

Boletín de Literatura Oral



12 (2022)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative*
Commons Attribution 4.0 International license.

Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.

En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.



Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2022 de la edición:
Universidad de Jaén
David MAÑERO LOZANO
Boletín de Literatura Oral, n.º 12
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.v12

DIRECTOR / EDITOR

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIA DE REDACCIÓN

Miriam Pimentel (Universidad de Jaén)



EDITORAS DE RESEÑAS

Carmen Conti Jiménez (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)

Camiño Noia Campos (Universidad de Vigo)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Pedro M. Piñero Ramírez (Universidad de Sevilla)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)

†Alan D. Deyermont (Queen Mary and Westfield College, Londres)

Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)

Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)

Aurelio González (COLMEX, México)

Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)

Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)

Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

Índice

ARTÍCULOS	7
Óscar ABENÓJAR	
Tres reductos del cuento <i>La fiera exige alimento</i> : del Atlas telliano y el desierto del Sahara a la península de Yucatán	7
José Carlos VILCHIS FRAUSTRO	
El Infante como héroe traductor en el <i>Libro de los engaños</i> a través de la categoría ATU «Clever man»	23
Nécker SALAZAR MEJÍA	
La configuración del diablo como personaje literario en las <i>Tradiciones peruanas</i> de Ricardo Palma	48
Eva LARA ALBEROLA	
Las brujas de Barahona: la construcción del relato a partir del proceso	74
Xochiquetzalli CRUZ MARTÍNEZ	
Un gato noctámbulo capturado por dos Juanes: locura, brujería y memoria oral en Capulhuac, México, ca. 1940 (leyenda migratoria 3055)	106
Martha Fernanda VÁZQUEZ CARBAJAL	
«Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos»: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo	122
Lydia RODRÍGUEZ MATA	
Ecos de la lírica popular y tradicional en el poema «La casada infiel», de Federico García Lorca	168
Iria SOBRINO FREIRE, Patricia CARBALLAL MIÑÁN	
The Basil Maiden: tensiones entre oralidad y literatura infantil	182
ENTREVISTAS	200
María Pilar PANERO GARCÍA	
El imaginario étnico leonés a través de las dramatizaciones populares navideñas: entrevista a Joaquín Díaz y José Luis Alonso Ponga	200

RESEÑAS	225
Camila DE ORO, Gloria CHICOTE	
Müller, Christoph y Musser, Ricarda (eds.) (2018): <i>De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)</i> , Medellín, Editorial EAFIT/Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung, Colección Académica, 300 pp.....	225
Juan Javier RIVERA ANDÍA	
Gutiérrez Estévez, Manuel (2019): <i>El incesto y sus símbolos en el romancero oral</i> , Madrid, CSIC.	228
Agustín RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ	
Dempster, Alec (2020): <i>Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho</i> , Raúl Eduardo González (ed. y pról.), Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 220 pp.	231
Desirée LÓPEZ BERNAL	
Moscoso García, Francisco (estudio y ed. bilingüe árabe argelino del Sáhara-español de los textos) (2021), <i>Cuentos del Sáhara argelino, recogidos por el P. Yves Alliaume</i> , Córdoba, UcoPress (Colección textos semíticos. Serie Arábica 1), 250 pp.....	233
Claudia Verónica CARRANZA VERA	
Silva Prada, Natalia (2021): <i>Pasquines, cartas y enemigos. Cultura del lenguaje infamante en Nueva Granada y otros reinos americanos, siglos XVI y XVII</i> , Bogotá, Universidad del Rosario, 283 pp.....	238

Tres reductos del cuento *La fiera exige alimento*: del Atlas telliano y el desierto del Sahara a la península de Yucatán*

Three Vestiges of the Folktale *The Beast Demands Food*: from the Tell Atlas and the Sahara Desert to the Yucatan Peninsula

Óscar ABENÓJAR

(El Colegio de México)

oscarabenajar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6612-6154>

ABSTRACT: This work analyzes the three known versions of a fable, which has not been assigned a specific entry in the international indexes of folktales. According to the three parallels of the story, a lion threatens a farmer with devouring him, unless he feeds it constantly. When the protagonist runs out of food, a fox offers its help to get rid of the feline, in exchange for some chickens. Thanks to the help of the trickster, the man manages to kill the lion, but instead of rewarding the fox, he gives it a bag full of dogs. Two versions of this folktale were documented in North Africa, in different variants of Berber, and the third was recorded, in Mayan language, in the Mexican Yucatan. In this study, the three parallels of the story are compared, and their links with other traditional stories are analyzed. The findings show that, many times, the keys to fully understanding oral stories are in extremely distant cultures and very remote regions.

KEYWORDS: Folktale, ATU 155, ATU 154, ATU 159B, Mayan, Berber.

RESUMEN: Este trabajo analiza tres versiones de una fábula que no tiene asignada una entrada específica en los índices internacionales de cuentos. Según los tres paralelos conocidos del relato, un león amenaza a un labrador con devorarlo, a menos que este le entregue alimento periódicamente. Cuando al protagonista se le agotan víveres, un zorro se ofrece a deshacerse del felino a cambio de unas gallinas. Gracias a la ayuda de la raposa, el hombre logra matar al león, pero, en lugar de retribuir al zorro con la recompensa, lo que hace el hombre es entregarle un saco lleno de perros. Dos versiones de este cuento fueron documentadas en del norte de África; y la tercera fue registrada, en lengua maya, en el Yucatán mexicano. En este estudio se cotejan esos tres paralelos del relato y se analizan sus vínculos con otros cuentos tradicionales. Los resultados demuestran que, en muchas ocasiones, las claves para entender de manera cabal las narraciones orales se encuentran en culturas muy distantes y en regiones muy remotas.

PALABRAS-CLAVE: Cuento tradicional, ATU 155, ATU 154, ATU 159B, maya, bereber.

* Agradezco las observaciones de José Luis Garrosa.

Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de I+D «El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital» (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA NATURALEZA Y LA TRANSMISIÓN DE LOS CUENTOS FOLCLÓRICOS

El material que estudian los especialistas en cuentística tradicional resulta particularmente inestable. Una de las razones es que la estructura narrativa de un relato popular se encuentra condicionada en buena medida por factores tan impredecibles y tornadizos como la memoria de quien lo relata, su predilección por determinados episodios o, incluso, el estado de ánimo en que se encuentre en el momento en que lo transmita. Esas y otras variables externas y no mensurables pueden condicionar de manera decisiva que el narrador se esmerezca o no en los detalles del cuento, que añada, amplíe, omita o deje truncado algún episodio, que engarce la trama del relato con la de otras narraciones de su repertorio y que efectúe, en definitiva, cualquier cambio que él estime oportuno.

No obstante, en la tradición oral intervienen también otros fenómenos que contribuyen a contener las modificaciones y a dar solidez a la arquitectura narrativa. Uno de ellos opera, precisamente, durante el proceso de transmisión de los relatos: nótese que, para que una versión de un cuento llegue a engendrar una variante, es necesario que dicha versión sea escuchada por un oyente, que ese oyente la retenga en su memoria, que la transmita después a otra audiencia, y que al menos uno de los receptores la refiera a su vez a un público distinto. Ese proceso de transmisión puede quedar interrumpido en cualquiera de esas etapas; de ahí que, por lo general, la gestación completa de un subtipo de un relato oral no sea un fenómeno inmediato ni tan habitual. O, dicho de otro modo, para que una rama de un cuento eche raíces en una tradición y logre perdurar a lo largo de varias generaciones, es preciso que una comunidad más o menos populosa recuerde versiones de ese subtipo y que las transmita a lo largo del tiempo.

