the Catalonian story, whose evaluation will be written in Spanish. A project like this

one is unique in its multilingualism, and therefore seldom found in academic circles. Collections of fairy tales exist, and there are academic comparisons of "Cinderella" versions, but they are few, and none of them are trilingual. This essay is therefore a rare look into the literature of three different cultures. In order to overcome the linguistic hurdles, there will be English summaries of each story, as well as English summaries of the analyses in each chapter at the beginning of the Conclusion of this project.

A Brief History of the Literary Fairy Tale in France, Germany, and Spain

Based on the literary precedents of Boccaccio and Chaucer, writers Straparola and Basile began to build the genre in the sixteenth and seventeenth centuries as a form of secular social commentary on "success and happiness" (Zipes *Oxford*, xxii). References to the genre were seen throughout Europe in works by such talents as Shakespeare and Don Juan Manuel, yet the literary fairy tale did not become an accepted genre in upper-class circles until the late seventeenth century, when Madame Marie-Catherine d'Aulnoy coined the term *contes des fées* and enchanted the French aristocracy with her stories. From the 1690s onward, the literary fairy tale travelled to Germany, and Spain in varying forms and collections.

The term fairy tale came into existence in 1697, when Madame d'Aulnoy published her first collection of stories and called them *Contes des fées*. This volume was translated into English in 1707, and its title became "Tales of the Fairies," which eventually led to the appearance of "fairy tale" in 1750s Great Britain (Zipes, *The Irresistible*). D'Aulnoy presented her fairy tales in Parisian salons, and sparked a creative literary movement on the part of female and male writers alike, though the fairy tale was traditionally considered a woman's genre at the time.

Tales of goblins and nymphs were not confined to salons, however: Louis XIV himself grew up listening to and watching fairy tales, especially in opera and theater. During the Baroque movement, the emphasis in these types of performances was on the spectacle, and fairy tale realms were the perfect inspiration for writers like Molière and Lully. One hundred and fourteen fairy tales were published in France between 1690 and 1715 (Mainil 18). Jean Mainil, in his study of d'Aulnoy's works, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, argues that the very first fairy tales had subversive themes. In the late 17th and early 18th centuries, women writers like Marie-Catherine d'Aulnoy, Madame Leprince de Beaumont, Madame d'Auneuil, Madame de Murat, Mademoiselle Lhéritier, Madame de La Force, and others strongly identified with their powerful fairy characters and used their stories as a means to both praise the crown and criticize the misogynistic and overly conservative societal norms propagated by the crown, and the Church (Zipes, *Oxford* xxii). The interesting combination of adulation and criticism will be further examined in this project.

The French custom inspired German writers like Musäus and Naubert, who, in turn, influenced Romantic writers, who, according to Zipes, adopted and embellished the genre to make it a commentary on the Enlightenment. Zipes maintains that fairy tales were no longer only about *divertissement*; rather, they were meant to engage the public in a discussion about love, philosophy, and education (*Oxford*). Jacob and Wilhelm Grimm, originally hired to collect folk songs for Achim von Arnim and Clemens Brentano (both German Romantic authors), took the project further, and published the collection of songs and tales under their own name (Kamenetsky 39). Both highly respected scholars at the time, the brothers used their connections to collect fairy tales from all over what would become Germany for their studies in comparative literature, which they then published in several volumes beginning in 1812.

The status of the fairy tale in Spain is rather more complicated. References to the genre appeared starting in the eleventh century, in chivalric novels like *Cavallero Zifar* (1300), ballads, idiomatic expressions, and royally-sanctioned translations of Arabic texts like *Calila e Dimna* (Zipes, *Oxford*). Until the eighteenth century, fairy tales were mostly referenced or used as motifs in other works of note, like *El Conde Lucanor* by Don Juan Manuel (1335) and *La vida es sueño* by Pedro Calderón (1631-2) (*Oxford*).

Eighteenth-century Spain was characterized by a relative lack of fairy tales. A unique combination of Enlightenment ideals (secularism, and the importance of human thought and reason), and the Inquisition's religious dominion left little room in the literary circles for wonder tales. Additionally, Fernando VII's pursuit and persecution of the *afrancesados* and all things French after the French Revolution meant that French literature only appeared in clandestine circles. The predominance of other literary genres, the disregard of short stories on the part of prominent writers, and the power of the Catholic church made for a strong civil and religious censorship that delayed the acceptance of the wonder tale in Spanish literary circles. Despite these restrictions, there were a few collections that existed: *Tertulia de la aldea,* and *El Correo de Madrid*. Things began to change after Fernando VII's death in 1833. Prominent writers like Gustavo Adolfo Bécquer and the Countess de Pardo Bazán brought magic to the forefront of Spanish literature, and French literary influences made their way into Spain from Romantic writers like Victor Hugo. There was even an attempt at collection, made by Cecilia Böhl de Faber in 1859. She gathered stories from Andalucía, and transcribed and adapted them into *Cuentos y poesías populares andaluces* (*Oxford*).

Central Discussion

Beginning with Marie-Catherine d'Aulnoy's *Contes des fées* in 1697, this project will examine the manner in which the author utilized literary references and plot structures to discreetly insert a critique of Louis XIV's court into "Finette Cendron," her Cinderella story. From there, I will analyze a Spanish and a German version of "Cinderella," and examine the ways in which the plot is adapted by both countries' authors. Do all three authors use contextual-specific social critique? To what extent can changes be made to the plot while maintaining a recognizable "Cinderella" narrative? Are the protagonists portrayed in the same way? Are there common character tropes and plot elements that make subversive themes possible? How could the adaptations fit into the historical and social contexts of the tales? What can these versions tell us about the "Cinderella" story in general? What connections to other disciplines can be found through literary analysis like this? Being as this is a qualitative project across three countries and three centuries, it is difficult to draw universal conclusions about the 510A story. There are, however, common themes to be discovered in this study that will contribute to the comparative literature scholarship about this wonderful genre in the future.

SUMMARIES OF THE THREE TALES

"Finette Cendron"
by Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baroness of Aulnoy

A king and queen, having poorly managed their kingdom, had to sell all of their belongings and begin to work for a living. The queen suggested that they do away with their three daughters, Fleur-d'Amour, Belle-de-Nuit, and Fine-Oreille. The youngest overheard the plot and went to her fairy godmother for help. She happily brought all of the necessary fixings for a cake on her journey, but the road was so long that the soles of her shoes wore down, and she stopped to rest. She was on the verge of giving in when a beautiful horse found her and brought her Merluche's cave. While Finette was combing and styling Merluche's hair, she told her godmother of her mother's plot. Merluche reassured her and gave her a magic bobbin of infinitely long thread, and beautiful clothes made of silver and gold, before having the horse bring the girl back to the castle.

The next morning, the queen suggested a trip to see her sister, and all four women embarked on a seemingly interminable journey, Finette hiding the thread in the bushes as they went. That night, while her daughters were asleep, the queen abandoned them and went home to her husband. In spite of her sisters' deplorable characters, Finette decided to help them get home, and all three followed the thread back to the castle. They arrived very soon after the queen, and they pretended to believe her excuses. Once in her room, Finette asked for the doll that her sisters had promised in exchange for helping them get home, but instead her sisters beat her so hard that she could not sleep. Lying awake, she heard her parents hatching a second plot, and immediately went to Merluche's cave with the horse's help. Merluche was happy to oblige, and gave the girl magic ashes, as well as jewelry, but warned her to leave her sisters behind.

In the morning, the queen announced that they must go pick herbs for the king, and all four women departed a second time. Once the girls were sleeping, the queen left them in the forest. When they awoke alone, Finette explained the situation to her sisters, and they begged her to let them come along. She agreed, and the three girls returned once more to the castle. Finette heard her mother's third plot, and, knowing that she could no longer seek aid from Merluche, consulted her sisters. They decided to bring peas to sprinkle along the path.

In the morning, the queen told them that they must go to a distant land, where there were three princes waiting to marry them. This time, the girls could not find their way home because pigeons had eaten all of the peas. Desperate, they searched for food and found an acorn, which they planted and cared for until it became a beautiful oak. Every day, Finette climbed up to the top of the tree to search for a solution to their problems. One day, while Finette was perched in the tree, her sisters found the bag of beautiful clothes from Merluche and decided to steal them. The same day, Finette spied a magnificent castle made of precious stones. The girls decided to make themselves presentable before their visit, and Fleur-d'Amour and Belle-de-Nuit put on their sister's dresses. Finette climbed back down and searched for her nice clothes but found only pebbles. Her sisters warned her that she could either follow them as a servant or be beaten, and she submitted.

Once at the castle, a terrible ogress opened the door and quickly caught the girls when they tried to escape. She planned to eat them in a salad straight away but her husband came home, so she chose to hide them instead. When he smelled the fresh flesh, however, she was obliged to reveal her deception. In order to save the girls for herself, she convinced her husband to make them housemaids, vowing to eat them when he went out hunting again. Their first task was to make bread, for which Finette had to throw butter into the oven. She explained that she

could not check to see if the temperature was sufficiently hot because the oven was so big, and the ogre offered to help. When he leaned into the oven, Finette shoved him in and closed the door, leaving him to burn until he became no more than a pile of ashes. In order to console his wife, the girls combed her hair and put on her makeup so that she could soon find a new husband. During this toilette, however, Finette took an axe and chopped off the ogress' head.

Happy to have the palace all to themselves, the girls feasted on and admired its riches. Fleur-d'Amour and Belle-de-Nuit decided that they required husbands, but they made Finette stay at home and finish the housework while they went into town in their fine gowns. Sitting in the ashes, Finette found a key, which she cleaned, and then searched for the chest to which it belonged. She found a golden chest full of beautiful clothes and jewels and hid it before her sisters came home. Fleur-d'Amour and Belle-de-Nuit came back describing the magnificent ball they had attended, and their plans to go the following evening.

The next day, once the sisters had gone, Finette put on a dazzling dress from the chest and introduced herself as Cendron at the ball. Her sisters did not recognize her, and when she returned to the castle and put on her rags, they remained ignorant of her adventures. This game continued for quite a while until one night, having danced a little too much, Finette had to hurry home to arrive before her sisters. In her haste, she lost a slipper, which the prince found the following day while out hunting. He instantly became lovesick and his parents ordered every young woman in the kingdom to come try on the slipper.

Fleur-d'Amour and Belle-de-Nuit of course heard of this, but they ordered Finette Cendron to stay behind. Quite to their surprise, she put on the most splendid gown yet, and, with the help of Merluche's horse, arrived at the palace before them. She presented the slipper's pair, and the prince wished to marry her instantly, but first she insisted upon telling her story. In so

doing, she realized that the prince's parents were the ones who had acquired her parents' kingdom, and she made it a condition of her marriage, that her father's lands be restored to him. The prince's parents were most happy to oblige. Finette, in her infinite generosity, introduced her sisters to her new family, and they eventually became queens in their own right.

Moral: (translated from French verse by Elsie Campbell Hendricks)
To avenge oneself of an ungrateful subject
Look to Finette, her manners affect
Give him endless presents and you will surmise
That all your gifts, and sweet largesse
Are but avengers in disguise
Preparing in his heart untold distress.
Fleur-d'Amour and Belle-de-Nuit
Are punished more severely
If Finette treats them with mercy
Than if the ogre steals their dignity.
Follow, therefore in all things her art,
And remember in your spite,
That never did a magnanimous heart
In a more generous vengeance delight.

"Aschenputtel"
Collected and written by Jacob and Wilhelm Grimm

A woman became very sick, and before she died, she called her daughter to her bedside and bade her be good and devout, so that God would always be by her side. Less than a year after her death, her husband remarried. The girl's stepmother brought along two horrid stepsisters, who stole the girl's clothes and tormented her with work. In the evenings, the girl had no bed on which to sleep, and was thus forced to sleep in the ashes. Because of this, her sisters called her Aschenputtel.

One day, her father was obliged to embark on a business trip. Before he left, he asked his daughters what they would like as a present upon his return. The stepsisters asked for pearls and fancy clothes, but Aschenputtel only wanted the first branch of a tree that brushed against her father's hat on his way home. When he returned, Aschenputtel took her gift and planted it above her mother's grave. She watered the branch with her tears and it soon became a beautiful tree, and she would sit under it every day to cry and to pray. In the tree lived a bird that always gave Aschenputtel what she wished for.

It became known that the prince wished to find a wife, and had therefore planned a three-day ball to which all young ladies were invited. Aschenputtel was made to help her stepsisters get ready for the ball, but when she asked her stepmother if she could go along as well, the woman threw a bowl of lentils into the ashes, and said that Aschenputtel must sort them all before she could go to the dance.

Aschenputtel called to the birds in the garden, and they quickly finished the task. When Aschenputtel showed the bowl to her stepmother, the woman dismissed her, saying that she had no nice clothes and could not dance, and therefore had no place at a ball. She then threw two more bowls of lentils into the ashes, and said that Aschenputtel must sort them in less than an

hour if she wanted to attend the ball. With the birds' help, the girl completed the task, but her stepmother broke her promise. Aschenputtel went to the tree in the garden and asked the bird to shower her with silver and gold.

The bird produced a beautiful dress, and Aschenputtel wore it to the ball. Her family did not recognize her, and the prince would only dance with her. That night, when she wished to return home, the prince tried to follow her, but she hid in the garden, escaped, gave the dress back to the tree, put on her rags, and lay down in the ashes. The bewildered prince asked Aschenputtel's father if he knew who she was, and he thought it may be his daughter, but their searches were in vain.

The next day, Aschenputtel wore another splendid gown from the bird, and danced all evening with the prince. To make her escape, she hid once more in the garden, and the prince asked her father once more who it could be. Her father had his suspicions, but as they searched, they found the garden empty.

The episode repeated itself the third evening at the ball, but the prince had strewn pitch on the stairs, in which Aschenputtel lost one of her slippers. The prince found it, and ordered the next day that all of the daughters in Aschenputtel's house come out and try on the small shoe so that he may find his bride. The first stepsister tried to put it on, but her foot was too big, so her mother suggested she cut off her toe. As she came out and presented her foot in the slipper to the prince, he carried her away on his horse. In the garden, however, the birds sang to him to notice the blood, and the pair returned at once. The second stepsister tried her luck but found her foot too big. Her mother told her to cut off a piece of her heel. When she came out with the slipper on, the prince carried her away on his horse, until the birds warned him of the deception. Once back at the house, the prince asked if there was a third daughter. Her father denied that

Aschenputtel could be beautiful enough to be the young woman, but the prince insisted. Aschenputtel came out, tried on the shoe and it fit her perfectly. The prince carried her away and this time the birds sang that he had the right bride.

The birds then flew over, and one sat on each of Aschenputtel's shoulders. At her wedding, her stepsisters came to gain her favor, but the birds pecked their eyes out, and they remained blind for their faults for the rest of their lives.

"La Ventafochs"
Collected and recorded by Francesc Maspons y Labrós

A woman treated her stepdaughter so poorly that she made her do all the housework, and be always in the ashes by the chimney, which earned the girl the name La Cendrosa. The woman had two daughters of her own, whom she dressed well and brought to parties. La Cendrosa was also named La Ventafochs, because she was always made to fan the fire, and her beauty, patience and grace were a sharp contrast to her stepsisters' arrogance and ugliness.

One day, the stepmother went out with her daughters, and gave La Cendrosa a bag of millet to peel. Overwhelmed by the task, the girl began to cry, and an old woman appeared before her. The old woman gave the girl an almond, and proceeded to sort the millet. The girl broke open the nut, and out came a beautiful golden dress. She put it on and went to mass, where her stepmother and stepsisters did not recognize her, and the prince was captivated by her beauty. Just before the end of the service, La Cendrosa went home, undressed, and lay once more in her rags on the ashes. When her stepmother and stepsisters arrived home, they were beside themselves with news of a beautiful girl in a golden dress, and La Cendrosa replied: "Maybe yes, maybe no, maybe it was me." They scoffed at her and made her resume her chores.

The next day, the stepmother and stepsisters went for a walk and gave the girl a sack of beans to peel. She began to cry and the old woman appeared again, this time giving her a hazelnut, which the girl broke open to find a splendid silver gown. She put it on and went for a walk, enchanting the prince with her beauty. She managed to free herself from his company and return home before her stepmother and stepsisters, and they again exclaimed how beautiful this girl in silver was. La Cendrosa replied: "Maybe yes, maybe no, maybe it was me." They scoffed at her, and made her resume her chores.

The third day, they gave La Cendrosa a bag of rice to peel, and the girl began to cry. The old woman appeared, took over her work, and gave the girl a walnut. Broken open, it revealed a dress made of tiny bells, which La Cendrosa wore to the prince's ball. She was so happy and danced for so long that she hardly had time to return home before her stepmother and stepsisters. Again, they raved about the mysterious girl's beauty, and La Cendrosa replied: "Maybe yes, maybe no, maybe it was me." They scoffed at her, and made her go fan the fire.