Los efectos de esa resistencia a la innovación pueden apreciarse de manera muy clara en el cuento popular que aquí será objeto de estudio, al cual –a falta todavía de una entrada y de una rúbrica específicas en los catálogos tipológicos– hemos asignado el título provisional de *La fiera exige alimento*. Si este relato todavía no ha sido incluido en ningún índice internacional de cuentos, es porque resulta extremadamente raro; tanto es así que hasta ahora ningún especialista ha documentado su existencia. Por mi parte, apenas he conseguido localizar tres paralelos en todo el mundo: dos de ellos fueron registrados en el norte de África, en dos variedades distintas de la lengua bereber, y el tercero a miles de kilómetros, nada más y nada menos que en lengua maya y en la península de Yucatán. En las páginas de este estudio se apreciará que –a pesar de que la fábula debió de gestarse hace muchos siglos y de que ha sido documentada en lugares tan remotos como las montañas del Atlas telliano, el desierto del Sahara y las selvas yucatecas– su esqueleto argumental sigue siendo reconocible en todas las versiones.

Por otra parte, para entender mejor la insólita distribución universal de este cuento, es preciso comentar aquí otro fenómeno connatural a la literatura popular. En concreto, lo que interesa señalar es que únicamente se ha conseguido documentar un número muy escaso de testimonios de los relatos tradicionales, en contraste con la infinidad de versiones que son narradas cotidianamente en todo el mundo. El hecho de que, por lo general, la transmisión oral no deje huellas perceptibles invita a tomar en consideración algunas alternativas que la crítica suele pasar por alto. No resulta prudente, por ejemplo, descartar que un cuento folclórico haya circulado por determinado territorio, pese a que en esa región no se haya registrado ninguna versión. En relación con esta peculiaridad de la narrativa tradicional, cabe señalar que la presencia de las versiones de *La fiera exige alimento* en el norte de África y en el Caribe mexicano constituye una prueba muy sólida de que un cuento folclórico puede llegar a migrar hasta lugares muy remotos y puede aclimatarse a culturas y lenguas muy distintas –como la bereber y la maya– sin haber dejado rastro alguno en la tradición o en las tradiciones que sirvieron de puente.

DOS CUENTOS EMPARENTADOS: *LA FIERA EXIGE ALIMENTO Y LA SERPIENTE INGRATA* (ATU 155)

Como se dijo, el cuento que va a ocupar nuestra atención en este trabajo resulta tan poco habitual y tan desconocido que hasta ahora ningún investigador se ha percatado de su existencia, de ahí que no se disponga de estudios específicos sobre su origen, su difusión y su relación con otras narraciones. En cambio, la crítica sí ha mostrado mucho interés por otra fábula –conocida entre los especialistas como *La serpiente ingrata*– que se encuentra estrechamente emparentada con esta, y que ha sido indexada en la entrada ATU 155 en *The Types of International Folktales* (Uther, 2004)¹. De este tipo ATU 155 se conocen centenares de versiones distribuidas por prácticamente todo el planeta, y los índices tipológicos que han cubierto la totalidad o algún área específica de la narrativa tradicional hispánica recogen varios paralelos de este relato². El *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, en concreto, remite a dieciocho versiones (Camarena-Chevalier, 1997)³; el *Index of Mexican Folktales* a treinta y dos (Robe, 1973); el *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia* a otras dos (Hernández Fernández, 2013); el *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses* a dos paralelos más (González Sanz, 1996); y *Types and Motifs of the Judeo-Spanish Folktales* recoge treinta y tres testimonios hispanojudíos (Haboucha, 1992).

Por lo general, los paralelos de *La serpiente ingrata* narran cómo, en cierta ocasión, un campesino ayuda a una serpiente a salir de una trampa (o a entrar en calor, según otras versiones). Una vez que el ofidio se ha recobrado y se encuentra a salvo, anuncia a su rescatador que se dispone a devorarlo⁴. Pero este último logra convencerlo *in extremis* de que sea el zorro quien decida, en calidad de juez, si tiene derecho o no a matar a quien le ha salvado la vida. El zorro acepta entonces arbitrar entre las dos partes; y después, en secreto, llega a un acuerdo con el humano, por el cual se compromete a ayudarlo a cambio de unas gallinas. A continuación, la raposa sugiere a los contendientes que regresen a los lugares en que se hallaban previamente, con el fin de reconstruir los hechos y de hacerse una idea de lo sucedido⁵. La serpiente se coloca otra vez en la trampa, y el labrador aprovecha que el reptil vuelve a encontrarse indefenso para acabar con él.

¹ Aunque en el catálogo internacional el cuento aparece indexado con un título más extenso –*La serpiente ingrata es devuelta a la cautividad* (*The Ungrateful Snake Returned to Captivity*)–, en estas páginas, en aras de una mejor legibilidad, emplearemos sistemáticamente el título abreviado *La serpiente ingrata*.

² Los catálogos tipológicos que han cubierto otras tradiciones ibéricas también recogen numerosas versiones del tipo ATU 155. Se conocen cinco paralelos procedentes del área del catalán (Arxiu de folklore, 2014), cuatro del gallego (Noia Campos, 2010), catorce del euskera (Camarena-Chevalier, 1997) y diecisésis del portugués (Cardigos, 2006). Este tipo cuentístico ha dejado asimismo numerosas huellas en la tradición árabe. Al ya nutrido elenco de versiones norteafricanas y medioorientales que recoge El-Shamy (2004), habrá que añadir una antigua, que data de finales del siglo XIV y que fue incluida por el granadino Ibn 'Āsim en sus *Hadā'iq al-azāhir* [*El libro de los huertos en flor*]. Para esa elaboración del sabio andalusí, consultense Ibn 'Āsim (2019: núm. 1233) y López Bernal (2017: 427-428).

³ En fechas posteriores han sido publicados otros paralelos en colecciones locales de folclore. Un año después de la publicación del catálogo de Camarena-Chevalier, por ejemplo, Jesús Suárez López dio a conocer doce versiones recogidas de la tradición oral asturiana (1998: 63-72).

⁴ En el catálogo de Stith Thompson son dos los motivos que remiten a este episodio: el J1172.3: *Animal ingrato regresa a la cautividad* y el W154.2.1: *Animal rescatado amenaza a su rescatador* (Thompson: 1955-1958).

⁵ Para episodios como este, en que un *trickster* resuelve una disputa legal entre un humano y una alimaña, véase Lacarra (2013). El pasaje, por cierto, ha sido clasificado en el catálogo de motivos de Stith Thompson como B274: *Un animal ejerce como juez*.

Una vez que logra zafarse de su enemigo, el labriego se dirige a su corral e introduce unas gallinas en un saco. Pero entonces su esposa, a hurtadillas, cambia las gallinas por perros. Más tarde el campesino recoge el costal y se lo entrega al zorro, que se marcha satisfecho con su recompensa y se aleja de la cabaña. Cuando el *trickster* abre el saco para echar un vistazo al contenido, en lugar de gallinas, lo que se encuentra son unos perros furiosos, que salen corriendo tras él. El desenlace del cuento varía mucho en función de las versiones: en algunos casos, el zorro llega hasta su madriguera y consigue ponerse a salvo; pero, en otros, los perros le dan alcance y lo matan o lo dejan malherido⁶.