In the haste with which she had fled the ball, she had lost one of her slippers, which the prince's pages found and brought to him. He issued a proclamation saying that he would marry the girl whose foot the slipper fit, but none of the young ladies who tried succeeded in putting on the small shoe. At last, his pages arrived at La Cendrosa's house, and the stepsisters tried unsuccessfully to put on the little slipper. The pages asked if there were other daughters in the house, and the stepmother acknowledged La Cendrosa's presence, but said that she was far too dirty to be eligible. The pages insisted however, and after seeing how well the slipper fit her, they brought La Cendrosa to the prince, who married her.

CHAPITRE I : « VENGEURS SECRETS »

Dans ce chapitre, nous examinerons le contexte historique de la vie et de l'œuvre de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy. À l'époque d'inventions magiques, et de Louis XIV, quand la littérature est majoritairement le domaine des hommes, Madame d'Aulnoy participe à la création d'un genre littéraire basé sur les normes orales du passé, qui enchante toute la France en moins d'une décennie. Nous relaterons sa vie et sa production littéraire, et nous verrons quelle a été la réaction académique à son écriture. Finalement, nous construirons une analyse de « Finette Cendron, » conte appartenant aux types ATU 510 et 327, d'après les œuvres de Jean Mainil, de Raymonde Robert, de Patricia Hannon, de Melvin D. Palmer, et de Constance Cagnat-Deboeuf.

L'apparition du conte de fées en France : Vagues et vogues

« Les contes de fées sont le résultat d'un vaste jeu de société. » (Robert 49)

François Fénelon, écrivain, évêque, et théologien du XVIIe siècle, a dit que les femmes n'avaient aucun droit à l'esprit de voyage, et devaient « réprimer sévèrement toutes leurs fantaisies » (Hannon 82). N'en déplaise à M. Fénelon, à Madame de Maintenon, et à Racine, un mouvement littéraire apparaît dans les années 1690 contre leurs idéaux conservateurs. À la fin du siècle, les Français se fatiguent des longs romans avec tous leurs personnages et réclament quelque chose de plus court. Quelques femmes écrivains répondent à cet appel en créant le genre du conte de fée littéraire. Ce groupe de femmes, guidé par Madame Marie-Catherine d'Aulnoy, donne une nouvelle légitimité au conte de fées dans l'aristocratie française qui déclenche une mode européenne.

Le conte de fée n'est pas nouveau au XVIIe siècle. Madame de Sévigné en parlait déjà en 1656 dans sa correspondance personnelle (Mainil 43). Les œuvres de Molière, de Jean de La Fontaine, et des compositeurs célèbres comme Lully faisaient déjà référence au monde féerique (Cagnat-Deboeuf 25). L'apparence du conte de fées est donc logique dans le contexte des motifs présents dans l'art français de l'époque. Ce qui devient plus intéressant, c'est que à la fin du XVIIe siècle, les fées et les contes sont considérés anciens, ou médiévaux. De plus, ces fées ne sont pas forcément bénéfiques, comme leur connotation le suggère aujourd'hui ; elles sont plutôt comme des sorcières, souvent symboliques, et tirées des mythes.

Comme le dit Jean Mainil dans son analyse *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, le XVIIe siècle est un siècle de femmes au pouvoir : Anne d'Autriche, Marie de Médicis, et les femmes nobles qui veillent sur la société avec leurs salons (97). Après la prise du pouvoir absolu de Louis XIV en 1661, le pouvoir de la femme devient principalement littéraire. Madeleine de Scudéry devient la première femme « à vivre de sa plume, » et plusieurs femmes nobles se mettent à écrire et à publier des œuvres (198). Ce n'est pas par hasard que l'Académie Française subit au même moment la Querelle des Anciens et des Modernes. Entre autres arguments, l'écrivain Charles Perrault fait face au poète et critique Nicolas Boileau au sujet du rôle de la femme dans un climat de « phobie de la femme lettrée » (202). Boileau nie qu'une femme puisse posséder l'esprit nécessaire pour composer et discuter des œuvres littéraires ; il considère leurs salons « une parodie burlesque de la véritable et vénérable Académie » (202). Il est clairement contredit par les œuvres de Madame d'Aulnoy, qui possèdent l'ingénuité nécessaire pour non seulement s'intégrer d'une manière permanente à la littérature française, mais aussi y insérer une critique de la société contemporaine assez subtile pour échapper à la censure de

Colbert et du royaume. Entre 1687 et 1699, les femmes représentent trente-trois pourcent de la production littéraire, mais soixante-six pourcent de l'écriture des contes de fées (197).

Raymonde Robert, dans son livre *Le conte de fées littéraire en France : De la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, décrit ce nouveau genre aux vieux motifs. Elle propose une définition du « récit merveilleux à la française » (31). Jusque-là, il y avait trois types de contes : le conte oriental, comme *Les Mille et Une Nuits* (traduit par Galland en 1704), le « folklore italien » comme les contes de Straparola et de Basile, et les textes anciens ou médiévaux avec des « épisodes merveilleux » (31). Robert propose que les contes français tirent des trois sources pour leur contenu, mais qu'ils sont uniques dans leur forme (33). Robert se base sur l'analyse de Vladimir Propp, un folkloriste soviet qui cherchait à décomposer les contes de fées pour mieux les comprendre. Elle propose que « la seule fonction obligatoire dans un conte merveilleux est celle du méfait » (35). Le méfait a toujours une solution (même dans les contes à fins tristes), souvent présentée avant même que le lecteur ne se soit aperçu du problème central du conte. La présentation de l'élément qui permet de résoudre ce dilemme est différent en fonction de l'origine du conte. Comparé aux contes orientaux, dans lesquels la solution est souvent un personnage ou animal qui apparaît par hasard au moment du besoin, la solution est toujours planifiée et connue d'avance dans les contes français.

« L'île de la félicité » de Madame d'Aulnoy, le premier conte de fée littéraire à la française, est publié en 1690. L'année 1697 est celle du début de la vogue. D'Aulnoy publie trois tomes de *Contes des fées*, Mlle de la Force écrit *Contes des contes*, et Perrault présente ses moralités avec *Histoires ou Contes du temps passé* (Mainil 41). L'année suivante, d'Aulnoy publie son quatrième tome de *Contes des fées*, ainsi que ses quatre tomes de *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, le Chevalier de Mailly présente *Illustres fées*, Madame de Murat écrit *Contes*

de fées et *Nouveaux contes de fées*, et Préchac publie *Contes moins contes que les autres* (41). Après la mort de Louis XIV en 1715, la production de contes ralentit, puis une nouvelle génération de conteurs commence une deuxième vague de publication de contes en 1730. Dans ces quinze années, il y a beaucoup de rééditions de contes, ainsi que la publication de la traduction de Galland, qui inspirera une deuxième génération de conteurs (42).

Le conte de fée est souvent vu comme un genre de « plaisir par l'évasion » (Robert 225). Il est donc très intéressant de voir pourquoi, dans les années 1690, une première vague de la mode des contes de fées envahit la France : elle commence dans les salons, passe par la cour, et se répand sur toute la France. Y-avait-il une raison pour laquelle les français voulaient échapper à leur réalité ? Robert écrit que les contes de fées français rendaient une évasion impossible par leurs références constantes à la vie contemporaine (328).

Cette vie contemporaine inclut Versailles, le bijou central du règne de Louis XIV (à part l'incarnation d'Apollon lui-même). Après la Fronde, la production littéraire s'intègre à une « politique d'exaltation systématique du régime » qui apparaît autour du Roi Soleil (Robert 226). Les contes de fées font partie de cette adoration en prose du royaume de Louis XIV, faisant référence aux décorations magnifiques de Versailles, aux fêtes somptueuses, et parfois au roi lui-même. Les palais dans les mondes féeriques créés par les conteurs étaient souvent inspirés de Versailles. Jean Mainil pose une question intéressante dans *Madame d'Aulnoy et le rire des fées* : est-ce que ce sont les conteurs qui s'inspirent de la cour pour leurs récits merveilleux, ou est-ce que Louis XIV s'inspire des contes de fées pour construire son « mythe royale » et pour devenir le prince charmant de la France (Mainil 47) ? Trente ans avant l'apparition de la première vague de contes de fées, le roi donnait des fêtes incroyables avec des magiciens et des décors splendides (49). Il est donc tout à fait raisonnable de supposer que les contes de fées des années

1690 se seraient inspirés du royaume dans les années 1660. L'affaire se complique, par contre, quand nous ajoutons le fait que le jeune Louis a grandi dans le monde des contes de fées. Ses gouvernantes lui ont raconté des contes jusqu'à l'âge de sept ans, après quoi il n'acceptait pas que ses valets de chambre lui lisent l'histoire de France sans adopter un ton féerique (52). Il se peut, donc, que les contes de la première vague, et l'entourage extravagant du roi viennent tous les deux d'une tradition bien plus ancienne (53).

Madame d'Aulnoy : La biographie d'une fée

Marie-Catherine Le Jumel de Barneville est née vers 1650 dans le village de Barneville-la-Bertrand, en Normandie. Étant près de la Bretagne, la fille qui deviendrait la plus célèbre conteuse de sa génération passe son enfance entourée de vieux contes. Son père est décédé quand elle est encore jeune, et sa mère, Judith-Angélique de Saint Pater, est une figure très importante dans sa vie. Belle aux cheveux blonds et frisés, Marie-Catherine se marie à l'âge de seize ans avec François de la Motte, baron d'Aulnoy, trente ans son ainé. Leur relation devient très vite amère quand François rencontre des problèmes financiers et commence à maltraiter sa femme (Houcarde vii). Leurs deux premiers enfants, Marie-Angélique et Dominique-César, meurent jeunes, mais le troisième, Marie-Anne, née quand Marie-Catherine avait seulement dix-huit ans, survit jusqu'à l'âge adulte. En 1669 une deuxième fille, Judith-Henriette, vient au monde, après quoi Marie-Catherine prend refuge chez sa mère (viii). Le baron fuit ses crimes et s'installe chez la duchesse douairière d'Orléans, où les autorités ne pouvaient pas le toucher. Connaissant le caractère de son beau-fils, la mère de Marie-Catherine et quelques amis créent un complot pour accuser le baron de sédition en 1669. Le plan fonctionne à merveille et le baron est enfermé dans la Bastille, mais les comploteurs sont vite découverts, et les hommes qui ont collaboré avec

Judith-Angélique sont emprisonnés et condamnés à mort. L'affaire cause un tel scandale que le roi veut mieux connaître l'affaire. Comme la justice agissait contre les femmes d'une manière différente à l'époque, il n'y a aujourd'hui aucune trace de Judith-Angélique dans les archives de la Bastille, mais nous savons qu'elle est partie en Espagne, où elle est restée jusqu'à sa mort en tant qu'espionne politique (xi). Marie-Catherine, moins mobile et prête à accoucher, est arrêtée très peu de temps. À ce sujet, les circonstances ne sont pas claires, mais elle est libre en 1672 pour voyager en Flandres, et en Angleterre trois ans après, avant de rentrer en France en 1676. Elle part en Espagne en 1679, rentre en Angleterre en 1682, et son retour définitif en France est en 1685. Elle met au monde encore deux filles, Thérèse-Aimée et Françoise-Angélique, mais aucune des deux ne sera reconnue par le baron, qui ne vivait plus avec sa femme depuis le procès. Peu de temps après, elle deviendra célèbre non pas pour son scandale familial, sinon pour ses mondes féeriques.

Entre 1690 et 1703, Madame d'Aulnoy écrit dix-neuf ouvrages, trois romans, quatre mémoires historiques, deux œuvres de piété religieuse, deux volumes de nouvelles, et huit tomes de contes de fées (xv). Son premier roman, *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas,* dédié à une des filles de Louis XIV, contient son premier conte de fée « L'île de la félicité. » En novembre de la même année, elle publie *Mémoires de la cour d'Espagne,* et en avril de 1691, *Relation du voyage d'Espagne*, deux ouvrages qui sont reçus par la société française avec une popularité immédiate. Pour satisfaire à la tradition du « règne Maintenon, » elle publie deux poèmes religieux en 1691, qui sont malheureusement perdus aujourd'hui (xviii). En 1692, Madame de Lambert ouvre son salon et Madame d'Aulnoy se réintègre dans la société aristocratique parmi « un groupe choisi d'hommes et de femmes de lettres, hommes d'église, » ainsi qu'avec d'autres conteuses : « Catherine Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame de Murat » (xix). Les

contes de fées devront attendre 1697, et entre temps elle publie *L'Histoire de Jean de Bourbon Prince de Carency* (1692), *Nouvelles espagnoles* (1692), *Nouvelles ou Mémoires Historiques* (1693), et *Mémoires de la cour d'Angleterre* (1694). Dans la fameuse année 1697, Perrault et d'Aulnoy annoncent leurs collections de contes de fées avec quatre mois d'écart. L'œuvre de Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé* apparaît avant *Les Contes des Fées* de d'Aulnoy, ce qui expliquerait une influence possible sur les contes de Madame d'Aulnoy que nous verrons plus tard. En une année, Perrault publie huit contes en prose, et d'Aulnoy en écrit seize, dont la longueur dépasse largement celle des contes de Perrault. Elle publie encore un roman en 1703, *Comte de Warwick* avant sa mort en janvier de 1705. Peu est connu de l'avenir de ses quatre filles (xxv).

Le style littéraire de Madame d'Aulnoy et ses influences

« Par son écriture ironique, Marie-Catherine d'Aulnoy annonce les grands conteurs parodiques et séditieux du Siècle des Lumières et des Philosophes. » (Mainil 248)

L'analyse d'une série d'œuvres comme celles de Madame d'Aulnoy, qui commencent un nouveau mouvement littéraire, peut être compliquée. Jean Mainil nous explique que la difficulté de l'analyse des contes de fées dans les années 1690 est que la tradition qui les précède est orale, et par conséquent difficile à examiner en ce qui concerne la chronologie et la causalité des motifs. Comme le soutient Mainil, ce qui est un débat intéressant dans la littérature française, l'écriture de Madame d'Aulnoy est parodique et ironique. Normalement, l'analyse d'une parodie s'effectue avec accès à au moins un texte d'origine, ce qui est difficile pour les œuvres de Madame d'Aulnoy à cause du fait qu'elle écrit pendant la transition du conte de fée oral au conte

littéraire en France (242). Il est cependant possible d'identifier et d'interpréter les références littéraires, les intentions féministes, et les techniques narratives qui rendent les œuvres de Madame d'Aulnoy si particulières. Dans cette partie, nous allons présenter la critique de Raymonde Robert, de Constance Cagnat-Deboeuf, de Patricia Hannon, et de Jean Mainil pour identifier les aspects importants pour l'analyse de la littérature de Madame d'Aulnoy, pour ensuite les adapter à une analyse particulière de « Finette Cendron. »

Madame d'Aulnoy emploie des références littéraires pour rendre ses contes originaux tout en y insérant des commentaires sociaux. Elle s'inspire de mythes connus et les adapte pour écrire de nouvelles histoires. Pour son premier conte de fée, par exemple, « L'île de la Félicité, » elle s'est servie de l'histoire de Cupidon et Psyché (Mainil 118). Dans « Finette Cendron, » elle se sert de deux contes de Charles Perrault. Non seulement utilise-t-elle des références intertextuelles, mais aussi des références intratextuelles dans la création de récit-cadres. Un récit-cadre est une histoire à l'intérieur de laquelle se situe une autre histoire. Le récit-cadre de « Finette Cendron » est *Don Gabriel, Ponce de Léon*. Ces récits-cadres sont très utiles pour valoriser ou dévaloriser le message de l'auteur, comme nous le verrons plus tard.

Il existe un débat à propos des « prétentions féministes » dans les histoires de Madame d'Aulnoy (Cagnat-Deboeuf 9). Zipes maintient que malgré le fait que d'Aulnoy montre quelques signes de féminisme dans ses histoires, elle est obligée de suivre les normes littéraires contemporaines. Mainil, Cagnat-Deboeuf, et Hannon ne sont pas convaincus. Une des techniques que Madame d'Aulnoy utilise dans ses contes est celle de la métamorphose. La métamorphose était une technique littéraire bien avant le XVIIe, dans les œuvres de Shakespeare, et bien sûr dans les mythes grecques, entre autres, et Cagnat-Deboeuf propose que Madame d'Aulnoy adopte cette technique pour présenter une « émancipation » de la femme à travers la

transformation corporelle (40). Métamorphosé et situé dans le monde merveilleux de la féerie, le corps est doublement distancié de celui contrôlé par la science, la médecine, et la philosophie morale du monde réel (Hannon 79). Non seulement est-ce que les frontières entre l'être humain et le monde animal deviennent floues dans ce processus, mais aussi la rigidité de l'identité (79). Ce dernier résultat est d'une importance monumentale pour les personnages féminins dans les contes de Madame d'Aulnoy. Dans *Chatte Blanche*, une jeune princesse est transformée en chatte comme punition, mais la chatte construit son propre royaume dans les jardins de ce qui est décrit comme Versailles, où elle règne jusqu'à-ce qu'elle redevienne humaine (85). Ce type de pouvoir est évidemment atypique.

Les auteurs mentionnés ci-dessus identifient d'autres techniques que Madame d'Aulnoy utilise dans ses œuvres : le néologisme, les jeux de mots, le changement de registre, le scepticisme des personnages, les stéréotypes, la mise en scène du rire, et le ridicule. Toutes ces techniques aident à créer une intrigue à la fois distante et proche du lecteur pour rendre la lecture de ses contes plus complexe. Les contes de Madame d'Aulnoy ont souvent été écrits au milieu des salons littéraires pour être lus à voix haute, ce qui est très évident dans la « semblance d'oralité » créée par les néologismes, les jeux de mots, les onomatopées, les répétitions et l'allitération (Cagnat-Deboeuf 12). Le scepticisme des personnages, particulièrement dans les récits-cadres ajoute une complexité au niveau de la légitimité du conte de fée. Le récit-cadre permet d'inventer une deuxième réalité au-dessus du conte, ce qui offre à l'auteur la possibilité de critique ou de justification sans pourtant s'associer directement avec le message du récit. L'exemple le plus célèbre du récit-cadre est *Les Mille et Une Nuits*, mais la traduction de Galland n'apparaît qu'en 1704. D'Aulnoy se serait plutôt inspirée du *Décameron* de Boccacio, ou de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, ainsi que des œuvres de Straparola et de Basile

(Robert 332). La conteuse de « Finette Cendron » par exemple, Dona Juana, est ridiculisée par les autres personnages dans *Don Gabriel*, ce qui met en question la validité des messages dans le conte qu'elle vient de narrer. Le ridicule figure dans le monde magique des fées : les personnages aux émotions fortes, les formes de s'affronter aux personnages méchants, etc., mais il ne faut pas croire que tout est censé être fantaisie. Madame d'Aulnoy joue constamment avec le lecteur en insérant des références à la vie française de l'époque, en ajoutant des contrastes intratextuels pour confondre le lecteur, et pour se critiquer elle-même. Cagnat-Deboeuf appelle ce phénomène une « rupture entre réalité et illusion » (15).

Une grande partie de la popularité littéraire de Madame d'Aulnoy est grâce à ses œuvres sur l'Espagne. En 1690, elle publie *Mémoires de la cour d'Espagne*, et l'année suivante elle écrit *Relation du voyage d'Espagne*, tous les deux dans un style épistolaire, et narrés à la première personne, qui ont été reçus avec une popularité immense en France et en Europe. *Mémoires* est publié dans huit éditions avant 1695, dont trois aux Pays Bas (Palmer "Pseudo-Autobiographical Works" 222). *Relations* paraît en cinq éditions avant 1695, mais est publié onze fois en tout avant 1740, et les deux œuvres sont traduites en anglais, en néerlandais, et en allemand (222). Madame d'Aulnoy écrit également *Nouvelles Espagnoles* en 1692, et se base clairement sur *Don Quixote* de Cervantes pour son œuvre *Le nouveau gentilhomme bourgeois* ("Cervantes" 596).

Palmer introduit le débat à propos des liens que d'Aulnoy avait avec l'Espagne. Raymond Foulché-Delbosc tient qu'elle n'y soit jamais allée, mais Jeanne Roche-Mazon écrit qu'elle n'aurait pas pu avoir reproduit les détails vestimentaires de la cour espagnole sans y être allée ("Pseudo-Autobiographical" 222). Gabriel Maura Gamazo confirme que l'auteur était en Espagne pendant environ vingt mois consécutifs, et qu'elle a su reproduire avec une fidélité photographique les détails les plus minimes (221). Melvin Palmer est de l'avis que Madame

d'Aulnoy ait effectivement passé un séjour en Espagne, mais encore plus important est de voir ses œuvres non pas comme des documents historiques, mais comme des contributions au développement de la fiction littéraire de l'époque. D'Aulnoy écrit ces deux livres environ dix ans après son voyage en Espagne, et ces œuvres sont par conséquent un équilibre entre la fiction et l'histoire (222).

À cette époque, il y a un intérêt particulier pour l'Espagne en Europe. La littérature de voyage est déjà populaire, et la dimension exotique souvent associée avec l'Espagne ajoute à la bonne réception des œuvres de Madame d'Aulnoy. La question de la succession espagnole intéresse les lecteurs français et européens, ainsi que la protagoniste des *Mémoires*, Marie-Louise d'Orléans, une reine française mariée à Charles II d'Espagne, et les circonstances suspectes de sa mort (223). Cervantes avait déjà capturé l'imagination du public français, et l'intrigue politique et économique de *Mémoires* répond parfaitement aux besoins d'un âge qui demandait la vraisemblance littéraire (229).

L'Espagne est présent dans une des *Nouvelles espagnoles*, *Don Gabriel, Ponce de Léon*, qui se situe en Espagne et inclut des personnages espagnols, dont Dona Juana, la « vieille tante laide et ridicule » qui raconte « Finette Cendron, » pour introduire le thème de la vengeance (Robert 207). À l'intérieur du conte, il y a un cheval d'Espagne, ce qui fait référence à la race du cheval, mais ajoute également une dimension exotique à l'histoire. Il est possible que Madame d'Aulnoy utilise ce récit-cadre situé dans un pays étranger et ce personnage ridicule pour se distancier du message central du conte. Robert indique dans son analyse que cette distance est impossible à juger, et que cette ambiguïté permet à d'Aulnoy de garder son innocence par rapport aux messages critiques envers la cour qu'elle inclut dans « Finette Cendron » (207).

L'analyse de « Finette Cendron »

Selon le système créé par Aarne, Thompson, et Uther, « Finette Cendron » est un conte qui peut être classifié comme no. 510 et no. 327. Dans cette partie, nous allons voir quels éléments du conte s'adaptent à cette définition, étudier les références littéraires, repérer les aspects féministes, examiner l'usage de l'oralité et de la métamorphose, et analyser les jeux de réalités qu'utilise la conteuse pour arriver à des critiques de la société française.

Voici un schéma du type no. 510A selon l'index ATU :

1. La protagoniste est maltraitée par sa belle-mère.
2. La fille doit être servante, souvent avec des cendres.
3. Il y a un bal.
4. La belle-mère lui impose une tâche impossible.
5. Des oiseaux aident la fille.
6. La fille reçoit de beaux habits d'un arbre ou d'un être magique.
7. Elle fait trois voyages au bal.
8. La dernière nuit, elle perd une chaussure.
9. Le prince veut trouver celle à qui appartient cette chaussure perdue.
10. Les belles-sœurs se coupent des morceaux des pieds pour essayer la chaussure.
11. Des oiseaux révèlent la déception.
12. La fille met la chaussure, et se marie avec le prince.

510B:

1. Un père promet à sa femme mourante qu'il ne se mariera qu'avec une aussi belle.
2. Il décide qu'il veut se marier avec sa fille.
3. La fille lui demande des robes : une comme le soleil, une comme la lune, une comme les étoiles, et une en fourrure.
4. La fille fuit déguisée et travaille dans la cuisine d'un château.
5. Lors des évènements au palais, la fille met ses jolies robes et le prince tombe amoureux d'elle.
6. Le prince maltraite la servante de cuisine.
7. Il donne une bague à la princesse déguisée, et ensuite devient malade d'amour.
8. Le prince la reconnaît et ils se marient.

La majorité des similarités dans « Finette Cendron » se trouvent dans le type 510A, mais il y a aussi des différences importantes. Dans le conte de Madame d'Aulnoy, Finette est maltraitée par sa mère et ses sœurs, et non par sa belle-mère et ses belles-sœurs (A). Finette utilise des cendres pour retrouver son chemin, et à la maison de l'ogresse elle devient servante (B). Dans le conte, ses sœurs exigent qu'elle nettoie le palais entier pendant qu'elles se promènent, ce qui pourrait être vu comme un tâche impossible (D), mais Finette se trouve bientôt « sans sachant quoi faire » (Aulnoy 1882 ; 36). Il y a effectivement un « beau bal » (C) auquel Finette est privée d'aller par ses sœurs. Sans l'aide d'oiseaux (E) ou d'êtres magiques (F), Finette trouve une clef d'or qui ouvre un coffre plein de bijoux et d'habits. Elle se rend pendant « longtemps » au bal : plus que trois fois (G), et perd sa mule « en velours rouge » le dernier soir (H) (36). Celle-ci est retrouvée par le prince Chéri (I), et la reine exige que toutes les femmes du royaume viennent l'essayer. Les sœurs de Finette n'ont pas l'occasion de se mutiler les pieds car Finette arrive bien avant elles au château (J) ; il n'y a alors aucun besoin d'oiseaux (K). Finette présente l'autre mule et exige un contrat politique avant son mariage avec le prince (L).

Quelques éléments de la version B sont aussi présents dans le conte. Finette reçoit des robes en argent, en or, et en diamants, que d'Aulnoy décrit comme étant le soleil, la lune, et les étoiles (C). Elle ne s'enfuit pas pour être servante dans une cuisine comme dans le type B, mais elle le devient dans la maison de l'ogresse (D). Finalement, le prince devient mortellement malade d'amour dans notre conte, comme dans le type B, ce qui ne peut être résolu que par un mariage (G).

Passons maintenant au type no. 327 :

1. Un père pauvre doit abandonner ses enfants dans la forêt.

2. Les deux premières fois, les enfants retrouvent le chemin chez eux en suivant des cailloux ou des pois.
3. La troisième fois que le père essaye de les abandonner, des oiseaux mangent les petits pois.
4. Les enfants arrivent à une maison faite de pain d'épices qui appartient à un ogre ou à une sorcière.
5. Le fils est nourri pour devenir gras tandis que la fille devient servante.
6. Le garçon montre un os à la sorcière au lieu de son doigt quand elle veut savoir à quel point il a grossi.
7. La fille trompe la sorcière et la pousse dans le four.
8. Les enfants s'échappent avec le trésor de la sorcière, aidées par des oiseaux ou des anges, et rentrent chez eux.

Dans « Finette Cendron, » c'est la mère qui décide d'abandonner ses enfants dans la forêt (A), et les deux premières fois, les filles rentrent au château avec l'aide des objets magiques de Merluche (B). La troisième fois, les pigeons mangent tous les pois et les filles sont perdues (C). Elles trouvent une maison faite de pierres précieuses qui appartient à une ogresse (D). L'ogresse ne les garde pas suffisamment longtemps pour les faire grossir comme le garçon dans le modèle (E), mais elles deviennent ses servantes. Finette trompe l'ogre et le fait mourir brûlé dans le four (G), et au lieu de fuir et de rentrer à la maison (H), les trois filles restent à profiter du palais.

Par rapport aux origines du texte, il est intéressant de noter que Madame d'Aulnoy a grandi en Normandie, près de la Bretagne, où un conte de fée similaire par E. Rolland a été trouvé (Robert 101). Une inspiration plus directe vient des contes de Charles Perrault. Le fait d'avoir publié ses contes quatre mois avant ceux de Madame d'Aulnoy permet une influence possible sur les idées de la conteuse. En poursuivant cette logique nous pourrions dire qu'avec « Finette Cendron » il s'agit d'un mélange de « Le Petit Poucet » et de « Cendrillon » de Charles Perrault (100). Notre conteuse y effectue des changements importants, comme la classe sociale et le sexe de la protagoniste (102). Les parents dans « Finette Cendron » sont aristocratiques, pas des bûcherons comme dans le conte de Perrault, et décident d'abandonner leurs enfants parce

qu'ils ne pourront pas leur fournir assez d'habits, et non pas parce qu'il n'y a pas assez à manger (Mainil 163). Le destin des ogres diffère également : dans « Le Petit Poucet, » ils perdent leur fortune, et dans « Finette Cendron » ils sont assassinés par les enfants. En comparaison avec « Cendrillon, » la célèbre pantoufle de verre de Perrault devient une mule « de velours rouge » dans le conte de la baronne, et Finette exige un contrat politique avant son mariage, ce que Cendrillon ne fait pas (Aulnoy 1882 ; 36).

Jean Mainil détecte également des références à d'autres contes célèbres. Finette apporte « deux livres de beurre frais, des œufs, du lait et de la farine » chez sa marraine, la fée Merluche, prenant un rôle similaire à celui du Petit Chaperon Rouge (32). Plus tard, elle trouve une clef difficile à nettoyer et cherche la serrure qui convient, un motif présent dans « La Barbe Bleue. » Quand les trois princesses plantent le gland et le prient de pousser très vite, d'Aulnoy pourrait faire référence à « Jack et le haricot magique » (Mainil 170). Quand Fleur-d'Amour et Belle-de-Nuit sont éblouies par la beauté de Cendron, elles la décrivent comme étant « blanche comme la neige, » comme la célèbre princesse du conte de Perrault (Aulnoy 1882 ; 36).

Madame d'Aulnoy non seulement nous offre une collection variée de personnages connus, mais aussi une « grande échelle » féministe intéressante (Mainil 171). Le plus grand défaut de la mère est vouloir à tout prix se débarrasser de ses enfants. Les sœurs de Finette sont des voleuses abusives et violentes. L'ogresse est violente et égoïste, la mère du prince Chéri ne veut que s'occuper de son fils, et Dona Juana, conteuse de « Finette Cendron » est ridiculisée par les autres personnages de *Don Gabriel*. D'Aulnoy nous présente cette variété de dispositions : la bonté, le mépris, la violence, et le ridicule ; ainsi qu'un pouvoir très évident chez les femmes. C'est la reine qui est « la maîtresse » du royaume ; le père de Finette ne fait que l'écouter et se plaindre (Aulnoy 1882 ; 31). L'ogresse convainc son mari de ne pas manger les trois filles,

même après qu'il insiste, et de les convertir en « servantes, » tout en complotant de les manger elle-même (35).

Ce pouvoir est vu dans la caractérisation de Finette, qui est un personnage très complexe. Elle est à la fois pratique et frivole : elle sait s'habiller d'une manière pratique en « jupe courte » avec un « bâton » pour le voyage à pied, et elle va chercher de l'aide chez sa marraine au lieu de rester passive face aux missions inventées par sa mère. Elle a l'idée de planter le gland pour en faire un arbre qui « pourra servir » au lieu de rester et mourir au milieu de la forêt (33). Finette emporte pourtant également des dentelles et des pierres précieuses au lieu de fournitures de survie, ce qui fait que les sœurs sont sur le point de mourir de faim après avoir été abandonnées (32).

Finette est aussi parfois autoritaire, parfois soumise. Vêtue de ses beaux habits, Finette n'est « faite que pour commander » et, en effet, elle jure « qu'elle ne consentirait pas à son mariage » tant que les parents du prince « ne rendissent les États de son père » (37, 38). Par contre, quand ses sœurs lui disent de nettoyer la maison, elle pleure « à étouffer » et commence à douter qu'elle ait une raison pour vivre. Elle n'a aucune intention de désobéir à ses sœurs avant de trouver le coffre magique (36).

Malgré son mauvais traitement, Finette est généreuse. À la fin du conte, Finette ne maltraite ni sa mère ni ses sœurs affreuses, ce qui pourrait paraître naïf sans la moralité à la fin du conte :

Pour tirer d'un ingrat une noble vengeance,
De la jeune Finette imite la prudence :
Ne cesse point sur lui de verser des bienfaits ;
Tous tes présents et tes services
Sont autant de vengeurs secrets
Qui dans son cœur troublé préparent des supplices.
Belle-de-Nuit et Fleur-d'Amour

Sont plus cruellement punies
Quand Finette leur fait des grâces infinies,
Que si l'ogre leur ravissait le jour.
Suis donc en tout temps sa maxime,
Et songe, en ton ressentiment,
Que jamais un cœur magnanime
Ne saurait se venger plus généreusement.

Finette se venge donc « généreusement, » et retient un pouvoir énorme sur le destin du royaume de ses parents, et celle de ses sœurs (38).

Patricia Hannon, dans *Fabulous Identities,* propose que Madame d'Aulnoy utilise la métamorphose comme outil féministe. C'est en effet à travers un changement vestimentaire que Finette se transforme de princesse en guenilles à un corps céleste. Dans « Finette Cendron, » Madame d'Aulnoy fait souvent référence au soleil, à la lune, et aux étoiles. Quand les sœurs de Finette volent ses habits, elles sont « accommodées comme des soleils, » et quand les trois filles proposent de l'aide esthétique à l'ogresse, elles lui disent qu'elle sera « comme un astre » (34, 35). Avec l'aide des habits dans le coffre fée, Finette devient « plus belle que le soleil et la lune, » et devient « si changée en mieux » qu'elle mérite un nouveau prénom : Cendron, qui fait référence aux cendres dans lesquelles elle trouve la clef au coffre. Quand Cendron va essayer la mule, elle est « toute couverte d'étoiles et de diamants » avec « un soleil sur la tête, une pleine lune sur le dos, » et brille autant « qu'on ne la [peut] regarder sans clignoter des yeux » (37). Finette ne subit alors pas une transformation typique de la métamorphose, c'est à dire de humain en animal, mais elle devient « la merveille de l'Univers » avec un pouvoir presque mythique, comme Louis XIV avec son adoption du personnage d'Apollon et du soleil (37).