Este relato de *La serpiente ingrata* ha suscitado gran interés entre filólogos y etnógrafos, aunque hay que precisar que hasta ahora las incursiones en este terreno han sido por lo general fugaces, fragmentarias y, en cualquier caso, insuficientes para explicar la enorme difusión de este relato por el folclore universal y sus vínculos con otras narraciones tradicionales. El pionero en acercarse a los paralelos de esta fábula fue Kaarle Krohn: en el segundo capítulo de su *Mann und Fuchs* (Krohn, 1891: 38-60), el etnógrafo finlandés referenció un nutrido repertorio de versiones populares y orales de este tipo cuentístico, aunque también remitió a un puñado de paralelos antiguos de factura erudita y escrita, como el que Pedro Alfonso empleó para ilustrar el *exemplum* V de su *Disciplina clericalis* (Krohn, 1891: 41)⁷.

A largo del siglo xx el inventario de paralelos universales de *La serpiente ingrata* fue incrementándose de manera lenta pero paulatina, gracias a valiosas aportaciones como las de Basset (2005: núm. 340), Pauli y Bolte (1924: núm. 745) o Tubach (1969: núms. 4254, 4256 y 4262), entre otros. Sin embargo, las investigaciones más relevantes en torno a este cuento no llegarían hasta principios del presente siglo. Una de ellas fue la entrada «The Wolf and the Fox» que Ulrich Marzolph incluyó en su *Arabian Nights Encyclopedia* (2004: 450). En aquella brevíssima nota, el filólogo y orientalista alemán daba a conocer los dos testimonios más tempranos de los que se tiene noticia hasta la actualidad: uno de ellos, entreverado en la versión árabe del *Calila y Dimna*⁸ de Ibn al-Muqaffa, y el otro, en la edición de Richard Francis Burton de *Las mil y una noches* (cuento 47).

Unos años más tarde vieron la luz los primeros estudios comparativos que tomaban en consideración un currículum extenso de versiones europeas, africanas, asiáticas y americanas. El primero llegó en 2009, y fue publicado en la reedición de la obra de Aurelio Macedonio Espinosa *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España* (Espinosa, 2009: 789-793). En las cinco páginas de aquel trabajo, el etnógrafo estadounidense presentó un muy minucioso desglose de las secuencias narrativas que componen las versiones universales del cuento y agrupó todos aquellos paralelos en solo siete variantes, atendiendo a los episodios y motivos que los integraban.

La segunda y más reciente investigación de estas características fue llevada a cabo por el medievalista alemán Ludger Lieb en su entrada «Undank ist der Welt Lohn» del décimo tercer volumen de la *Enzyklopädie des Märchen* (2010: cols. 1161-1167). En aquel estudio, Lieb realizó un recorrido cronológico por las elaboraciones cultas de

⁶ Este episodio corresponde a los motivos K235.1: *Al zorro le prometen unas gallinas, pero termina perseguido por unos perros* y K235.2.1§ *Un predador (zorro, chacal, lobo, etc.) recibe unos perros en lugar de la recompensa que le habían prometido* (Thompson: 1955-1958).

⁷ Más adelante fueron señalados otros paralelos eruditos y medievales, como los que aparecen entreverados en el *Enxiemlo del ortolano e de la culebra* del *Libro de Buen Amor* (vv. 1348-1372) o en el *Fuero general de Navarra* (IV, VII, IX).

⁸ Para esta versión, véase Osigus (2000: 43-46).

La serpiente ingrata –desde la Edad Media hasta las *Fábulas* de La Fontaine (Libro VI, 13)– y señaló que a menudo las versiones aparecían combinadas con otros cuentos en los cuales intervienen personajes ingratos, traicioneros y maliciosos; en particular, con los tipos ATU 285 (*El muchacho y la serpiente*), ATU 154 (*Comida de oso*) y ATU 331 (*El espíritu en la botella*).

Las investigaciones acerca de *La ingrata serpiente* –y muy particularmente los trabajos de Marzolph, Espinosa y Lieb– han aportado datos y pistas de enorme valor filológico y etnográfico. Por una parte, han dado a conocer un extenso repertorio de paralelos –eruditos y tradicionales, escritos y orales, antiguos y modernos– procedentes de extensas regiones del planeta, y, por otra, han logrado aislar y describir buena parte de los segmentos narrativos que constituyen la arquitectura diegética del cuento. Sin embargo, la relación de este tipo ATU 155 con otros tipos cuentísticos sigue planteando numerosos interrogantes. Y una de las mayores dificultades para resolverlos estriba en que los paralelos de este relato parecen conformar un *continuum* narrativo cuyo argumento, en muchas ocasiones, se solapa o se combina con los de otros relatos, como muy oportunamente señaló Lieb (2010: cols. 1163-1165).

TRES VERSIONES UNIVERSALES DE *LA FIERA EXIGE ALIMENTO*

Como se dijo, el cuento que va a ocupar nuestra atención en este apartado comparte lazos genéticos muy estrechos con el de *La ingrata serpiente*. Las tres versiones de este relato que he logrado recopilar narran cómo, en cierta ocasión, un campesino se topa con un león (o con un monstruo), que amenaza con devorarlo, a menos que el hombre le entregue algo de comida. El labrador, aterrorizado, le ofrece los víveres de los que dispone en ese momento; el felino los engulle enseguida y, a continuación, se aleja. Al día siguiente la fiera regresa al mismo lugar para reclamar otra ración; y en los días sucesivos repite la misma operación, hasta que el protagonista termina quedándose sin alimentos. El león, entonces, le anuncia que lo va a devorar, pero el humano se muestra contrariado, le recrimina su ingratitud y consigue convencerlo de que sea el zorro (o un chacal, según las versiones bereberes) quien haga las veces de juez y dictamine si tiene derecho o no a matar a quien ha estado alimentándolo durante tanto tiempo. En este punto las versiones de esta fábula enlazan con el argumento del tipo ATU 155: el *trickster* dicta sentencia en favor del labriego a cambio de un saco lleno de gallinas; pero, antes de que el hombre le haga entrega del costal, su esposa cambia las gallinas por unos perros, con el resultado que ya conocemos.

Como puede apreciarse, las analogías de este relato con *La serpiente ingrata* son evidentes. De hecho, las dos fábulas se diferencian únicamente en el primer segmento narrativo, que culmina con el recurso a un juez zorro para resolver el pleito. En vista de la gran similitud entre las dos narraciones –y en vista también de la escasez de testimonios de *La fiera exige alimento*–, podría deducirse que el motivo del león insaciable que exige comida constituye una variante particular del episodio –que caracteriza al tipo ATU 155– en que se refiere cómo el ofidio se dispone a devorar al humano que lo ha liberado de la trampa. No obstante, como veremos a lo largo de este estudio, hay motivos para no descartar que fuera el cuento de *La serpiente ingrata* el que derivó de *La fiera exige alimento*, y no al revés.

En estas páginas se presentarán los resultados de un cotejo de las tres versiones conocidas de *La fiera exige alimento*. A medida que vayamos desentrañando los detalles de esos paralelos, irán asomando analogías con otros relatos; en particular con aquellos

que han sido indexados en *The Types of International Folktales* como *La ingrata serpiente* (ATU 155), *La enemistad entre el león y el hombre* (ATU 159B) y *Comida de oso* (ATU 154). El parentesco entre estos cuentos quedará descrito en el último apartado, donde se presentarán, además, algunas conclusiones acerca de la lógica narrativa que subyace en estas y en otras fábulas tradicionales en las que se relatan diversos encuentros entre seres humanos y leones.

Nuestro recorrido arrancará por una versión de *La fiera exige alimento* que fue documentada por el etnógrafo y lingüista alemán Hans Stumme, a finales del siglo XIX, en una variedad específica de bereber hablada en la aldea de Tamezret, ubicada en el corazón del desierto tunecino (Stumme, 1900: núm. 17).

He aquí nuestra traducción de aquel testimonio sahariano:

Érase una vez un beduino que tenía hijos. Eran muy pobres y no tenían nada para comer. Un día el beduino agarró un saco y se marchó. Fue a buscar su burro y se marchó a comprar trigo para sus hijos.

De repente, se le cruzó un león por el camino y le preguntó:

—¿Se puede saber adónde vas?

El beduino respondió:

—Voy a comprar trigo.

El león le dijo:

—¿Cómo es posible? Y, ¿vas solo?

—Sí, voy solo.

—Entonces yo te acompañó.

—¡De acuerdo!

El hombre compró el trigo. Luego siguieron caminando, y, al cabo de un trecho, dijo el león:

—Me estoy muriendo de hambre.

El beduino le respondió:

—Pues yo solo tengo trigo.

—Dámelo —dijo el león.

Y el hombre se lo entregó.

Al rato, el león volvió a decir:

—Me estoy muriendo de hambre.

—Ahora lo único que me queda es el burro —dijo el beduino.

Se lo entregó, y el león se comió el burro.

Poco después, el león volvió a decir:

—Estoy muerto de hambre.

Pues el único alimento que me queda soy yo mismo. Pero, antes de que me comas, quiero que preguntemos al juez si realmente tienes derecho a comerme.

Así que los dos fueron a ver al juez, y este les dijo:

—¡Los beduinos son unos grandes mentirosos! Trae un saco, que quiero comprobar algo.

—¡Está bien!

El beduino se marchó y trajo un saco.

—Para estar seguro de que no estás mintiendo, trae un saco y que el león se meta en él.

El beduino trajo un saco.

—¡Está claro que estás mintiendo! —repitió el juez.

El beduino respondió:

—¡Te digo que no estoy mintiendo! ¡Que no!

El juez le dijo:

—Bueno, pues que el león se meta en este saco, y veamos si no estás mintiendo⁹.

—¡Está bien! —dijo el beduino.

El león se metió en el saco, y el hombre lo ató. En ese momento el juez le dijo al beduino:

—¡Toma un palo y dale fuerte! ¡Dale con todas tus fuerzas!

El juez era un lobo. El beduino siguió golpeando al león hasta que lo mató.

Luego el juez-lobo le dijo:

—Bueno, y ahora, ¿cómo me vas a pagar?

El beduino respondió:

—Mi mujer y yo vivimos por aquí cerca. Ven a casa y te pagaré.

Fueron a la casa del beduino, y este sacrificó un cordero joven. Luego preparó el fuego para asarlo. Al poco regresó para ponerse a cocinar, pero se dio cuenta de que la carne ya no estaba allí, así que fue a buscar a su mujer y le preguntó:

—¿Se puede saber dónde está la carne?

Ella respondió:

—Pues la he escondido. ¿Cómo eres capaz de darle todo un cordero al lobo y a nosotros no nos ofreces ni un bocado?

Ella le indicó que había dejado la carne en un saco de cuero. Pero ella había cambiado el cordero del saco por un galgo.

Luego le dijo a su marido:

—La carne está en aquel saco de cuero.

El hombre fue a recoger el costal y se lo llevó al lobo. Este se acercó, lo olió y dijo:

—Aquí huele a carne, pero también huele a galgo...

Entonces abrió el saco, y en aquel momento el galgo asomó la cabeza. El lobo echó a correr, y el perro salió corriendo detrás.

El dueño del galgo salió corriendo tras ellos. En cierto momento el lobo giró la cabeza y dijo:

—¡No hagas nada bueno, y así no te pasará nada malo!

En las tres versiones de *La fiera exige alimento* —y la que acabamos de conocer no constituye una excepción— asoman varias analogías con el tipo ATU 159B, cuyo argumento puede ser resumido así: un león sale al encuentro de un campesino que se dirige a una aldea para poner en venta un cargamento (ya sea de leña o de hortalizas). El león se presta a transportar la carga hasta el mercado; y los días sucesivos vuelve a presentarse en el mismo lugar para ofrecerse como porteador. El aldeano, gracias a la ayuda de su nuevo amigo, consigue poner a la venta más género que antes, por lo que se embolsa mayores beneficios, y al cabo de un tiempo termina reuniendo un gran capital. En cierta ocasión, otro comerciante le pregunta cómo ha logrado hacerse rico, a lo que él responde que no lo hubiera conseguido nunca de no ser por el león. El protagonista aprovecha entonces para alabar la bondad del felino, pero después apostilla que le resulta difícil soportar el hedor de su aliento. Ese comentario llega a oídos del león, quien se queda muy decepcionado por la deslealtad de su amigo.

Al día siguiente, como de costumbre, el hombre y la fiera vuelven a encontrarse. Sin embargo, en esta ocasión, en lugar de ayudar al campesino a transportar la carga, el león le ruega que le aseste un golpe con el hacha. En un primer momento, el hombre se

⁹ En una nota aclaratoria Stumme precisó que el lobo no daba crédito a que el león hubiera podido comerse todo el contenido del saco. Lo que (supuestamente) pretendía comprobar era que el león era de menor tamaño que el costal (Stumme, 1900: núm. 17, n.).

niega en rotundo, pero la fiera insiste tenazmente, hasta que el aldeano acaba cediendo. Este, entonces, le propina un fuerte hachazo en la cabeza, y el león, malherido, pone rumbo al bosque y termina desapareciendo entre la espesura. Un año más tarde vuelve a salir al encuentro del labrador para pedirle que observe la cicatriz de su frente y luego le dice que las heridas dejan de doler al cabo del tiempo, pero no así las malas palabras. Y, dicho eso, se abalanza sobre él y lo devora.

En este relato de *La enemistad entre el león y el hombre* se aprecian al menos tres analogías claras con la versión tunecina de *La fiera exige alimento*. La primera es que los protagonistas de ambas fábulas son campesinos humildes que se dirigen al mercado, ya sea para poner algo en venta (como en el tipo ATU 159B) o para adquirir alimento para su familia (como en la fábula tunecina). La segunda es que, en los dos casos, los leones salen al encuentro de los humanos y se prestan a acompañarlos a la aldea. Y la tercera, que, tanto en un relato como en otro, el conflicto es provocado por la ingratitud de uno de los personajes: la del hombre –que difama y traiciona a su amigo–, en las versiones de *La enemistad entre el león y el hombre*; o la del león –que amenaza con devorar al beduino, después de que este le haya entregado comida en varias ocasiones–, en el testimonio sahariano.

Pero dejemos de lado, por el momento, el parentesco entre estos cuentos para conocer la segunda versión de *La fiera exige alimento*. El paralelo en cuestión fue recogido por Leo Frobenius en cierto lugar de la región argelina y bereber de la Cabilia que el explorador alemán no llegó a precisar (1921: núm. 7). Al igual que los otros dos testimonios del relato, esta versión incluye el motivo de la fiera que reclama comida a un labrador. No obstante, en este testimonio norteafricano la trama arranca con un episodio distinto, que, como veremos más adelante, entraña de manera muy clara con las versiones del tipo cuentístico ATU 154 (*Comida de oso*).