D'Aulnoy ne nous laisse pas emporter par le mythe, par contre ; elle insère des éléments oraux dans le conte pour attirer l'attention du lecteur. Finette utilise du vocabulaire enfantin

comme « papa et maman, » et « gentil dada, » ce qui contraste avec son image de princesse divine (31). Les onomatopées nous rappellent que le conte aurait dû être lu à voix haute pour entendre le « toc toc » de la porte et le « din din din » des clochettes sur la selle du cheval d'Espagne (32, 37). Du vocabulaire diminutif comme « pouponne, mignonne » et « maisonnette » joue avec la perception de la classe sociale des personnages (37).

D'Aulnoy insère beaucoup de contrastes comme ceux-ci dans son conte pour créer ce que Robert appelle une « rupture » avec « la norme réaliste » (Robert 35). Finette s'épuise presque à la mort pour arriver à sa marraine, mais quand le cheval la dépose elle est prête à préparer un gâteau, et d'être la femme de chambre de Merluche. D'Aulnoy joue avec le temps de ce voyage, puisque Finette rentre en « deux ou trois moments » grâce au cheval (Aulnoy 1882 ; 31, 32). C'est ainsi pour le premier voyage de la reine et de ses filles : elles traversent « mille lieues » en un jour à pied (sans problèmes de chaussures) (32). D'Aulnoy joue également avec la force des personnages dans le conte : Finette est battue tellement par ses sœurs qu'elle n'arrive pas à dormir, mais elle se lève, porte deux poules, un coq, et deux lapins chez Merluche juste après. Finette est capable de jeter « mille livres » de beurre dans le four de l'ogre, et elle porte une robe « qui pèse plus de mille livres » (35, 36).

Des différences grammaticales dans le conte sont aussi très intéressantes et exigent l'attention particulière du lecteur. Finette tutoie d'abord le cheval d'Espagne, son gentil dada, puis le vouvoie, puis le tutoie à nouveau. Fleur-d'Amour et Belle-de-Nuit jouent avec les pronoms aussi, tutoyant d'abord, et ensuite vouvoyant Finette. Finalement, une différence de contenu est surprenante à la fin du conte : le roi et la reine (les parents du prince Chéri) se rendent compte « que c'étaient eux qui avaient conquis le royaume » du père de Finette (38). Au début du récit, la narratrice nous dit que le roi et la reine « avait mal fait leurs affaires » et que

par conséquent « on les chassa de leur royaume » (31). Ils auraient pu être chassés par l'autre famille royale, certes, mais la cause du problème semble être financière au début du récit, et militaire à la fin.

Conclusion : Un commentaire séditieux et parodique

Avec ces détails, justement, d'Aulnoy partage avec nous ses opinions sur la monarchie et l'aristocratie à l'époque. Un couple royal a mal organisé ses finances, et l'autre a plus « de cent royaumes, un de moins n'était pas une affaire » ; autrement dit, ils sont si riches qu'ils ne se préoccupent pas des habitants de chaque royaume (38). Aucun des deux n'est un très bon exemple. De plus, le père de Finette appelle être roi « un métier...fort doux, » et la reine veut à tout prix abandonner ses enfants dans la forêt (31). La mère du prince Chéri s'occupe de son fils, certes, mais ses actions sont éclipsées dans le conte par le drame du fils prêt à mourir d'amour (37). Il n'existe donc aucune une figure adulte au pouvoir qui soit représentée en tant que bon souverain politique et économique.

D'Aulnoy critique également le matérialisme de l'aristocratie dans ce conte. La raison pour laquelle le roi et la reine doivent abandonner leur trois filles est que ce serait impossible de « leur fournir assez d'habits à leur gré » (31). Merluche donne de beaux vêtements et des pierres précieuses à Finette pour ses voyages au lieu de fournitures plus pratiques de survie. Il y a une quantité énorme de pierres précieuses dans le texte : « les beaux habits tout d'or et d'argent » de Merluche, la maison des ogres, dont « les murs … sont d'émeraudes et de rubis, le toit de diamants, » et les habits que Finette trouve dans le coffre (31, 34). Il semble étrange qu'une ogresse vive avec son mari dans un palais fait d'émeraudes. Une métaphore grotesque du roi et de la reine pourrait être supposée ici, surtout tenant en compte que l'ogresse se fait décapiter.

À travers l'utilisation de références littéraires, Madame d'Aulnoy emporte le lecteur sur un voyage dans lequel il doit participer activement pour repérer les marques d'oralité et les messages féministes dans la caractérisation des personnages, et dans la métamorphose. Avec l'addition des contrastes de réalité et d'illusion à l'intérieur du conte, d'Aulnoy insère un commentaire sur une rupture parallèle entre la réalité aristocratique et le peuple français.

KAPITEL II: „DIE MÄRCHENBRÜDER“

Eine Interpretation von „Aschenputtel“

Der Bruder Napoleons, König Jérome, hat Jacob als Bibliothekar in der königlichen Bibliothek angestellt. Weil es eine private Bibliothek war, konnte Jacob Forschungen über Übersetzung und Literatur machen. Wilhelm hat sich in der Bibliothek mit Forschungen über Literatur vom Mittelalter und Volkskunde beschäftigt. Es gab in der Zeit eine politische Beziehung mit Dänemark, die die Brüder Grimm für Forschungen über Mythos und Übersetzungen benutzt haben.

Jacob und Wilhelm waren in ihrer Zeit nicht für die Märchen bekannt, sondern für ihre Übersetzungen, das Wörterbuch, und die Forschungen über Volkskunde und Naturpoesie. Heute kennen wir sie am meistens wegen ihrer Sammlung von Märchen. Sie interessierten sich zuerst für Märchen, als Arnim und Brentano sie Lieder vom Volk zu sammeln baten (39). Als die Autoren das Projekt nicht mehr zu Ende machen wollten, haben die Brüder die Märchen in ihrer eigenen Sammlung publiziert. Die Brüder fanden es sehr wichtig, die Märchen so original wie möglich zu erhalten (40). Das erste Buch wurde im Jahr 1812 bekannt gemacht: es hatte 49 Märchen, und alle hatten komparative Anmerkungen über Versionen in anderen Ländern (45). Das zweite Buch wurde in 1815 publiziert, und das dritte in 1822. In 1819 wurde Aschenputtel „nach drei Erzählungen aus Hessen“ gearbeitet und verlängert (Bolte 165). In der älteren Version geht Aschenputtel am ersten Abend nicht zum Tanz, sondern sieht sie „von ihrem Taubenschlag aus zu,“ und die zwei folgenden Abende wird sie in einem Wagen zum Fest gebracht (sie geht also nicht zu Fuß) (165). Auch in der älteren Version ist es den Baum, der Aschenputtel die Kleider gibt, und nicht der Vogel (165).

Das dritte Buch wird heute selten gefunden, aber darin gibt es komparative Aufsätze über Volksmärchen und Motive, was nicht viel in der Zeit gemacht wurde (47). Vielleicht weil das dritte Buch heute nicht bekannt ist, und weil die berühmteste Sammlung in 1825 ohne Anmerkungen kam, vergessen wir manchmal heute, dass die Brüder Grimm sich sehr mit komparativer Literatur beschäftigt haben (49). In seinem *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen* gibt Johannes Bolte eine Zusammenfassung der verschiedene Fassungen von Aschenputtel in Deutschland, und ihre verschiedenen und regionalen Handlungselemente.

Die Methoden der Sammlung der Märchen werden heute debattiert. Am wichtigsten für die Brüder Grimm war, dass die originale Stimmung des Märchens respektiert wurde (152). Sie wollten außerdem, dass die Märchen nur echte Volksmärchen waren: sie akzeptierten keine Märchen, die erfunden aussahen (155). Um die Märchen zu finden, gingen sie auf das Land, um ältere und isolierte Leute (meistens Frauen) zu fragen. Im Jahr 1815 haben sie einen Circular-Brief bekannt gemacht; es hieß *Circular wegen Auffassung der Volkspoesie* und in einem Jahr hat es 360 Orte erreicht (161). Mit diesem Brief wollten sie Fabeln, Kindermärchen, Volkslieder, idiomatische Ausdrücke, Sprichwörte und Poesie von allen Regionen Deutschlands sammeln (161). Solche Forschungen brachten verschiedene Versionen von Aschenputtel.

Heute wird debattiert ob die Brüder wörtliche Genauigkeit oder nur Präzision in der Sache wollten. Kamenetsky schreibt, dass sie mehrere wörtliche Notizen geschrieben hätten, wenn sie wörtliche Genauigkeit gewollt hätten (166). Wilhelm wollte überhaupt die "Reinheit" präservieren, durch idiomatische Ausdrücke und den Inhalt des Märchens (166). Deswegen gab es manchmal nur Teile von Märchen: die Brüder wollten nichts hinzufügen, was nicht original war.

Ein Beispiel für diese Arbeitsweise ist das Märchen „Aschenputtel," das hier interpretiert mit Bezug zum „Finette Cendron" wird, mit diesen Elementen: Mündlichkeit, die Beschreibung der Protagonistin, Religion, und Symbole im Märchen der Brüder Grimm. Wie es in der ATU Klassifikation beschrieben ist, muss jedes Märchen, das als 510 klassifiziert ist, diese Elemente haben:

A. Die Protagonistin ist von ihrer Stiefmutter misshandelt.
B. Das Mädchen muss Bediensteter im Haus sein, oft in den Aschen.
C. Es gibt einen Tanz.
D. Die Stiefmutter gibt das Mädchen eine unmögliche Aufgabe.
E. Vögeln helfen dem Mädchen.
F. Das Mädchen bekommt schöne Kleidung von einem Baum oder einem magischen Wesen.
G. Das Mädchen geht dreimal zum Tanz.
H. Am letzten Abend verliert sie einen Schuh.
I. Der Prinz will finden, zu wem der Schuh gehört.
J. Die Schwestern schneiden sich Stücke von ihren Füßen ab.
K. Die Vögel zeigen die Wahrheit.
L. Das Mädchen probiert den Schuh an, und heiratet den Prinzen.

„Aschenputtel" folgt sehr nah dieser Liste, weil Antti Aarne diese Sammlung benutzt hat. „Finette Cendron," wie es im letzten Kapitel gesagt wurde, ist sehr unterschiedlich. In „Aschenputtel" ist die weibliche Autorität die Stiefmutter, während in „Finette Cendron" sie die Mutter ist (A). Finette Cendron muss, wie Aschenputtel, die Hausarbeit machen, aber nur nachdem sie und ihre Schwestern zum Haus des Monsters angekommen sind (B). In beiden Geschichten gibt es einen Tanz (C), aber in „Finette Cendron" bekommt das Mädchen keine unmögliche Aufgabe wie die Schüsseln von Linsen in „Aschenputtel" (D). Aschenputtel ruft die Vögeln zu Hilfe, was Finette nicht machen muss (E). Aschenputtel bekommt ihre schönen Kleider vom Vogel im Baum, wie im 510 Model, während Finette eine magische Kiste findet (F). In „Aschenputtel" geht das Mädchen nur dreimal zum Tanz, aber wir wissen nicht genau wie viele Male Finette hingeht (G). Am letzten Abend verlieren sie beide einen Schuh, den der Prinz

findet (H, I). In „Aschenputtel“ schneiden die Schwestern Stücke von ihren Füßen ab, aber in „Finette Cendon“ kommt Finette vor ihre Schwestern zum Palast an (J). Finette braucht deswegen keine Vögel wie in „Aschenputtel“ und beide heiraten. Am Ende gibt es einen großen Unterscheid zwischen den beiden Märchen: Finette ist großzügig mit ihren Schwestern, aber in „Aschenputtel“ picken Tauben die Augen der Schwestern aus (L).

In der Analyse von „Finette Cendron“ haben wir über *oralité* gesprochen, was ich auf Deutsch Mündlichkeit nennen werde. Madame d’Aulnoy benutzt Mündlichkeit in ihrem Märchen um Kontraste zu machen, damit der Leser genauer aufpassen muss. In „Aschenputtel“ gibt es auch Beispiele von Mündlichkeit, aber vielleicht nicht für die gleichen Gründen. Wie Madame d’Aulnoy benutzen die Brüder Grimm Wortmalerei: die Tauben machen „pik pik pik,“ und „schwirrten und schwärmten“ (80). Es gibt auch wie im Märchen d’Aulnoys Verkleinerungsformen in „Aschenputtel“: „Bäumchen,“ „Täubchen,“ „Töpfchen,“ „Kröpfchen,“ und „Pantöffelchen“ sind Beispiele davon (Grimm 80, 82). Diese Worte findet man in der Geschichte in Versen. Madame d’Aulnoy benutzt keine Poesie in „Finette Cendron,“ aber die Brüder Grimm schreiben Verse für Fluche, oder magische Sätze, die sie dann wiederholen. Diese Wiederholung gibt es viel in „Aschenputtel.“ Ganze Episoden werden fast wortwörtlich wiederholt: die Aufgabe der Linsen, die Bitte für das Kleid, „Das ist meine Tänzerin,“ und das Anprobieren des Pantöffelchens (82). Vielleicht werden alle diese Techniker benutzt, den Gegenteil von Madame d’Aulnoy zu produzieren. Man hat ein Zugehörigkeitsgefühl in „Aschenputtel,“ man fühlt sich sicher und beschützt.

Man kann Feminismus im Märchen durch Beschreibung, direkte und indirekte Rede, und Taten besprechen. Aschenputtel wählt ihren Namen nicht, sondern ihre Schwestern nennen sie

so, weil sie „immer staubig und schmutzig“ aussieht (79). Hans-Jörg Uther, in seinem *Handbuch,* schreibt, dass die Brüder Grimm „die niederdeutsche Namensform Aschenputtel“ gewählt haben, was auch ein Kommentar über die gesellschaftliche Stelle der Protagonistin ist (52). In „Finette Cendron,“ ist Finette der Name, den der König und die Königin für ihre Tochter wählen, aber Finette ist die erste, die den Namen Cendron sagt, wenn sie zuerst beim Tanz ankommt: „elle lui répondit civilement qu’on la nommait Cendron“ (Aulnoy 1882; 36). Im Tanz hat Aschenputtel gar keine Stimme: sie sagt nichts, und wir wissen deswegen nicht unter welchen Namen sie sich beim Ball einführt. Bottigheimer, in ihrem Artikel „Silenced Women in the Grimm’s Tales,“ schreibt, dass still sein die Identität der Protagonistin entwickelt, und einen Bericht von den Normen der Hochzeit gibt (122).

Aschenputtel spricht nur dreimal im Märchen. Das erste Mal ist als ihr Vater sie fragt, welches Geschenk sie möchte und sie sagt: “Vater, das erste Reis, das Euch auf Eurem Heimwege an den Hut stößt” (Grimm 79). In „Finette Cendron“ gibt es keine Episode mit Geschenken aber Finette spricht auch mit ihrem Vater, als die drei Schwestern zum ersten Mal zurückkommen, um zu beweisen, dass sie wirklich die drei Töchter und keine Geister sind (Aulnoy 1882; 33). Das zweite und dritte Mal spricht Aschenputtel in Versen: „Die guten ins Töpfchen, /die schlechten ins Kröpfchen,“ und „Bäumchen, rüttle dich und schüttle dich,/ wirf Gold und Silber über mich” (Grimm 80). Bottigheimer schreibt, dass diese Verse sich auf den alten deutschen Gedanken beziehen können, dass Frauen ein spezielles Verhältnis mit der Natur haben, und dass diese Elemente zu wichtig für die Geschichte waren, sie in der Version der Brüder Grimm wegzulassen (Bottigheimer 119). Finette sagt keine Verse, aber sie spricht auch zu einem Baum in d’Aulnoys Märchen: „Croîs, croîs, beau gland“ (Aulnoy 1882; 33). Im Allgemeinen spricht Aschenputtel viel weniger als Finette. Das könnte wegen der Länge des

Märchens sein, aber es ist auch interessant zu diskutieren, zu wem die beide Protagonistinnen sprechen.