El paralelo cabilio recogido por Frobenius puede ser resumido así: un hombre se encuentra arando un campo, cuando, de repente, es asaltado por un león, que amenaza con devorarlo, a menos que le entregue uno de sus bueyes. El labriego, aterrado, se desprende de uno de sus animales y consigue, así, que la fiera se marche satisfecha y que lo deje tranquilo. Pero la noche siguiente vuelve a salir a su encuentro para exigirle otro buey. Y lo mismo sucede en los días posteriores, hasta que el campesino se queda sin una sola bestia que entregarle. En ese momento hace su aparición el chacal, que se acerca al labrador, y entre los dos urden el siguiente plan para deshacerse del león: cuando este regrese para reclamar comida, el chacal, que estará escondido en el bosque, le preguntará al hombre “¿con quién estás hablando?”; a lo que este habrá de responder: “no es más que un leño que voy a cortar ahora mismo”.

En efecto, en cuanto cae la noche y el chacal atisba la silueta del león acercándose a la cabaña, pregunta al campesino desde su escondite: “¿con quién estás hablando?”, a lo que el otro responde: “es solo un leño que voy a cortar ahora mismo”. Al escuchar aquella misteriosa voz y al no ver a nadie merodeando por los alrededores, el león interpreta que el humano anda confabulado con alguna divinidad del bosque para acabar con él. Entonces suplica al labriego que, si ha de golpearlo con el hacha, que al menos se muestre compasivo y lo haga con delicadeza. Pero el hombre hace caso omiso y le asesta tal hachazo en la cabeza que el felino cae fulminado al instante. Como pago por su ayuda, el aldeano ofrece al chacal un saco con un carnero en el interior. Luego su esposa sustituye a escondidas el carnero por un perro. En cuanto el *trickster* abre el costal y advierte la cabeza del perro, echa a correr tan rápido como puede hasta que logra ponerse a salvo en su madriguera.

Como se dijo más arriba, el primer pasaje de este paralelo cabilio tiene vínculos evidentes con el tipo cuentístico ATU 154 (*Comida de oso*)¹⁰, cuyo argumento es el siguiente: un labriego maldice a sus bueyes, porque no están haciendo los surcos correctamente, y los amenaza con dejarlos abandonados en el monte a merced de las fieras. Al momento, surge de entre la maleza un lobo (o un oso, o un león, dependiendo del paralelo) y reclama los bueyes que el labrador acaba de prometerle¹¹. El hombre, entonces, se arrepiente de haber amenazado a sus animales y logra convencer al lobo de que sea un juez quien determine si tiene derecho o no a llevárselos. Al rato, pasa por allí un zorro, que se presta a mediar entre el lobo y el campesino; y en ese punto la trama enlaza con la del tipo *La serpiente ingrata*: la raposa ayuda al hombre a librarse de la fiera, pero, como recompensa por su ayuda, lo que acaba recibiendo es un saco lleno de perros.

Por otra parte, y al igual que en las otras dos versiones de *La fiera exige alimento*, el paralelo cabilio exhibe dos analogías claras con *La enemistad entre el león y el hombre* (ATU 159B). Una de ellas es que, en ambas fábulas, el león aparece súbitamente de entre la maleza y se aproxima al campesino mientras este se encuentra trabajando, ya sea arando un campo, como en el testimonio argelino, recogiendo leña, como suelen referir las versiones del tipo ATU 159B, o caminando en dirección al mercado, como en la versión tunecina. Y la segunda coincidencia es que los dos relatos incluyen un pasaje en que la fiera se resigna a que el protagonista le propine un hachazo en la cabeza¹².

La última versión de *La fiera exige alimento* de la que he tenido constancia hasta ahora fue registrada en 1930, en lengua maya, por Manuel José Andrade en el municipio de Chichen Itzá (Andrade y Más Collí, 1999: 74-89). Aquel testimonio arranca con una extensa digresión en la que se relata cómo el protagonista, un aldeano humilde y tozudo, decide prender fuego a sus cosechas para dedicarse de manera exclusiva a la caza, pues está convencido de que esa actividad le reportará mayores beneficios económicos que la labranza. El campesino, haciendo oídos sordos a las súplicas de su mujer, abandona el hogar y pone rumbo al mercado, donde adquiere algunas municiones con el dinero que obtiene de la venta de las reservas de maíz de su familia.

A continuación, se interna en el bosque y allí logra abatir tres pájaros. Luego enciende una hoguera y asa las patas de una paloma. No ingiere nada más para no desperdiciar ninguna de las aves que ha abatido y que tiene previsto vender en el mercado. A la mañana siguiente, nada más levantarse, se interna en la espesura y comienza a escudriñar los árboles en busca de nuevas presas. En apenas unas horas logra abatir un pavo y un venado; después se acomoda en una roca, enciende una hoguera y, de nuevo, se conforma con comer solo las plumas del pavo, pues sabe que no sacará ningún beneficio de ellas. Mientras está comiendo, escucha unos lamentos que provienen de debajo de la roca en que se ha sentado. Y en ese punto arranca por fin la trama de *La fiera exige alimento*.

He aquí el episodio en cuestión:

¹⁰ Este tipo ATU 154 resulta muy común en Europa suroccidental y central, aunque también ha dejado algunas huellas aisladas por Escandinavia y el noroeste de Rusia. De él se conocen varios testimonios medievales, de los cuales, los más antiguos son los de la *Disciplina clericalis* (*exemplum* XXIII) y del *Roman de Renart* (*branche* IX, vv. 1-2212).

¹¹ Este pasaje corresponde al motivo C25: *Comida de oso* (Thompson: 1955-1958). Adviértase que este motivo ha sido designado con el mismo título que el tipo ATU 154.

¹² Sobre las versiones europeas y africanas de este tipo 159B, véase Abenójar (2018).

—¡Aj! Si hicieras el favor de sacarme, pues tengo hambre y sed. *Desde hace años* me encerraron en este lugar y no ha habido alguien que pueda salvarme —dijo esa cosa.

El hombre, asustado, se sentó rápidamente en la piedra. “¿Quién estará hablando? ¿Qué tal si es un ser maligno y me come?” pensó.

Entonces contestó esa cosa [de] debajo de la tierra:

—No soy malo. Tampoco te voy a comer, hijo. Sácame de aquí.

—¿Qué tal si después de sacarte me comes?

—No, no te comeré. Sácame. Despega esa piedra para que yo salga.

En su desesperación, bajó el hombre al valle y cortó un palo grande. Palanqueó la piedra y salió el monstruo, que había estado preso durante muchos años por sus maldades. Se había comido a muchas personas.

Ya libre, el monstruo le dijo al hombre:

—Ahora que me has liberado, tengo hambre y sed. Dame una *pierna* para que yo coma. Si no, te comeré a ti.

Entonces sacó una *pierna* del venado y se la dio al monstruo. Cuando acabó de comerla, volvió a decir:

—Dame otra *pierna*. Si no me la das, te como a ti, porque hace muchos años que no como.

—Ni modo. Cómételo todo —respondió el cazador—, pero no me comas a mí.

Ya que se acabó todo el venado, le dijo:

—Ahora me das también ese pavo de monte para que yo coma. Si no, a ti te voy a comer.

Entonces le dio el pavo para que comiera. Cuando se lo terminó dijo:

—Ahora dame esos pajaritos.

Le dio los pajaritos, y se comió hasta el resto de las tortillas. El monstruo acabó con todo, y el hombre se quedó sin un pedazo de tortilla [siquiera].

—Ahora trata de cazar más animales para que yo coma. Si no, te comeré a ti —dijo el monstruo.

—Pero, hombre, estás viendo que he hecho el favor de liberarte y ¿aun así quieres comerme? Está bien, cazaré animales para que comas.