In „Aschenputtel“ gibt es acht Figuren: die Mutter, den Vater, die Stiefmutter, die zwei Stiefschwestern, den Königssohn, den Baum, und den Vogel im Baum. Man könnte auch die zwei Tauben am Ende mitnehmen. Aschenputtel benutzt direkte Rede nur mit dem Vater, dem Vogel im Baum, und dem Baum. Sie benutzt indirekte Rede mit ihrer Stiefmutter, aber sonst spricht sie mit niemandem. Im Märchen glaubt, weint und denkt sie, aber sie sagt nicht viel laut. Bottigheimer merkt, dass die Stiefschwestern sehr viel sprechen, und dass es ein Zeichen ihrer Bosheit in diesem Märchen ist, wegen der gleichzeitigen Ethik der stillen Frau („silent woman“): „their very loquacity defines them as wicked“ (115, 125). Aschenputtel kann deswegen stark und respektiert durch ihre Stille werden. Aschenputtel bleibt ruhig, sicher, aber das bedeutet nicht, dass sie machtlos ist, wie es in Bottigheimers Analyse beschrieben wird. Sie ist am Ende des Märchens besser als ihre Schwestern, zu mindest. In „Finette Cendron“ gibt es zwölf Figuren: den König, die Königin, die zwei Schwestern (Fleur-d’Amour und Belle-de-Nuit), das Pferd, den Baum, Merluche, den Oger und seine Frau, den Prinzen, die Mutter des Prinzen und den Vater des Prinzen. Finette spricht mit allem.

Es ist interessant zu merken, was in der Geschichte belohnt wird. In „Finette Cendron“ spricht Finette viel, und sie ist am Ende Königin. Aschenputtel sagt nicht viel, aber sie ist auch am Ende Königin. Ihre Schwestern sagen viel und haben aber nicht das gleiche Glück: die Tauben picken ihren Augen aus. Wie gesagt, hat Aschenputtel ein Verhältnis zur Natur, zu der sie in Versen spricht. Finette hat auch ein Verhältnis mit der Natur: sie spricht mit dem Baum, dem Pferd, und Merluche, aber sie benutzt keine Verse, was weniger Magie und Kraft zeigt. Finette ist stark in der Gesellschaft: sie spricht über Politik, und Geld. Aschenputtel ist

aber in der Gesellschaft ganz still, und sie spricht nur mit der Natur, was ihre Stärke ist. Dieser Unterschied gibt uns einen Blick der Gedanken von d'Aulnoy und den Brüdern Grimm über die Rolle der Frau. Wenn beide Königinnen werden dürfen, ist es interessant zu fragen, was eine gute Königin in diesen Märchen macht. In Frankreich im 17. Jahrhunderts gab es zwei Königinnen: Marie de Médicis, und Anne d'Autriche. Madame d'Aulnoy kannte deswegen diese Möglichkeit von politisch starken Frauen. In Deutschland gab es kein solches Beispiel. Vielleicht ist das ein Grund, warum diese Königinnen so unterschiedlich präsentiert werden. Die Herkunft dieser Märchen geben auch zwei unterschiedliche Perspektive für das Bild einer Königin: d'Aulnoy hat im Hof in Paris geschrieben, während die Brüder Grimm ihre Märchen meistens von Leuten auf dem Land gesammelt haben.

Die anderen Personen in den Märchen helfen, das Ansehen der Mädchen zu definieren. Beim Tanz sagt der Prinz über Aschenputtel: "das ist meine Tänzerin" (Grimm 82). Dieser Satz könnte wie einen possessiven Ausdruck interpretiert werden, oder wie eine Beachtung von Gleichstellung: mit diesem Satz wird Aschenputtel so wichtig wie der Prinz. Wenn er den Vater fragt ob er weiß wer das Mädchen ist, will der Prinz wissen „wem das schöne Mädchen [angehört]": auch ein possessiver Satz (81). Am Ende des Märchens schenkt der Prinz Pech auf die Treppe ein, um die Flucht Aschenputtels zu verhindern. Diese Tat könnte aggressiv aussehen, aber der Prinz hätte bösere Sachen machen können, um zu wissen wer dieses Mädchen war: er hätte sie festhalten können, zum Beispiel. In „Finette Cendron" ist Cendron nicht die Tänzerin vom Prince Chéri, sondern ist sie bei allen beliebt: „il n'y eut point d'amant qui ne fût infidèle à sa maîtresse pour Cendron, point de poète qui ne rimait en Cendron," und der Prinz wollte gar nicht ihren Schuh haben, bevor er ihn gefunden hat (Aulnoy 1882; 36). In d'Aulnoys Märchen

wird die Gleichwertigkeit vom Mädchen nicht nur vom Prinz gezeigt, aber von allen Gästen am Fest: sie wird gleich von allen respektiert und bewundert.

Es ist auch interessant zu vergleichen, was die zwei Mädchen in den Märchen machen und warum. Beide machen die Hausarbeit; die Aufgaben, die sie machen müssen, sind sehr ähnlich: in „Aschenputtel“ muss das Mädchen „Wasser tragen, Feuer anmachen, kochen und waschen,“ die Haare ihrer Stiefschwestern kämmen, und ihre Schuhe bürsten (Grimm 79). Finette muss „faire le ménage et la lessive,“ fegen, waschen, putzen, und „déchausser“ und „décrotter“ die Schwestern (Aulnoy 1882; 35, 36). Beide Mädchen haben deswegen viele häuslichen Pflichten, was ein Bild der Rolle der Frau zeigt, aber die Gründe, die Hausarbeit zu machen sind unterschiedlich. Finette macht die Aufgaben im Haus, weil wenn sie sie nicht macht, dann schlagen sie ihre Schwestern. Aschenputtel arbeitet hart nur, weil ihre Stiefschwestern oder ihre Stiefmutter es gesagt haben.

In beiden Märchen gibt es Probleme, die die Protagonistinnen lösen müssen. Interessant ist, dass beide Mädchen Hilfe suchen, aber was beide danach machen ist unterschiedlich. Am Anfang von „Finette Cendron“ will die Königin ihre Töchter im Wald verlassen. Wenn Finette den Plan hört sucht sie Hilfe bei ihrer Patentante, Merluche, die eine Fee ist. Merluche gibt ihr eine sehr lange Kordel und Finette muss danach während der Reise sie verstecken um den Rückweg später wieder zu finden. Finette ist deswegen ein aktiver Teil der Lösung. Die Stiefmutter gibt Aschenputtel eine unmögliche Aufgabe, und Aschenputtel sucht auch Hilfe: sie ruft zu den Vögeln draußen. Aber dann entscheidet sie sich still zu bleiben während der Vögeln die ganze Arbeit allein machen. Beide bekommen also eine Lösung, aber Aschenputtel ist ein passiverer Teil davon. Ruhig sein ist aber auch etwas machen, und es zeigt das Vertrauen Aschenputtels auf die Vögel. Dieses Vertrauen könnte einen Bezug zu den Wörtern ihrer Mutter

am Anfang des Märchens haben: „bleib fromm und gut, so wird dir der liebe Gott immer beistehen, und ich will vom Himmel auf dich herabblicken“ (78). Aschenputtel entscheidet sich still zu bleiben vielleicht, weil sie auf Gott und ihre Mutter auch vertraut.

Am Ende ist die Verantwortung Aschenputtels interessant. Die bösen Stiefschwestern kommen zur Hochzeit, und die Tauben, die auf Aschenputtels Schultern sitzen, picken ihnen die Augen aus. Aschenputtel sagt nichts während es passiert: wir wissen deswegen nicht ob sie es wollte, aber sie hat allerdings keine direkte Verantwortung für die Schmerzen ihrer Schwestern. In „Finette Cendron“ bekommen die Schwestern ein ganz gegensätzliches Schicksal: Finette stellt sie ihrer neuen Familie vor, und die Schwestern werden auch Königinnen. Finette hätte sie verlassen oder schaden können, aber sie entscheidet sich ihnen eine schöne Zukunft zu geben. Das bedeutet aber nicht, dass Finette sympathischer als Aschenputtel ist, weil es am Ende des Märchens eine Moral gibt, die sagt, dass die beste Rache durch Sympathie kommt. Finette hat hier die ganze Verantwortung, aber Aschenputtel nicht. Durch das Verhalten der zwei Mädchen zeigen die Autoren verschiedene gesellschaftliche Ideale: still, geduldig und treu sein ist in der Welt der Brüder Grimm wichtig, aber praktisch und extrovertiert sein ist für d’Aulnoy wichtig.

Zuletzt es ist interessant die Symbole der bekannten Märchen zu vergleichen: der Baum, die Asche, der Schuh, und die Zahl drei. In „Finette Cendron“ pflanzt den Baum Finette, damit sie einen Ausflug für sie und ihre Schwestern finden kann. Jeden Tag geht sie dreimal nach oben, sitzt darauf und sucht einen Zielort. Aschenputtel pflanzt auch den Baum, aber für sie ist es eine Erinnerung an ihre Mutter. Aschenputtel geht „alle Tage dreimal darunter,“ um zu weinen und zum Vogel zu beten (79). In „Finette Cendron“ ist der Baum etwas praktisches, aber in „Aschenputtel“ ist er ein religiöses Zeichen der Erinnerung der Mutter, weil es auf dem Grabe ist. In beiden Märchen ist der Baum einen Ausweg.

Die Asche hat in „Finette Cendron“ eine interessante Rolle: sie ist am Anfang des Märchens und im Haus des Ogers eine Lösung. Wenn Finette zur Kaverne Merluches geht, gibt ihr die Fee magische Asche, damit sie den Rückweg nach Hause finden kann. Wenn die drei Mädchen im Haus des Ogers sind findet Finette einen Schlüssel in der Asche, der eine magische Kiste öffnet. Die Kiste hat schöne Kleidung darin, mit denen Finette zum Tanz gehen kann. In „Aschenputtel“ sind die Asche eine Strafe: Aschenputtel darf kein Bett haben, und deswegen muss sie auf der Asche schlafen. In „Finette Cendron“ und „Aschenputtel“ ist die Asche ein Teil der Verkleidung des Mädchens, aber in „Finette Cendron“ gibt sie ihr auch Kraft.

Das Pantöffelchen ist vielleicht das bekannteste Symbol im Märchen. In „Aschenputtel“ ist das Pantöffelchen „klein und zierlich und ganz golden“ (82). Der Vogel im Baum hat es ihr gegeben. Das Pantöffelchen in „Finette Cendron“ ist aus rotem Samt und Perlen gemacht, und Finette bekommt es von der verzauberten Kiste. Die Bedeutung des Schuhs ist unterschiedlich in beiden Geschichten: in “Aschenputtel” bedeutet es, dass das Mädchen sich mit dem Prinzen verheiraten darf, aber in „Finette Cendron“ bedeutet es nur, dass Finette das Mädchen ist, das der Prinz heiraten möchte. Der Prinz muss zuerst einen politischen Vertrag mit Finette machen, bevor sie akzeptiert, sich mit ihm zu verheiraten.

Man findet die Zahl drei sehr oft in diesem Märchen. Es gibt drei Mädchen im Haus, Aschenputtel setzt sich dreimal jeden Tag unter den Baum, sie geht dreimal zur Hochzeit des Königssohns, wofür sie dreimal zum Vogel im Baum ruft. Das Pantöffelchen wurde von drei Mädchen anprobiert, und die Vögel im Baum rufen dreimal zum Prinzen, um zu sagen ob er die gute Braut hat. In „Finette Cendron“ gibt es auch drei Mädchen, und Finette geht jeden Tag dreimal nach oben im Baum. Finette geht aber nicht dreimal zum Tanz, sondern viele Male. D’Aulnoy sagt uns nicht wie viele Mädchen das Pantöffelchen anprobieren, aber es sind

sicherlich mehr als drei. In „Finette Cendron“ versucht die Mutter ihre Töchter im Wald dreimal zu verlassen, und dreimal muss Finette eine Lösung finden. Die Zahl drei repräsentiert auch verschiedene Zustände von der Aschenputtel Figur. In beiden Märchen ist das Mädchen die Tochter am Anfang, das Dienstmädchen in der Mitte, und die Prinzessin am Ende. Die Zahl drei kann auch ein biblisches Symbol sein: die heilige Dreieinigkeit, die drei Geschenke der Könige, die Tage während der Jesus im Grabe ist (Olderr 4). Generell bringt die Nummer drei Glück, Lösungen, Liebe und Ehe (3). Diese vier Elementen befinden sich in beiden Märchen, aber nur im Märchen der Brüder Grimm gibt es religiöse Bezüge: ganz am Anfang, im Satz der Mutter. Vielleicht wollen die Brüder Grimm ihre religiösen Mitteilungen mit der Nummer drei stärken.

Beide Protagonistinnen haben zwei Seiten. Finette und Aschenputtel weinen viel und bleiben unterwürfig und ruhig konfrontiert mit den anderen weiblichen Figuren. Beide Mädchen sind aber auch sehr intelligent und unternehmungslustig: sie finden und anziehen schöne Kleidung, sie gehen zum Tanz, und sie werden Königinnen. Sie zeigen ihre anderen Seiten aber auf verschiedene Weise. Finette ist extrovertierter: sie macht einen politischen Vertrag mit der Familie des Prinzen, sie spricht sehr oft, und sie enthauptet die Frau des Ogers. Finette geht auch zu Merluche für eine Lösung und dann ist einen aktiven Teil davon. Aschenputtel ist introvertierter: wichtiger für sie ist ruhig bleiben und vertrauen, wie sie die Vögel vertraut. Aschenputtel versteckt sich im Garten während ihrer Flucht vom Tanz, und weder der Prinz noch ihr Vater kann sie finden. Sie ist sehr intelligent, aber sie sagt nicht viel und vertraut, dass die Vögel am Ende die Wahrheit zum Prinzen sagen werden. „Aschenputtel“ ist ein Kindermärchen aber eine Interpretation davon ist weit von einfach: es gibt keine einzige Analyse von „Aschenputtel“, die wirklich zu der Protagonistin passt.

CAPÍTULO III: "QUIZÁS SÍ, QUIZÁS NO"

Introducción histórica y cultural

El siglo dieciocho en España se destaca de los otros países europeos por su "ausencia casi total" de cuentos (Ríos Carratala 99). A pesar de ser leídos, "la novela corta y el cuento … son dos géneros que apenas alcanzaron apreciables cotas de calidad e interés" (99). Ríos Carratala explica en su ensayo "La Narrativa Breve en España (siglos XVIII y XIX)" que la escasez fue el resultado de una "omnipresente" y estricta censura civil y literaria (100). Los obstáculos a la publicación eran tan numerosos y difíciles que era casi imposible conseguir la autorización de publicar un periódico, y pocos lo intentaron (100). La traducción también era vigilada, y como resultado la literatura extranjera solamente circulaba clandestinamente.

La censura venía también de la comunidad literaria contemporánea: los autores "más destacados" de la época se enfocaban en el "cerrado y dogmático neoclasicismo", en el que había poco apoyo para los cuentos mágicos (101). Esta "escasa valoración" tenía como apoyo la cultura intelectual también: la filosofía de la Ilustración tenía en alta estima todo lo moral e instructivo, y los cuentos estaban vistos como un género de pura ficción y entretenimiento. Además, los otros estilos literarios como los ensayos periodísticos y los relatos de viajes eclipsaban el cuento en los círculos literarios (Zipes 490). Aún no había tampoco el impulso de coleccionar y hacer una crítica literaria de lo folclórico.

La situación poco favorable para el cuento empezó a cambiar en los años 1830, con la muerte de Fernando VII. Ríos Carratala nos muestra que los mismos factores que habían impedido el florecimiento del cuento en el siglo XVIII lo ayudaron a crecer en el siglo XIX. La narrativa breve "alcanzó su dignidad literaria" en España, pero no fue un cambio ni fácil ni

rápido (107). La prensa en particular jugó un papel muy importante en este cambio; empezó a tener una "interdependencia" enorme con la literatura, lo que a lo largo justificó el género de la narrativa breve (107).

La actitud poco favorable hacía los cuentos presentes en la comunidad literaria también cambió cuando unos autores famosos empezaron a escribir y a publicar sus cuentos. Figuras como Antonio de Alarcón, con sus cuentos en periódicos, Gustavo Adolfo Bécquer, con sus leyendas y la condesa de Pardo Bazán, en sus cuentos de Galicia, introdujeron lo sobrenatural y lo mágico al frente de la literatura española (107, 113). Además de la aprobación de los escritores conocidos del siglo, el cuento benefició del contacto con otros estilos literarios (al contrario del siglo precedente). Las corrientes literarias de la época eran el romanticismo, el realismo costumbrista y el naturalismo costumbrista. El costumbrismo dio "el tono a la prosa española durante el reinado de Isabel II", y fue caracterizado por la observación de las costumbres y las características de la sociedad (Ubieto et al 663). Las novelas de Fernán Caballero (el pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber) apoyaron este estilo en los círculos literarios (664). El romanticismo que persistía fue influido por los escritores franceses como Victor Hugo y Alexandre Dumas. Con la transición al periodo de la Restauración, el estilo literario cambió al naturalismo costumbrista, influido por el naturalismo francés y que se enfocaba en la observación de la realidad "al servicio de dos grandes fines: una crítica social de las clases dirigentes … y un descubrimiento de la región a través de sus paisajes, de sus costumbres y de sus hombres" (744). Este estilo se basaba mayormente en la oposición del comportamiento de la vida rural y espiritual a la vida "artificial y el vicio" de las clases dirigentes (745). Ríos Carratala describe este contacto con estas corrientes literarias como "enriquecedor" para los cuentos (108).

Sin embargo, no se desarrolló el interés en la colección de cuentos folklóricos hasta el final del siglo, con la colección de cuentos andaluces de Fernán Caballero.

Recordamos que estos movimientos literarios se encontraron en un siglo de mucha agitación en España. Tras la conquista de Napoleón y su derrota, Fernando VII llegó al poder, reestableció la Inquisición, abolió la constitución creada en 1812, y empezó a purificar el gobierno de los afrancesados (los liberales influidos por las ideas revolucionarias de Francia). Un periodo de censura religiosa y política se terminó con la regencia de la cuarta esposa de Fernando VII. María Cristina de Borbón estableció un sistema legislativo bicameral para avisar a la monarquía, y la desamortización de las propiedades de la iglesia empezó para estabilizar la economía (Pierson 87). Durante el reino de su hija, Isabel II, hubo "una ausencia de política exterior coherente" y la revolución industrial empezó a cambiar la demografía de España (Ubieto et al 603). En 1868 vino La Gloriosa, un periodo de seis años en el que hubo "una monarquía, dos formas distintas de república, dos constituciones, una guerra colonial, dos guerras civiles, y una incesante contradanza de Juntas" (663). La mezcla entre esta "realidad socioeconómica", "la utopía política" y las revoluciones en las Américas, creó una "extrema instabilidad" en España (640). En esta época de desorden fue publicada la obra que será comentada en este capítulo.

Métodos y la selección de "La Ventafochs"

El objetivo de este proyecto es comparar versiones diferentes de un cuento en tres países distintos, de modo que parecía lógico empezar con los cuentos andaluces de Fernán Caballero. Resultó difícil por las razones históricas y culturales citadas, encontrar una versión de la variación ATU 510A en España. La búsqueda empezó con los cuentos de Marie-Catherine d'Aulnoy, en los cuales están basadas las comparaciones. Hay en el internet una clasificación de

cuentos folklóricos (Multilingual Folk Tale Database) organizada según el sistema de Aarne, Thompson y Uther. En esta clasificación había muchos cuentos de Marie-Catherine d'Aulnoy y miré cuales cuentos con la misma clasificación había en otros países. De sus cuentos, "Finette Cendron" tenía los más cuentos relacionados, porque pertenecía a dos tipos distintos: 327A (Los niños y la bruja) y 510A (La Cenicienta). Para estos tipos había dos cuentos de España: "El zurrón que cantaba" de Fernán Caballero (327A) y "La Ventafochs" de Francesc Maspons y Labrós (510A).

Un análisis del cuento de Caballero reveló que no era lo suficiente similar a "Finette Cendron" como para hacer mi comparación. Aquí está un resumen de "El zurrón que cantaba":

> Había una niña muy buena, y por su buen comportamiento le dio su madre una gargantilla de coral. Un día, mientras la chica recogía agua de la fuente, vió a un pordiosero muy viejo, que le asustó tanto que se olvidó la gargantilla que se había quitado para que no cayera en el agua. Se dio cuenta de su error y regresó a la fuente, pero el viejo la atrapó y la puso en su zurrón. Él se fue entonces de casa a casa, pidiendo limosnas y haciendo que la niña cantara dentro del zurrón. Llegó a la casa de los padres de la niña, y ellos reconocieron la voz de su hija, así que invitaron al viejo quedarse la noche en su casa. Le dieron tanto de comer que se durmió, y la madre pudo sacar a su hija del zurrón, y reemplazarla con un perro y un gato. El día siguiente, el viejo siguió yendo de casa a casa, pero cuando pidió que cantara el zurrón, solo oyó ruidos de animales. Cuando abrió el zurrón para investigar, los animales saltaron a su cara y lo desfiguraron.

Este cuento está clasificado según el índice ATU como 327A (Los niños y la bruja), como "Finette Cendron", pero una comparación al cuento de d'Aulnoy resultó en muy pocas semajanzas. En la primera mitad del cuento francés, la madre lleva a sus tres hijas al bosque para abandonarlas, pero en el cuento español, los padres no tienen esta antipatía hacía su hija: su madre le pide de manera simpática irse a la fuente para recoger agua. El bosque podría tener semejanzas al zurrón, ambos siendo prisiones, pero las chicas francesas se liberan gracias a la intuición de Finette, mientras que la hija española es rescatada por sus padres. En la segunda parte de "Finette Cendron", se podría ver una similitud con "El zurrón que cantaba" en el

comportamiento de la hija, que es buena y debe hacer tareas en la casa. Aparte de esto, la hija en el cuento de Caballero no tiene hermanas, no hay un baile ni un príncipe, y no hay matrimonio.

La segunda opción en la clasificación del Multilingual Folk Tale Database era "La Ventafochs", de que solamente había una versión en catalán. Era posible que esta base de datos no tuviera todos los ejemplos de los cuentos 510A, así que la búsqueda siguió en otros índices para averiguar si había algo más. Adentro de *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants* de Marian Roalfe Cox, la autora clasifica sus cuentos por tipo y por país. Busqué bajo España y encontré posibilidades de los tipos 510 B, C y D en el País Vasco, una posibilidad del tipo C en Oviedo, y versiones A, B y D en Cataluña. Como solamente me interesaba el tipo A, miré las versiones catalanas y había dos obras citadas: *Quentos populars catalans* (1871) por Francesc Maspons y Labrós, y *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos* (1853) por D. Manuel Milá y Fontanals. En la obra de Maspons y Labrós hay la versión citada en la clasificación Multilingual Folk Tale Database de "La Ventafochs", y en la segunda obra hay una versión en castellano de este mismo cuento: "La Cenicienta". Era muy interesante para mí no encontrar a través de todos estos índices otra versión originalmente en castellano del tipo 510A de los siglos XVIII o XIX, probablemente debido a la censura literaria descrita por Ríos Carratala.

En el *Index of Spanish Folk Tales* (1930) por Ralph Boggs hay bajo 510 dos obras: *Cuentos tradicionales asturianos* por Constantino Cabal (1900), y *Cuentos asturianos* (1925) por de Llano Rosa de Ampudia. A la segunda obra no tuve acceso, pero en la primera hay una versión de "La Cenicienta". Aquí está un resumen del cuento:

> Había una chica, que era bonita y buena, y su hermanastra era mala y fea. Un día, la madrastra de la chica la mandó limpiar toda la ropa afuera. Mientras haciéndolo, se le cayó el jabón en el agua, y la chica se puso a llorar, hasta que le apareció una dama. Le dijo esta mujer que regresara a la casa, dónde encontraría a un niño, un bol de sopa blanca y un bol de sopa

negra. Le pidió que comiera la negra, y que diera la blanca al niño. Esto hizo la chica, y cuando regresó a su ropa, ya estaba lavada, y el jabón estaba fuera del agua. Dio gracias al cielo, y se le cayó un diamante. Cuando contó esta historia a su hermanastra y a su madrastra, la hermanastra quería intentar. Ella se fue, perdió a propósito el jabón, y se puso a llorar. La dama regresó y le pidió hacer las mismas tareas. Pero la hermanastra no quiso comer la sopa negra, y no cumplió con las órdenes de la dama, por lo cual cuando regresó la ropa seguía sucia, y se le creció un rabo.

El hijo del rey tuvo una fiesta y la madrastra mandó a la chica que peinara a la hermanastra de una tal manera que no se vería el rabo antes de dejarla acompañarlas. La chica logró a esconder el rabo, pero la madrastra no cumplió con su promesa y la dejó en la cocina. Se le apareció la Virgen a la chica, quien la vistió de un vestido magnífico, y la chica se fue al baile. El príncipe se enamoró de ella tanto, que cuando se fue la chica, estaba tan decepcionado que organizó otro baile y invitó a todas las mujeres para que pueda volver a verla. Cuando se fue la chica, perdió un zapato en las escaleras y el príncipe se fue de casa a casa para poder encontrar a quién pertenecía. Finalmente llegó a la casa de la chica, y su hermanastra se probó el zapato, pero era demasiado pequeño. El príncipe preguntó a la madrastra si tenía otra hija, y aquella respondió que sí, pero que estaba muy sucia. El príncipe insistió, la chica salió vestida de oro y diamantes, y el príncipe se la llevó en su carroza.

Esta colección creó Constantino Cabal al andar por Asturias en la búsqueda de cuentos folclóricos, y la publicó en 1900. Aunque sería muy interesante hacer un análisis de este cuento al lado de “Finette Cendron”, unos factores hicieron que escogiera “La Ventafochs”. No se sabe en cuál idioma estos cuentos fueron contados originalmente, en el caso de “La Ventafochs”, el cuento catalán está escrito en catalán, lo que permite un análisis más directo de las costumbres de la región a través del idioma original. En el caso de “La Ventafochs”, tener dos versiones del mismo cuento, la versión española escrita por otro escritor catalán, permite un análisis más complejo. El hecho de que Maspons y Labrós llama a Milá y Fontanals “mon benevolgut mestre” (mi estimado maestro) sirve también para justificar el uso de estos dos cuentos juntos (VII). Además, la relación tensa entre Cataluña y el resto de España en el siglo XIX añade otra tonalidad interesante para la comparación con los otros cuentos.

El trabajo en este capítulo se basa entonces en las dos versiones (una en catalán y una en castellano) de “La Ventafochs”. Como es un cuento catalán, y como no hablo catalán (aunque lo

comprendo con un buen diccionario), podría haber símbolos o referencias culturales que no entiendo. Un análisis de palabras exactas o de expresiones idiomáticas resulta más difícil, pero el contenido del cuento es más importante para esta comparación. Otra dificultad es que no hay mucha investigación literaria que he podido encontrar que no esté en catalán, aparte de Milá y Fontanals (que escribe afortunadamente en castellano y en catalán). Mis fuentes para este capítulo van a ser el prólogo en catalán de *Lo Rondallayre: Quentos populars catalans* (1871) por Francesc Maspons y Labrós, que yo traduje, y que describe las intenciones del autor al escribir esta colección; una traducción mía del cuento en catalán, el cuento en castellano para apoyo lingüístico y los comentarios de Milá y Fontanals sobre los "romances catalanes" en *Observaciones sobre la poesía popular* (1853).

Antes de empezar el análisis, hace falta comparar "La Ventafochs" de Mapsons y Labrós y "La Cenicienta" de Milá y Fontanals para justificar su uso en mi traducción. Hay unas frases distintas que se encuentran en las dos versiones: la chica dice "Posté si, potsé no, potsé si qu'era jo" en "La Ventafochs", lo que se traduce exactamente a "Quizás sí, quizás no, quizás era yo" en la versión de Milá y Fontanals (Maspons y Labrós 92, Milá y Fontanals 182). Las tareas de la hija son iguales: "un sach de mill" (mijo), "una saca de monjetas" (frijoles) y "un sach d'arros" (arroz) en la versión de Maspons y Labrós, y "un saco de mijo y otro de judías" y "arroz" en la versión de Milá y Fontanals (Maspons y Labrós 91, 92, 93; Milá y Fontanals 181, 182). La aparición de la mujer que ayuda a la chica es igual en los dos cuentos, y la manera en que recibe la hija sus vestidos también: "una ametlla" (una almendra) "una avellana" (una avellana) y "una nou" (una nuez) en la versión en catalán, y "una almendra" y "una nuez" en la versión en castellano (Maspons y Labrós 92, 93; Milá y Fontanals 181, 182). Los vestidos también están hechos de los mismos materiales.

Sin embargo, hay diferencias entre los dos cuentos. La más importante es el hecho de que la hija sale de la casa solamente dos veces en el cuento en castellano, mientras que sale tres veces en la versión en catalán. Otra diferencia entre los dos cuentos es que la mujer que aparece mientras la chica llora es "una vella" (una vieja) en la versión de Maspons y Labrós, y "una santa" en la versión de Milá y Fontanals (Maspons y Labrós 92; Milá y Fontanals 181). Del hecho de que la versión en castellano no parezca tan completa como la versión en catalán, incluso en las descripciones de los personajes, viene la necesidad de hacer una nueva traducción del cuento en catalán. Entre los dos, mejor basarse más la versión en el idioma original, y usar el cuento de Milá y Fontanals como referencia léxica para la traducción. Efectué esta traducción con un diccionario catalán-español, un diccionario catalán-inglés, y el texto de Milá y Fontanals. Aquí se encuentra:

Una mujer casada con un hombre, que en su primer matrimonio había tenido una hija, tenía a esta chica tan aburrida, que solamente le dejaba hacer los peores trabajos y estar siempre al cenicero, la razón por la cual le llamaba La Cendrosa. En cambio, tenía a sus dos hijas bien vistas, y siempre se las llevaba a fiestas, y las hacía ir muy bien vestidas.

La Cendrosa, a quien llamaban también La Ventafochs por el trabajo que siempre le hacían hacer, era muy guapa y sufrida, tanto como las otras eran feas y arrogantes, así que todo lo tomaba con paciencia, y hasta con agradecimiento hacía lo que le mandaban. Un día le dieron un saco de mijo para que lo mondara mientras que su madrastra y las hermanastras estaban fuera. Por mucho que trabajaba no se le acababa la tarea, así que la pobrecita se puso a llorar.

Y vio aquí que mientras estaba llorando se le apareció una vieja, viejecita, que le dio una almendra y se puso a hacer el trabajo de la chica. La Cendrosa rompió la almendra y encontró un vestido de oro todo reluciente. Se fue a la misa y todos la miraron, hasta el hijo del rey, que estuvo encantado de tanta gentileza. Un poco antes de que se acabó el servicio, ella se fue a su casa y se puso el vestido de La Cendrosa.

Llegaron la madrastra y las hermanastras y empezaron a decirle:
"¡Si hubieras venido a la misa! Qué chica tan hermosa habrías visto, ¡con un vestido de oro que relucía tanto!

Y ella les dijo: "Quizás sí, quizás no, quizás fui yo".

"Mira, La Cendrosa, ve allí a abanicar el fuego" y la hicieron ir al cenicero.

El día siguiente le dieron como tarea pelar todo un saco de frijoles; la chica se puso a hacerlo, pero no se acababa la tarea, así que se puso muy triste. Vio que se le apareció otra vez la

vieja, que le dio una avellana y se puso a hacer su trabajo. Al romperla, ella encontró un vestido todo de plata que encantaba.

Se lo puso y se fue a dar un paseo, y todos la admiraron, hasta el hijo del rey que la reconoció y no podía dejar de pensar en ella, y que cuando ella huyó a su casa, mandó a sus pajes que la buscaran por todas partes, tanto le agravaba su partida.

Cuando llegaron la madrastra y las hermanastras, las tres dijeron a La Cendrosa:

"¡Si hubieras venido a dar un paseo! Qué chica tan hermosa habrías visto, ¡con un vestido de plata que encantaba!

Y ella les dijo: "Quizás sí, quizás no, quizás fui yo".

"Mira, La Ventafochs, sería mejor que fueras al cenicero".

El día siguiente le dieron un saco de arroz para que lo arreglara mientras que estaban fuera y se fueron al baile que daba el hijo del rey. La Cendrosa se encontró con tanto trabajo que se le venían las lágrimas a los ojos cuando de repente apareció otra vez la vieja, que le dio una nuez y se puso a hacer su tarea.

La chica rompió la nuez y le salió un vestido todo de campanillas; se lo puso y se fue a la velada del hijo del rey. Cuando entró, todas las mujeres se morían de envidia, pero el hijo del rey fue enseguida a conocerla, y no la dejó toda la noche: bailó solamente con ella.

Tanto bailaron, y ella estaba tan bien, que no se dio cuenta de que la fiesta terminaba y no tuvo más remedio que correr con mucho esfuerzo para llegar a su casa.

Su madrastra y sus hermanas le dijeron: "¡Si hubieras estado en el baile! Qué chica tan hermosa con un vestido de campanillas habrías visto.

Y ella les contestó: "Quizás sí, quizás no, quizás fui yo."

"Mira La Cendrosa, vete allí y abanica el fuego."

Pero con la prisa con la cual huyó, se le cayó una zapatilla de cristal en la escalera, y no pudo detenerse a tomarla, así que los criados la encontraron. La dieron al hijo del rey, quien, sabiendo que sería de su pareja de baile, mandó hacer una promulgación que él se casaría con aquella a quien le viniera bien la zapatilla.