El protagonista se introduce después en la madriguera de un zorro, que responde al nombre de Pedro Chuchuba y dice ser el representante de la justicia en aquella región. El cazador aprovecha para exponerle su caso y rogarle que lo ayude a deshacerse del monstruo que lo ha asaltado y que ahora está amenazando con devorarlo. Enseguida el juez ordena a dos zorros alguaciles que arresten al acosador y que vuelvan a colocarlo en el lugar en que se hallaba antes de que el campesino lo liberara. Los oficiales ejecutan las órdenes en el acto, y —como en las versiones de *La serpiente ingrata*— el monstruo queda apresado definitivamente. Como pago por sus servicios, Pedro Chuchuba exige al hombre seis gallinas, que este habrá de enviarle una vez que se encuentre de regreso en su aldea.

El pasaje que se inserta justo después no aparece en las otras dos versiones de *La fiera exige alimento*. Antes de despedirse, el magistrado advierte al cazador que, por el camino, hallará varios cadáveres de zorros desperdigados por el suelo; cada vez que se tope con uno de ellos, habrá de arrodillarse, cavar un agujero y enterrarlo. De no hacerlo, las fieras del monte podrían atacarlo. El hombre parte entonces en dirección a su cabaña y, al cabo de un trecho, comienza a encontrarse con los primeros cadáveres. Siguiendo las órdenes del juez, cada vez que halla una raposa muerta, se arrodilla, cava una fosa y la sepulta. Lo que él ignora es que esos zorros ni están muertos ni son diferentes: todos son, en realidad, Pedro Chuchuba, que anda siguiéndolo a hurtadillas desde que partió de la madriguera, tendiéndose de vez en cuando en mitad del camino y fingiendo que

está muerto, con el propósito de comprobar si el hombre está acatando sus órdenes. Cada vez que el cazador lo entierra, el juez empieza a escarbar hacia la superficie y, una vez fuera, echa a correr para colocarse de nuevo en medio del sendero. Cuando se encuentra muy cerca de su casa, el protagonista se topa con un último cadáver. Pero en esta ocasión decide no obedecer al magistrado, pues considera que ya no corre ningún peligro. En lugar de enterrarlo, lo agarra por la cola, lo lanza tan lejos como puede, y el zorro termina aterrizando en lo alto de un espino.

El narrador cuenta entonces cómo la esposa de Pedro Chuchuba pone rumbo a la aldea con la intención de cobrarse la deuda de las seis gallinas. Pero, en cuanto llega al corral, las gallinas empiezan a cacarear, y el ruido desvela a la esposa del labrador. La mujer, entonces, se levanta, sale de la cabaña y desata a los perros, que acaban matando a la intrusa. Al cabo de un rato son los dos zorros alguaciles quienes se introducen en el corral, también con la intención de robar gallinas. La esposa del cazador se despierta, se levanta, azuza a los perros y acaba con los zorros a hachazo limpio¹³. Entretanto, Pedro Chuchuba consigue descender del arbusto, y, una vez en el suelo, pone rumbo a la aldea. El zorro llega a la casa del cazador y se introduce en el gallinero, pero su presencia vuelve a alertar a las aves, que se ponen a cacarear otra vez. La mujer vuelve a despertarse; se levanta, se acerca al zorro y lo mata a golpes con un tizón al rojo vivo.

Este relato es, con diferencia, el más extenso y novelesco de los tres paralelos conocidos de *La fiera exige alimento*. En él se añaden varios pasajes y se reelaboran otros, bien mediante el desdoblamiento de algunos episodios, como el de la injusta recompensa del zorro, o bien mediante la inclusión de diálogos entre los protagonistas. Con todo –y pese a que algunas de esas modificaciones llegan a ser significativas–, la estructura argumental que subyace en esta versión maya es básicamente la misma que en las bereberes:

- a) un labrador se encuentra con un monstruo (o con un león) mientras se dirige al mercado (o mientras labra un terreno, según el testimonio argelino);
- b) el labriego se ve forzado a alimentar constantemente al monstruo para evitar que este lo devore;
- c) un zorro (o un lobo, según el paralelo tunecino) se compromete a ayudarlo a cambio de unas gallinas;
- d) el zorro pone en ejecución un ingenioso plan para conseguir que el hombre se libre de su enemigo;
- e) el campesino prepara un costal lleno de gallinas para saldar su deuda; pero
- f) su esposa se deshace del zorro con la ayuda de los perros.

Quizá el íncipit de la versión mexicana, en el que se refiere el viaje del cazador al mercado, pueda resultar algo inusual en el contexto de paralelos de *La fiera exige alimento*. Pero lo cierto es que en ese episodio se aprecia una analogía muy clara con los tres tipos cuentísticos que hemos venido mencionando en este apartado: el ATU 154, el ATU 155 y el ATU 159B. Nótese que los protagonistas de todos estos cuentos son asaltados por un león (o por un monstruo) justo en el momento en que se encuentran trabajando, ya

¹³ En este pasaje vuelve a aparecer el motivo del hachazo que el hombre asesta al animal, que ya comentamos a propósito del tipo ATU 159B (*La enemistad entre el león y el hombre*) y la versión cabilia de *La fiera exige alimento*.

sea arando sus campos, recogiendo leña o caminando hacia el mercado para poner a la venta sus productos. Y nótense asimismo que el desenlace de cada relato dependerá de la nobleza de los labradores y de su reacción tras el encuentro con la fiera. En las versiones de los tipos ATU 154, ATU 155 y de *La fiera exige alimento*, el hombre –por ser víctima inocente del león y por actuar de una manera humilde y comedida¹⁴– conseguirá librarse de su enemigo y salir indemne del encuentro con el felino; y en las del tipo ATU 159B, por el contrario, su incontinencia verbal, su deslealtad y su ingratitud para con el león lo conducirán a la muerte.

CONCLUSIONES

Las dos versiones argelinas y la versión mexicana de *La fiera exige alimento* desarrollan los seis episodios que hemos desglosado más arriba, y en las tres, además, esos pasajes se suceden en el mismo orden. Pero las diferencias entre unas y otras resultan también palpables: según la yucateca, por ejemplo, el monstruo amenaza al hombre con devorarlo en cuanto queda liberado de la trampa, pasaje que, como ya quedó dicho, se adscribe al tipo ATU 155 (*La serpiente ingrata*); en cambio, en el testimonio cabilio, el león asalta al campesino mientras este se encuentra labrando, escena que corresponde claramente al tipo ATU 154 (*Comida de oso*); y en el paralelo tunecino, por último, el león sale al encuentro del hombre y se ofrece a acompañarlo, episodio característico de las versiones del tipo ATU 159B (*La enemistad entre el león y el hombre*).

Nos hallamos, pues, ante un embrollo de compleja resolución. Por un lado, sabemos que los dos relatos bereberes y el maya comparten lazos genéticos muy estrechos: los tres desarrollan un mismo argumento y en los tres se aprecian analogías, incluso, en detalles tan específicos como el motivo de la bestia que reclama constantemente alimento. Ahora bien, por otro lado, los preludios de cada versión se adscriben a tipos cuentísticos diferentes. Para comenzar a desenredar la madeja, será necesario prescindir temporalmente del paralelo tunecino, pues es muy probable que, en ese caso, la presencia del motivo del león que acompaña al beduino se deba a una contaminación con *La enemistad entre el león y el hombre* (ATU 159B), cuento que, por cierto, se halla muy extendido por todo el norte de África.