Todas las chicas se la probaron, pero a ninguna le venía bien, por tan pequeña que era, y los pajes iban de casa en casa sin encontrar de quién era. Por fin llegaron a la casa de La Ventafochs y preguntaron por las chicas que vivían allí. Las dos hijas salieron, pero ninguna de las dos pudo ponerse la zapatilla. Casi se iban los pajes cuando uno de ellos preguntó si había otra chica, y la madrastra les dijo que sí había, pero que era inútil que se la pruebe, porque nunca se movía del cenicero. Los pajes la hicieron salir y probar la zapatilla, la cual le venía tan bien que todos enseguida supieron que era ella, y la llevaron ante el hijo del rey, quien la reconoció y se casó con ella.

Introducción del autor

Para contextualizar el análisis de este cuento, hace falta introducir el autor y sus filosofías literarias. Francesc de Sales Maspons y Labrós era un folclorista catalán. Obtuvo su doctorado en derecho antes de construir el Centro Excursionista de Cataluña, que presidió de 1892 a 1896 (*Gran enciclopèdia catalana*). Contribuyó a varias publicaciones como *Lo Gai Saber* (El alegre conocimiento), *Calendari Català* (Calendario catalán) y *La Renaixença* (El renacimiento). De 1871 a 1875 publica su obra *Lo rondallaire*[1], que siguó con *Cuentos populars catalans*[2] en 1885, en que defiende la universalidad de la literatura popular. Otras obras suyas incluyen *Jocs d'infància* (Juegos de la infancia) en 1874, *Tradicions del Vallès* (Las tradiciones del Vallès) en 1876, *Les bodes catalanes* (Las bodas catalanas) en 1877, *Lo Vallès* en 1882 y *Semprevives* en 1885. Fue miembro de la *Acadèmia de Bones Lletres* y fue reconocido como un gran defensor de la literatura popular y de las tradiciones folclóricas.

En el prólogo de *Lo Rondallayre: Quentos populars catalans*[3] (1871), Maspons y Labrós describe sus intenciones para la obra. Su objetivo principal es preservar los cuentos de la forma más original posible, para presentar al público literario una cultura con herencia y tradiciones únicas. Al contrario de las colecciones francesas, que él critica por haber modificado los personajes y el lenguaje al gusto de la época, él escribió sus cuentos tal como los oyó, apenas cambiando la gramática: solamente así podían ser realmente populares (V). Admite que a veces este trabajo deja imperfecciones o incoherencias, pero para él pena vale dejarlas para preservar el "caracter propi" (carácter propio) de los cuentos (VI).

La importancia de este carácter propio es que revela una interpretación histórica (VI). Para explicar este concepto, Maspons y Labrós hace referencia a las palabras del escritor

[1] La ortografía de la encyclopedia catalana.
[2] La ortografía de la encyclopedia catalana
[3] La ortografía del libro mismo.

Leopoldo Feu: los cuentos populares muestran las creencias, las morales, las costumbres, los miedos y el ideal poético y artístico de una sociedad; su interpretación de su alrededor (VI). Nuestro autor está de acuerdo: llama esto la desnudez cultural, y enfatiza que es sumamente importante protegerla contra el tiempo y la influencia de otras sociedades. Su profesor era Manuel Milá y Fontanals, quien escribe que la base popular de los cuentos folclóricos es mayormente igual. Esto quiere decir que se pueden encontrar elementos semejantes en varias colecciones de cuentos de todo del mundo, y Maspons y Labrós cita como ejemplo la de Beauvois, de los hermanos Grimm, y de Asbjoernsen y Moe: el héroe, el socorro sobrenatural, y la muerte, para solamente mencionar unos (VIII). Aún más interesante para Maspons y Labrós es mirar las particularidades de los cuentos folclóricos, que revelan una cultura distinta y una percepción única de la historia. Estos elementos que definen la cultura popular catalana son, según él, la cortesía y la caballerosidad, la justicia, la honradez, el respeto por las mujeres, y el carácter emprendedor de los personajes (X).

Análisis de "La Ventafochs"

En esta parte se hará un análisis comparativo de "La Ventafochs" de Maspons y Labrós y "Finette Cendron" de Marie-Catherine d'Aulnoy. Los elementos que serán evaluados son los criterios del índice ATU, la oralidad, la presencia de la naturaleza, la representación de las protagonistas, y los símbolos conocidos del cuento. Se verá hasta qué punto se parecen estos dos cuentos de colecciones y públicos muy distintos.

En la clasificación ATU, cada cuento clasificado como 510A debe tener estos elementos:

A. La protagonista es maltratada por su madrastra.
B. La chica debe ser sirvienta, muchas veces en las cenizas.
C. Hay un baile.
D. La madrastra le da a la chica una tarea imposible.

E. Unos aves le ayudan a la chica.
F. La chica recibe ropa bonita de un árbol o de un ser mágico.
G. Ella va tres veces al baile.
H. La última noche se le cae una zapatilla.
I. El príncipe quiere encontrar a la chica a quien pertenece la zapatilla perdida.
J. Las hermanastras se cortan pedazos de los pies para poder probar la zapatilla.
K. Las aves revelan la decepción.
L. La chica se pone la zapatilla y se casa con el príncipe.

En "La Ventafochs," la madrastra maltrata a la chica (A): le manda hacer los peores trabajos en la casa (Maspons y Labrós 91). En "Finette Cendron," la protagonista también es maltratada, pero mayormente por sus hermanas, con quienes vive en la casa de la ogra. Las dos chicas tienen que trabajar en la cocina, donde hay cenizas (B). La protagonista de "La Ventafochs" obtiene su nombre por eso: La Cendrosa, y debe siempre estar al cenicero (91). Finette encuentra una llave, escondida en las cenizas en la casa de los ogros, que abre un cofre mágico en el que hay vestidos espléndidos que ella lleva al baile. Hay un baile (C) en "La Ventafochs," pero solamente la última noche; las primeras dos excursiones son a una misa y a dar un paseo. En los dos cuentos, es el príncipe que organiza la fiesta.

La madrastra le da a La Cendrosa una tarea supuestamente imposible (D) cada vez que ella y sus hijas se van de la casa: la primera noche es un saco de mijo a descascarar, la segunda es un saco de frijoles a pelar, y la tercera es un saco de arroz. En "Finette Cendron" no es una tarea imposible que le imponen las hermanas de Finette cuando salen a festejar: ella termina rápidamente la limpieza del palacio inmenso y se encuentra sin saber qué hacer (Aulnoy 1882; 36). En "La Ventafochs" no son aves que ayudan a la chica sino una vieja (o una santa según Milá y Fontanals) que aparece cuando La Cendrosa está llorando frente a la tarea enorme: "se li apraregué una vella" (se le apareció una vieja) (Maspons y Labrós 92). Finette no recibe ayuda exterior directa de un ser mágico con los vestidos, sino encuentra el cofre cuya llave estaba en las

cenizas (Aulnoy 1882; 36). En los dos cuentos, la chica recibe de objetos mágicos unos vestidos bonitos (F): Finette de una caja encantada, y La Cendrosa de las nueces que le da la vieja.

La Cendrosa sale tres veces en su ropa magnífica, pero no todas son al baile (G). Madame d'Aulnoy nos dice solamente que el juego de ir a la fiesta disfrazada dura mucho tiempo, así que es posible que Finette vaya mucho más de tres veces al baile. Las dos chicas pierden una zapatilla la última noche, por la prisa de regresar a casa (H). En los dos casos el príncipe encuentra la zapatilla, pero solo el príncipe en "La Ventafochs" sabe de quién es, y, "coneixent que seria de la noya" (sabiendo que sería de la novia), manda a sus pajes a encontrarla con la zapatilla (93). El príncipe en "Finette Cendron" encuentra la zapatilla cuando está cazando y se vuelve enfermo de amor por la necesidad de saber a quién pertenece.

Ninguno de los cuentos incluye la escena violenta de las hermanas cortándose pedazos de los pies (J). En "La Ventafochs", Maspons y Labrós solamente nos dice que "a cap de las quals pogue entrar en la xinel-la" (ninguna de las dos pudo entrar en la zapatilla), y en "Finette Cendron" no hace falta que las hermanas prueben la zapatilla porque Finette llega antes de ellas al palacio. No hay aves en ninguno de los cuentos tampoco, no hacen falta: el príncipe sabe que se quiere casar con Finette antes de que se pone la zapatilla, y el príncipe en "La Ventafochs" reconoce a su pareja de baile de inmediato (K), después de que " 's casá ab ella" (se casa con ella) (L).

En el primer capítulo hablamos de la oralidad que d'Aulnoy usa para formar un contraste entre el mundo muy formal de la corte francesa y los hechos mágicos y a veces infantiles de la protagonista. Según Constance Cagnat-Deboeuf, en el prólogo de *Contes de fées,* la oralidad se muestra en la obra de Madame d'Aulnoy en el uso de las repeticiones, las aliteraciones y los juegos de palabras (12). Es importante recordar que los cuentos vienen de una tradición oral, lo

que implica una cierta actuación, y que en sus versiones escritas pueden existir elementos que recuerdan este origen. En “La Ventafochs”, la oralidad en el cuento se forma por la rima “Quizás sí, quizás no, quizás fui yo” y la repetición casi palabra por palabra de episodios en la historia. La respuesta misteriosa de La Cendrosa cuando su madrastra y sus hermanas le dicen qué bonita era la fiesta rima en catalán también: “potsé si, potsé no, potsé si qu’era jo” (92). El hecho de tener componentes como esta conversación que se repiten da un ritmo circular al cuento que es muy agradable y tranquilizador, especialmente si lo leemos a voz alta. Otros episodios repetidos incluyen cuando la chica llora cuando se da cuenta de que no podrá terminar la tarea que le ha impuesto su madrastra, la aparición de la santa, y los vestidos saliendo de las nueces. Aunque la repetición del viaje al baile está implícita en “Finette Cendron”, no hay este tipo de repetición de palabras exactas en el cuento de Madame d’Aulnoy como hay en “La Ventafochs”.

Es interesante examinar el papel de la naturaleza en los dos cuentos. Los elementos naturales en “Finette Cendon” son el caballo, el bosque en el que la madre abandona a sus hijas, el árbol que permite a Finette ver la casa de los ogros, la hada Merluche y los ogros. Casi todos estos elementos son mágicos: el caballo está controlado por Merluche, que usa la magia para proteger a Finette, los ogros son seres del folclor, y el árbol es encantado porque se puede ver su crecimiento muy rápido de un día a otro. Los elementos de la naturaleza en “La Ventafochs” son la almendra, la nuez, la avellana, el mijo, el arroz, y los frijoles. En este cuento hay también elementos naturales que son mágicos: las nueces dados por la vieja mujer. En su prólogo, Maspons y Labrós habla de las virtudes de los cuentos catalanes. Una de ellas es que tienen una conexión con la naturaleza, lo que se ve claramente en los quehaceres de la protagonista.

En “Finette Cendron”, los elementos naturales son mayormente actores secundarios benéficos en la trama. El árbol sirve para ver la casa de los ogros y Merluche solo entra en el

cuento cuando Finette la busca. Merluche da a Finette las herramientas para regresar a casa, pero es Finette que debe usarlas y tomar sus propias decisiones. El caballo sirve como transporte para Finette; no tiene función independiente. Los ogros, por su parte, son antagonistas en la trama por intentar comer a las chicas, y Finette demuestra su valor al vencerlos. En "La Ventafochs", los elementos naturales funcionan también en el segundo plano de la historia, para apoyar a La Cendrosa. El mijo, el arroz y los frijoles son una provocación para la tristeza de La Cendrosa, lo que trae a la vieja mujer. Esta mujer da a La Cendrosa las nueces, que ella debe entonces romper para encontrar sus vestidos. Algo interesante en los dos cuentos es el control de las protagonistas sobre la naturaleza. Finette vence a los ogros, y usa un caballo mágico, sí, pero domesticado también. La Cendrosa se encuentra con mijo, arroz y frijoles, productos agricultores, que por definición han sido dominados por los seres humanos. Las nueces que ella recibe deben ser rotas, lo que es importante en este sentido también: hubieran podido ser planteadas o besadas, por ejemplo, pero no lo son. Un mensaje sutil del dominio humano sobre la naturaleza está entonces presente en los cuentos.

Hace falta notar que el resultado de la influencia de estas figuras y de estos objetos mágicos es casi igual en los dos cuentos: el primer vestido de La Cendrosa está hecho "d'or" (de oro), y el vestido de Finette es "tout d'or et de diamants" (Maspons y Labrós 92; Aulnoy 1882; 36). El hecho de que los vestidos sean hechos de metales preciosos (oro y plata) es más un contraste en "La Ventafochs" que en "Finette Cendron". No hay indicación clara de la clase social de la protagonista de "La Ventafochs" pero solamente consigue objetos humildes y agricultores hasta los vestidos de oro, de plata y de campanillas. En "Finette Cendron", la protagonista es una princesa rodeada de lujo, así que no es sorprendente que sus vestidos sean de oro, de plata y de diamantes. Hay una dimensión metafórica en el cuento de d'Aulnoy, como fue

investigado en el primer capítulo: la protagonista llega a ser un objeto celestial ("la merveille de l'Univers"), lo que se relaciona con el mito del Roi Soleil Louis XIV (Aulnoy; 1882 37). La riqueza representada en "La Ventafochs" por los metales preciosos podría ser al cambio una riqueza espiritual que tiene la hija, que está descrita como muy guapa y sufrida pero paciente y amable (Maspons y Labrós 91).

Hay una dimensión religiosa en el cuento de Maspons y Labrós que no se encuentra en "Finette Cendron". La primera excursión de la chica es a la misa, y la figura mágica es una "santa" en la versión castellana (Milá y Fontanals 175). Aquí hay una ambigüedad interesante en el texto: en la versión de Milá y Fontanals, la mujer es una "santa," pero en la versión catalana de Maspons y Labrós es "vella, velleta", lo que se puede traducir como una vieja (Maspons y Labrós 92). Que yo sepa, la palabra para santa en catalán es "santa". Es interesante explorar este lado espiritual del cuento, que no está presente de la misma manera en "Finette Cendron". En el cuento de d'Aulnoy, por su parte, se encuentra una dimensión abiertamente política que no figura en el cuento catalán. Finette debe hacer un contrato con la familia del Prince Chéri antes de aceptar casarse con él, para que su familia devuelva el reino conquistado al padre de Finette. No hay este tipo de acuerdo en "La Ventafochs".

En ambos cuentos hay un contraste entre la chica que llora y la que desafía a su madrastra (o a sus hermanas), consiguiendo un avance social extraordinario. Cuando las figuras femeninas en la casa prohíben que la protagonista se vaya al baile, las dos se ponen a llorar. Finette hace los quehaceres impuestos por sus hermanas "toujours pleurant" (siempre llorando), y aún se pregunta de qué sirve vivir así (Aulnoy 1882; 35-6). La Ventafochs empieza a llorar cuando "may se li acabava la tasca" (nunca se le acababa la tarea), y no para hasta que le aparece la vieja (Maspons y Labrós 92). Sin embargo, ambas chicas demuestran un coraje inmenso y una

vivacidad no-anticipada. La segunda virtud mencionada por Maspons y Labrós en su prólogo es el carácter emprendedor de los personajes, lo que se ve claramente en las acciones de La Cendrosa. Las dos tienen respuestas casi insolentes para los otros personajes femeninos: cuando las hermanas de Finette le dicen qué bonita era la mujer misteriosa en el baile, Finette murmurra "Ainsi j'étais ! Ainsi j'étais !" (¡Así estuve, así estuve!) pero no la oyen (Aulnoy 1882; 36). Cuando las hermanastras fanfarronean de la mujer con el vestido hermoso, La Cendrosa responde: "Potse sí, potsé no, potsé si que era jo" (Quizás sí, quizás no, quizás que sí fui yo) (Maspons y Labrós 92). Los otros personajes oyen, pero descartan la idea que ella podría ser la hermosa mujer. El hecho de que las dos pueden desobedecer repetidamente a los mandos sus familias sin que lo sepan es un índice de su fuerza y de su determinación.

Este cuento está conocido por varios símbolos. Ya hemos hablado de los vestidos hermosos provenientes de seres mágicos, pero dos símbolos adicionales e importantes son las cenizas y el baile. Como hablamos en el capítulo alemán, las cenizas sirven de solución en "Finette Cendron": con ellas Finette puede seguir el camino hacía su casa cuando la reine abandona a sus hijas en el bosque, y son el lugar donde Finette encuentra la llave que abre el cofre dorado. En "La Ventafochs", las cenizas forman una parte importante de los quehaceres de La Cendrosa: tiene que "estar sempre á la cendrera" (estar siempre al cenicero) (Maspons y Labrós 91). De ellas viene el nombre de ambas protagonistas. La raíz latina de la palabra cenizas es *cinerem*; la palabra cenizas en francés es "cendres", de donde viene Cendron, que se parece mucho a La Cendrosa. Las cenizas son así una parte crucial de la identidad de ambas protagonistas.