Al cotejar las versiones universales de los tipos ATU 154 y ATU 155 de manera aislada, se apreciará que toda la segunda mitad del relato –desde que los contendientes recurren a un zorro para que interceda entre ellos, hasta que los perros salen del costal y echan a correr tras la raposa– es exactamente la misma. La única diferencia sustancial entre las dos fábulas radica en el motivo específico que provoca la querella entre el humano y el animal: en el primer caso, el conflicto surge porque una fiera interpreta al pie de la letra la intención del labrador de deshacerse de sus bueyes, y, en el segundo, porque la serpiente se dispone a devorar al humano después de que este la haya liberado de una trampa. Estas diferencias se deben con toda probabilidad a que en época remota se dio una sustitución del motivo de la serpiente liberada de la trampa por el de la amenaza dirigida a los bueyes. Es más que presumible, por tanto, que *La serpiente ingrata* y *Comida de oso* constituyan, en realidad, variantes de un mismo tipo y no tipos diferentes.

¹⁴ Recuérdese, por ejemplo, que el cazador del testimonio maya ingiere únicamente las patas y las plumas de las aves que ha cazado para sacar la máxima rentabilidad de la venta.

Para seguir tirando del hilo y continuar indagando en los vínculos genéticos entre estos cuentos, es preciso explicar la presencia del motivo del león que reclama comida en episodios que pertenecen a tipos cuentísticos distintos: el ATU 154, en la versión cabilia, y el ATU 155, en la yucateca. Como vemos, nos hallamos ante un nuevo embrollo de gran complejidad. La única hipótesis con visos de plausible que podría explicar los lazos de parentesco entre estos relatos es que el motivo de la fiera que reclama alimento se hallara ya integrado en la narración antes de que se escindieran los tipos ATU 154 y ATU 155¹⁵. O, dicho de otro modo: según esta hipótesis, los cuentos *La serpiente ingrata* y *Comida de oso* derivarían de una versión muy antigua de *La fiera exige alimento*.

Esta propuesta resulta tentadora como punto de partida para continuar deslindando los orígenes y la difusión de estos relatos. Ahora bien, el hecho de que los tipos ATU 154 y ATU 155 se originaran a partir del argumento de *La fiera exige alimento* –aunque relevante– no basta para terminar de desenmarañar la red de motivos, de escenas y de personajes que ha ido tejiéndose a lo largo de siglos entre los cuentos que componen este complejo narrativo. O quizás sería mejor llamarlo “constelación narrativa”, ya que en este grupo habría que incluir también otras narraciones acerca de encuentros similares entre hombres y fieras, en las cuales se ponen a prueba la gratitud y la lealtad de uno de los protagonistas.

Los relatos que siguen este patrón narrativo son tan numerosos que presentar un inventario más o menos representativo resultaría abrumador. Solo a título ilustrativo, exponemos a continuación un listado de diez fábulas en las que se narran encuentros entre humanos y leones o serpientes. Todas ellas se saldan, además, con un castigo para el personaje ingrato y desleal o con una recompensa para el que encarna las virtudes opuestas; es decir, la gratitud y la lealtad. Para los títulos de estos cuentos, se ha seguido la nomenclatura de los catálogos internacionales de Uther (2004) y El-Shamy (2004):

- El león enamorado* (ATU 151*);
- El zorro (o el chacal) recibe perros en un saco, en lugar de la recompensa prometida* (El-Shamy, 2004: 154A§);
- Tres hombres resucitan a un león muerto, y este los devora* (El-Shamy, 2004: 155A§);
- Androcles y el león* (ATU 156);
- La fe del león* (El-Shamy, 2004: 156A);
- Aprendiendo a temer a los hombres* (ATU 157);
- El león busca al hombre* (ATU 157A);
- Los animales agradecidos y el hombre desagradecido* (ATU 160);
- El bebé y la serpiente* (ATU 285); y
- El hombre y la serpiente herida* (ATU 285A)

Lamentablemente, nuestro recorrido por las versiones universales de *La fiera exige alimento* ha de detenerse en este punto. Para seguir arrojando luz sobre las numerosas zonas de penumbra que aún envuelven los orígenes y la difusión internacional de los cuentos ATU 154, ATU 155 y *La fiera exige alimento* –y también sobre los orígenes y la difusión de otras narraciones como las que acabamos de mencionar, que podrían hallarse íntimamente relacionadas con ellos–, sería preciso cotejar de manera exhaustiva el repertorio universal de estas fábulas. Sin embargo, ese es un asunto que necesitaría una atención específica y un espacio mucho más holgado del que nos está permitido en este trabajo.

¹⁵ Ludger Lieb ya señaló la afinidad entre ambos tipos (2010: cols. 1163-1164). Aurelio Macedonio Espinosa, por su parte, estudió los dos relatos de manera conjunta, como si fueran ramas de un mismo cuento (Espinosa, 2009: 789-793).

Antes de concluir, conviene hacer una última reflexión de orden metodológico. El hecho de que los parientes más cercanos de la versión mexicana se encuentren a miles de kilómetros de la península del Yucatán y en una tradición radicalmente distinta de la maya, como la bereber, pone en serios aprietos a los enfoques, métodos y escuelas que estudian exclusivamente la narrativa tradicional documentada en un territorio o en un periodo determinados. Piénsese, por un instante, en qué habría sucedido de habernos limitado a cotejar esa versión a la luz de los cuentos que han sido recogidos en su contexto cultural –el mesoamericano– o bien a la luz de los que han sido registrados en tradiciones del entorno geográfico próximo –como Centroamérica o el Caribe– o a la luz de los que han sido anotados en otras tradiciones –como las hispánicas– con las que ha mantenido relaciones estrechas y prolongadas.

Lo más probable es que, al no haberse encontrado ningún pariente cercano en esos repertorios, se hubiera llegado a la errada conclusión de que el pasaje en que el campesino se ve cominado a alimentar al monstruo constituye un rasgo local de la tradición yucateca. Y es muy posible asimismo que, si se hubiesen hallado otros paralelos de la narración expresados en otra variedad de la familia lingüística del maya, se habría llegado a la deducción –tan equivocada como la anterior– de que el relato existía ya en la península del Yucatán en época anterior a la colonia.

Con demasiada frecuencia los investigadores nos limitamos a estudiar los testimonios de una narración que han sido registrados en determinada cultura, en una misma lengua o, a lo sumo, en lenguas y culturas con las que esa tradición ha mantenido un contacto directo en algún periodo histórico. Sin embargo, como hemos tenido ocasión de comprobar, algunas claves para entender de manera cabal la arquitectura narrativa de los cuentos populares, así como los conflictos y las tensiones que en ellos asoman bien pueden hallarse en regiones muy remotas y en culturas muy distantes. En este sentido, la distribución universal de las versiones de *La fiera exige alimento* constituye una advertencia contra los enfoques eurocéntricos, occidentalocéntricos o cualquier otro enfoque que ignore que las narraciones orales pueden migrar a miles de kilómetros y echar raíces en culturas y lenguas muy diferentes.

Es muy probable que, en algún momento, *La fiera exige alimento* tuviera cierto arraigo en la tradición hispánica. Y, por paradójico que pueda parecer, las narraciones que nos han llevado a esta deducción fueron registradas en las montañas del norte de África y en las llanuras del Yucatán, lo cual suscita dos sospechas inquietantes acerca de los métodos que han venido empleándose en los estudios filológicos y etnográficos. ¿En cuántos errores habremos incurrido los investigadores por haber desatendido tantas tradiciones consideradas exóticas o apartadas de las prestigiadas órbitas culturales de Europa, de Occidente, del Creciente Fértil, de la India o del lejano Oriente? Y ¿cuántos errores se habrán instalado en los cimientos de la crítica moderna como consecuencia de esta negligencia?