Otro elemento importante en los dos cuentos es el baile. En "Finette Cendron" asiste Finette únicamente al baile del príncipe, mientras que en "La Ventafochs" La Cendrosa va

primero a la misa, segundo a dar un paseo, y la tercera noche a la velada del príncipe. Esta diferencia presenta a una protagonista diferente en los dos cuentos. Finette es una hija de la aristocracia, rodeada de lujo, que asiste y es adorada a los bailes del príncipe. Como ha sido mencionado, La Cendrosa no tiene una clase social asignada al principio del cuento, y podría ser entonces una heroína más accesible para los lectores por sus actividades más ordinarias. Todos los lectores pueden irse de paseo, y muchos, especialmente en España, tienen acceso a una iglesia.

Conclusión: Una síntesis de las diferencias

Vimos en este capítulo que "Finette Cendron" y "La Ventafochs vienen de autores diferentes con propósitos distintos, lo que hace que haya diferencias en los elementos de la trama. Estas diferencias pueden ser una indicación del mundo de los autores. Madame d'Aulnoy está escribiendo en los palacios de Paris, mayormente para los otros miembros de la aristocracia. Tiene sentido que ella escribiría de cofres dorados, de metales preciosos, y de reyes. En su mundo, los títulos son muy importantes, lo que explicaría la especificad con la que aclara la clase social de la protagonista. Los escenarios son diferentes: un palacio de ogros, y una casa sin descripción. La procedencia de los vestidos es distinta: un cofre dorado y encantado, o unas nueces. Las clases sociales de las protagonistas difieren: Finette está explícitamente descrita como princesa, mientras que La Cendrosa no tiene una clase social específica en el cuento. Además del contenido, como fue discutido en el primer capítulo, Madame d'Aulnoy usa varias técnicas literarias para jugar con la realidad para que el lector preste más atención, y para poder esconder su crítica de la aristocracia.

No sabemos quién escribió originalmente el cuento “La Ventafochs”. Sin embargo, la intención de Maspons y Labrós era coleccionar cuentos originales del pueblo catalán, lo que explicaría el uso de más materiales agricultores y de actividades más diarias y universales como ir a la misa y dar un paseo. La forma repetitiva del cuento reafirma este propósito: las tradiciones se repiten. D’Aulnoy, por su parte, no quiere hablar de tradiciones, sino entretener a sus lectores, lo que explicaría la ausencia de repeticiones exactas de palabras y eventos en su cuento.

CONCLUSION

Analysis and Findings

Chapter I: "Secret Avengers"

Seventeenth-century France saw powerful female rulers like Marie de Médicis and Anne d'Autriche be succeeded by Louis XIV, Sun King and prince charming of the French monarchy. After taking absolute power in 1661, Louis constructed a myth around himself: he became the living incarnation of Apollo, and delighted his courtiers with fantastical parties and his reign's central jewel: Versailles. With his ascension to the throne came a wave of literary adulation that lasted until his death in 1715.

Among the works thought to glorify his reign and realm emerged a new genre, the literary fairy tale, at the hand of an unlikely group of aristocratic authors, the majority of whom were women. Fairy tales were by no means new in the 1690s, when they first became popular among the nobility; medieval mythology, and the works of Straparola, Basile, and Shakespeare all contained fairy realms and themes. What differentiated this new genre was the legitimacy that it gained among the upper classes. The first of these stories, "L'île de la félicité" was written by Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baroness of Aulnoy, in 1690.

Madame d'Aulnoy's life was a sensational one in several ways. Among other things, her mother, some gentlemen friends of the family, and the baroness herself plotted to and succeeded in imprisoning her husband for sedition. After her familial scandal, d'Aulnoy retreated to a convent where she discovered her literary potential and became one of the most prolific authors of her time. She was known for her memoirs about the Spanish and English courts, her French novels, but most of all, for her eight published volumes of fairy tales. According to her contemporaries, she would sit in the middle of the bustling literary salons, create enchanted

lands, and narrate fantastical adventures to the other nobles. Today, however, despite her prolific career, her works are eclipsed by those of Charles Perrault.

There is some controversy as to the subversive potential of her stories. In this chapter, I related the literary analyses of Jean Mainil, Patricia Hannon, Constance Cagnat-Deboeuf, and Raymonde Robert, in order to understand d'Aulnoy's style, and to create a frame of analysis, which I then applied to "Finette Cendron," her "Cinderella" story. "Finette Cendron" is a combination of two ATU tale types: 510A (Cinderella) and 327A (The Children and the Witch). D'Aulnoy's fantastical tale ends with a *moralité* offering Finette as proof that the sweetest revenge is one of compassion. In the analysis portion of the chapter, based on the work of the scholars cited above, I examined the origins of "Finette Cendron," its adherence to the 510A and 327A ATU outlines, the markers of orality and their effects on the narrative, the depiction of the female characters, the feminist usage of metamorphosis, the intratextual and intertextual literary references, and the games of reality and illusion that the author plays with her readers. Through all of these techniques, I found that d'Aulnoy hints at her unfavorable views about the state of the French nobility, and about the rightful depiction of women in society as compassionate, clever, and powerful.

Chapter 2: The Fairy Tale Brothers

When we think of Jacob and Wilhelm Grimm today, stories of magical shoes, blind stepsisters, and lost children come to mind. In their time, however, the brothers were not known for their collection of fairy tales *Kinder- und Hausmärchen*, but rather for their contribution to the German dictionary, and for their studies in translations of medieval and comparative literature.

Throughout the compilation of their magnum opus, Jacob and Wilhelm, both literary scholars, were adamant that the content and spirit of the tales remain intact. In order to collect these stories, the Grimm brothers travelled and sent out calls through newspapers for fables, children's stories, idiomatic expressions, proverbs, and poetry from all over what would become Germany. The first edition of the collection of forty-nine stories was published in 1812, with analytical entries for each story. There were many subsequent editions, in which some of the stories were minutely altered as the brothers collected more and more versions of the same tales.

In this chapter, "Aschenputtel" was analyzed and compared to Madame d'Aulnoy's "Finette Cendron." Both stories were examined in relation to the characteristics outlined in the ATU classification for 510A stories, and the theme of orality was taken from the first chapter and adapted to the German tale. The depiction and description of the heroine, her power through direct and indirect speech, her chosen actions in each story, and the notions of responsibility, perseverance, and power, revealed a much more complex Aschenputtel figure than was readily apparent. Beneath the simpering, quiet, and submissive girl lies a clever and outgoing young woman who is discreetly instrumental in shaping her own future.

I also explored religion in the tale, through the heroine's relationship to God and to her late mother, as well as in the famous symbols of the two stories: the magic tree, the ashes, the slipper, and the number three. I compared these elements in both tales in order to draw out the Christian undertone in the Grimm fairy tale, and to contrast it with the apparent lack of religion present in Madame d'Aulnoy's tale. The Brothers Grimm address the ideal comportment of women, the role of religion in destiny, and the rightful behavior of a monarch in their tale, an analysis of which elevated the story to an ethical and philosophical level quite beyond what would usually be attributed to fairy tales.

Chapter 3: “Maybe yes, maybe no”

Francesc Maspons y Labrós was a prominent Catalonian author and folklorist in the nineteenth century. In the prologue to his collection of stories, *Lo Rondallayre,* the author praises the stories for their authenticity, and acknowledges that although a common folkloric base may exist in literature, the unique characteristics of his stories preserve the virtues of Catalonian culture for the rest of the world.

In this chapter, Maspons y Labrós’ “La Ventafochs” was compared to Madame d’Aulnoy’s “Finette Cendron”. As in previous chapters, plot elements from each story were compared to the 510A standards in the ATU index, and orality was examined through rhyme and repetition. The role of nature in the stories was described, and the religious dimension of “La Ventafochs” was analyzed in contrast to the political themes present in “Finette Cendron.” The role of the protagonist was studied to reveal two complex and different female characters. Finally, the famous symbols of the Cinderella story were analyzed and compared: the provenance and significance of the dresses, the presence of a ball, and the role of the ashes. Hints of tensions between industry and religion, and between tradition and innovation can be seen in this story, written at such a turbulent time in Spain.

Comparisons Across Three Tales

In this essay, we studied three creators, with three different audiences, and three distinct purposes, connected by a single story. Marie-Catherine d’Aulnoy, an aristocratic fairy tale weaver in Louis XIV’s court, wrote for her fellow noblemen as a part of the literary worship of the Sun King’s reign. In so doing, she inspired a genre in which upper class women were able to become prominent authors, while also inserting a veiled critique of her surroundings. Jacob and

Wilhelm Grimm collected fairy tales from all over the country, which furthered their research into mythology, translation, and comparative literature. They originally published their stories with comparative essays examining the provenance of each tale, and though they were not well known for their collection during their lifetime, it became tremendously successful. Francesc Maspons y Labrós also collected a set of stories from his native Catalonia, but to a more exclusive end: in order to preserve them against the influence of time and other cultures. He wished in so doing to stress the virtues of the Catalonian people in their native language.

One of the questions at the start of this project was whether subversive themes could be found in the other two stories. In "Finette Cendron," we proposed that societal critiques could be found through allusions to overly-extravagant court life, irresponsible aristocrats, and the extroverted behavior of the female protagonist. "Aschenputtel", as it is a compilation of collected tales, does not contain the same type of overt references to contemporary living. It does, however, portray a complex Aschenputtel figure, which goes against what Ruth Bottigheimer terms the "ethic … of the silent woman" present in Germany at that time (115). In the case of Francesc Maspons y Labrós, his main mission in compiling his stories was to preserve them. By definition, preservation entails an antagonal force. There are two worlds presented in "La Ventafochs": the ordinary agricultural life, and the opulent riches of the upper classes. At the time it was written, Spain was undergoing a period of extreme instability, (the Gloriosa), when Catholicism was in opposition secularism, and industry against agriculture. The subversive theme present in "La Ventafochs" could be interpreted as the preservation of tradition against a changing society.

All three tales feature a complex female protagonist, whose role was fascinating to study. Finette was the shy and occasionally suicidal submissive sister at times, and yet had the strength

to wield an axe and decapitate the ogress, and the courage to attend a ball dressed as a celestial marvel. Aschenputtel, though she cries and remains silent for most of the tale, has the creativity and agility to hide in trees and dress up night after night at the ball. La Cendrosa weeps when faced with her exorbitant tasks, yet is mysterious and confident when confronted by her stepsisters. This duality found in the protagonists is both a mental change as well as a physical metamorphosis. As we described in the first chapter, metamorphosis is a tool used by Madame d'Aulnoy in order to bend gender norms and identity by placing her characters in a magical world far from the constraints of reality. All three protagonists are transformed by their dresses (externally) and their courage (internally), to become independent women.

The Cinderella figure thus achieves emancipation and social standing by the end of the tale: she is freed from the abuse of her family, the central problem presented at the beginning of each "Cinderella" narrative. The way each female character attains this emancipation, however, is slightly different. Finette is a very extroverted character: she challenges her sisters, actively seeks external help, and negotiates with the prince's parents. Aschenputtel is more introverted in her methods: she is patient and devoted as her mother bade her be, as well as discreetly clever. La Cendrosa is both patient and subtly defiant. Indeed, defiance is a central theme in this tale type: the girls act against their families and their destinies to become queens. There are therefore strong notes of hope and perseverance in this story; powerful messages adapted by our authors to the struggles of their times.

Possibilities for Future Study

These comparisons across tales have lead me to be interested in studying larger themes in Europe. The ideal comportment of women in Louis XIV's court in reference to Madame de Maintenon's presence would be an excellent expansion to the French section of this chapter. To that end, feminist theory and how it can be seen through the female characters in fairy tales could be traced through contemporary feminist literature, and enrich the analysis that I started with the characterization of the protagonists. The role of the Enlightenment and its impact on the presence of religion in fairy tales would greatly add to the German and Spanish chapters, and the conflict between Catholicism and the Industrial Revolution in Catalonia would be a fascinating dimension to an analysis of "La Ventafochs."

Were I to continue this project, I would pursue the following concrete steps. I would add several versions of the ATU 510A story to each language category. For instance, Perrault's "Cendrillon" could be compared to Madame d'Aulnoy's "Finette Cendron"; "Allerleirauh" in the Brothers Grimm collection could be considered with "Aschenputtel"; and Cabal's "La Cenicienta" could be analyzed next to "La Ventafochs." Perhaps this would lead to a clearer picture of culture-specific themes. I would study translations of each of these versions as well. For instance, research on Spanish and German translations of "Finette Cendron" could be found and analyzed to see if any of the plot elements changed depending on the host culture. The same research could be done with the other two stories, resources permitting. A comparison of our three stories to 20th or 21st century versions in each country would be fascinating, and permit an examination of the influences of changing political and economic structures on plot elements. This study serves as a literary and linguistic introduction to the powerful and hopeful Cinderella

figure, and the possibilities for future analysis are truly limitless in a domain as vast as the magical world of fairy tales.

WORKS CITED

Aulnoy, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (baronne d'). *Contes de Madame d'Aulnoy*. Garnier frères (Paris), 1882.

Aulnoy, Marie-Catherine L. J. B, and Constance Cagnat-Debœuf. *Contes De Fées*. Paris: Gallimard, 2008. Print.

Aulnoy, and Philippe Hourcade. *Contes I : Les Contes des Fées*. Paris: Société des textes français modernes, 1997. Print.

Bolte, Johannes, and Jiří Polívka. *Anmerkungen Zu Den Kinder U. Hausmärchen Der Brüder Grimm*. Hildesheim: Olms, 1963. Print.

Bottigheimer, Ruth B.. *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. University of Pennsylvania Press, 1986.

Cox, Marian R. *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'rushes*. London: Published for the Folk-lore Society by David Nutt, 1893. Print.

"Francesc de Sales Maspons i Labrós" *Gran enciclopèdia catalana*, digitalizada en 1996. Web. 8 marzo 2018.

Grimm, Jacob und Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm: Original-Ausgabe*. J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1906. Print.

Hannon, Patricia. *Fabulous Identities: Women's Fairy Tales in Seventeenth-century France*. Rodopi, 1998.

Jones, Steven Swann. *The Fairy Tale*. vol. 1st Routledge pbk. ed, Routledge, 2002. Genres in Context. EBSCOhost.

Kamenestky, Christa. *The Brothers Grimm & Their Critics*. Ohio University Press, 1992.

Mainil, Jean. *Madame d'Aulnoy et le rire des fées : Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'ancien régime*. Éditions Kimé, 2001.

Maspons y Labrós, Francesc. *Lo Rondallayre: Quentos populars catalans*. I Librería de Álvar Verdaguer, 1871.

Milá y Fontanals, D. Manuel. *Observaciones sobre la poesía popular con muestros de romances catalanes inéditos.* Imprenta de Narciso Ramirez, 1853.

Palmer, Melvin D. « Madame d'Aulnoy and Cervantes ». Romance Notes, Vol. 11, No. 3, pp. 595-598, University of North Carolina at Chapel Hill, 1970.

Palmer, Melvin D. « Madame d'Aulnoy's Pseud-Autobiographical Works on Spain » Romanische Forschungen, 83, pp. 220-229, Vittorio Klostermann GmbH, 1971.

Pierson, Peter. *The History of Spain*. London: Greenwood Press, 1999. Print.

Ríos Carratala, Juan Antonio, "La narrative breve en España (siglos XVIII y XIX)" en J. L. Alonso Hernández, M. Gosman y R. Rinaldi (eds), *La Nouvelle Romane (Italia-France España)* Amsterdam: Rodopi, 1993. Print.

Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France : de la fin du XVIIe à la fin du XIIIe siècle*. Presses Universitaires de Nancy, 1981.

Ubieto, Antonio, et al. *Introducción a la historia de España*, Barcelona: Editorial Teide, 1979. Print.

Uther, Hans-Jörg. *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: Entstehung, Wirkung, Interpretation.* Walter de Gruyter, 2008.

Uther, Hans-Jörg. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

Zipes, Jack. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Print.

BIBLIOGRAPHY

Dollerup, Cay. "Translation as a Creative Force in Literature: The Birth of the European Bourgeois Fairy-Tale." The Modern Language Review, vol. 90, no. 1, 1995, pp. 94–102. JSTOR.

Haase, Donald. "Yours, mine, or ours? Perrault, the brothers Grimm, and the ownership of fairy tales." Merveilles & Contes, vol. 7, no. 2, 1993, pp. 383–402. JSTOR.

Pemán, José María. *La historia de España contada con sencillez*. Escelicer, S. A., 1958, Print.

Tatar, Maria. The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism.W. W. Norton & Company, 2016. Print.

Zipes, Jack. *Fairy tales and the Art of Subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. Heinemann Educational Books Ltd., 1983, Print.

Zipes, Jack. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, 2012. Print.

Zipes, Jack. *Victorian Fairy Tales: The Revolt of the Fairies and Elves.* New York: Methuen, 1987. Print.