OBRAS CITADAS

- ABENÓJAR, Óscar (2018): «*La enemistad entre el león y el hombre* (ATU 159B): de un apólogo medieval a la tradición oral bereber», *E-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 37, pp. 689-703.
- ANDRADE, Manuel José y MÁAS COLLÍ, Hilaria (1999): *Cuentos mayas yucatecos*, I, Mérida, Universidad Autónoma de Yucatán.

- Arxiu de Folklore (2014): *RondCat: cercador de la rondalla catalana* [base de datos en línea]. Recuperado de <http://rondcat.arxiudefolklore.cat/?locale=ca>. Consultado el 24 de abril de 2021. Consultado el 22 de septiembre de 2021.
- BASSET, René (2005, reed. de la obra de 1924-1926): *Mille et un contes, récits et légendes arabes*, 2 vols. París, José Corti, vol. 2.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, II, Madrid, Gredos.
- CARDIGOS, Isabel (2006): *Catalogue of Portuguese Folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- EL-SHAMY, Hasan (2004): *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, University of Indiana.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (2009): *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas (eds.), Madrid, CSIC.
- FROBENIUS, Leo (1921): *Volksmärchen der Kabylen*, III, Jena, Eugen Diederichs.
- GONZÁLEZ SANZ (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.
- HABOUCHA, Reginetta (1992): *Types and Motifs of the Judeo-Spanish Folktales*, Londres / Nueva York, Routledge.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (2013): *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia*, Alcalá de Henares / Ciudad de México, El jardín de la voz.
- IBN 'ĀSIM, Abū Bakr (2019): *El libro de los huertos en flor (Hadā'iq al-azāhir). Cuentos, refranes y anécdotas de la Granada nazari*, Desirée López Bernal (ed.), Granada, Universidad de Granada.
- KROHN, Kaarle (1891): *Mann und Fuchs: Drei vergleichende Märchenstudien*, Helsinki, J.C. Frenckell.
- LACARRA, María Jesús (2013): «De las “fazañas” a las “ficciones legales”. Textos jurídicos y cuentos orientales», *El cronista del estado social y democrático de derecho*, 40, pp. 1-20.
- LIEB Ludger (2010): «Undank ist der Welt Lohn», *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung* 15 vols. (1977-2014), Ulrich Marzolph (coord.) Berlín: Walter de Gruyter, vol. 13, cols. 1161-1167.
- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2017): «Los cuentos de Ibn 'Asim (m. 1426): precedentes en la península ibérica de relatos españoles y del folclor universal en el s. xv», *Hispanic Review*, 85, 4, 419-440. DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.2017.0036>
- MARZOLPH, Ulrich, VAN LEEUWEN, Richard y WASSOUF, Hasan (2004): *The Arabian Nights Encyclopedia*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2 vols., vol. 1.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral: clasificación, antoloxía*, Vigo, Universidade de Vigo.
- OSIGUS, Anke (2000): *Ein Fabelzyklus in 1001 Nacht. Literatur- und textkritische Analyse*. Tesis de doctorado, Munster.
- PAULI, Johannes y BOLTE, Johannes (1924): *Schimpf und Ernst*, Berlín, Stubenrauch.
- ROBE, Stanley Linn (1973): *Index of Mexican Folktales, Including Narrative Texts from Mexico, Central America, and the Hispanic United States*, Berkeley / Los Ángeles / Londres, University of California.
- STUMME, Hans (1900): *Märchen der Berber von Tamazratt in Südtunisien*, Leipzig: J. C. Hinrichs.

- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1998): *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Universidad de Indiana / Rosenkilde & Bagger.
- TUBACH, Frederic (1969): *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, FF Communications.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2021



El infante como héroe traductor en el *Libro de los engaños*, a través de la etiqueta ATU «*The Clever Man*»

The infante as a translator hero in the *Libro de los engaños*, through the ATU label «*The Clever Man*»

José Carlos VILCHIS FRAUSTRO

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

jose.carlos.vilchis@uacm.edu.mx

<https://orcid.org/0000-0002-4884-9957>

ABSTRACT: In the *Libro de los engaños* or *Sendebar*, the infante faces a process where he is sentenced to death for the false sayings of his stepmother. However, in the initiatory process of learning wisdom, he has been instructed by his teacher to be silent for seven days. Unable to defend, he is only able to remain silent and, apparently, awaiting a final sentence that decides his fate. Through the label of the «translator hero», and which can possibly be found in ATU's very extensive «Clever man» label, it is possible to reflect with better tools that the Infant is not deactivated in the courtly intrigue, but on the contrary, is deciphering the signs of providence and human fortune, to show that he is the wisest in the kingdom at the end of the days to perform the test of silence.

KEYWORDS: *Libro de los engaños*, *Sendebar*, hero, wisdom, silence, XIII century, Middle Ages.

Un texto como el *Libro de los engaños*, o *Sendebar*,¹ surgido de la intensa actividad de traducción de obras orientales al castellano, e inmerso en la oralidad de su época, puede mostrar recursos y elementos folclóricos en su constitución. Desde esta tradicionalidad es posible analizar la figura del hijo del rey Alcos, a través de uno de los problemas principales que plantea el marco narrativo del relato, que es educarlo. Si

RESUMEN: En el *Libro de los engaños* o *Sendebar*, el infante se enfrenta a un proceso donde es sentenciado a muerte por los dichos falsos de su madrastra. Sin embargo, en el proceso iniciático para aprender la sabiduría, ha sido instruido por su maestro para guardar silencio durante siete días. Imposibilitado para defenderse, sólo es capaz de permanecer callado y, aparentemente, en espera de una sentencia final que decida su suerte. A través de la etiqueta de «héroe traductor», y que posiblemente pueda hallarse en la muy extensa etiqueta «*The Clever man*» de ATU, es posible reflexionar con mejores herramientas que el infante no está desactivado en la intriga cortesana sino, por el contrario, está descifrando los signos de la providencia y la fortuna humana, para demostrar que es el más sabio del reino al término de los días para realizar la prueba del silencio.

PALABRAS-CLAVE: *Libro de los engaños*, *Sendebar*, héroe, sabiduría, silencio, siglo XIII, Edad Media.

¹ En adelante el texto será referido indistintamente con su nombre genérico *Sendebar*, o con su nombre hispánico *Libro de los engaños*, siguiendo los criterios de Amador de los Ríos (1863: 536) y que explica Lacarra en su edición (*Sendebar*, 2020: 13-21; 49-53).

se presta especial atención a la manufactura tradicional y sapiencial del relato, se podrá encontrar una narrativa donde el protagonista tiene frente a sí un camino muy a la usanza de los héroes del relato tradicional, con el que habrá de pasar por peligros y rituales iniciáticos y folclóricos para lograr la adquisición del saber. Las dificultades se agudizan sensiblemente cuando este infante rompe un pacto de silencio impuesto por su maestro y debe afrontar un proceso jurídico al que es sometido por la acusación falsa de su madrastra, que le acarrea peligro de muerte ante el rey. Con ello se desata una dinámica donde siete consejeros y una mujer mentirosa intercambian relatos para defender legítimamente o acusar falsamente al infante, quien se acoge plenamente a un silencio de siete días de duración, que servirá como el tramo final de su educación para la adquisición del saber. En el momento en que el infante del *Sendabar* recupera la voz después de la difícil prueba de silencio, debe defenderse sabiamente por sí mismo ante el máximo juez del reino, que es su propio padre. Al hablar, el infante muestra que se ha transformado en un héroe del que emergen encarnadas las figuras sociopolíticas del rey y el sabio como un híbrido que revoluciona su estatus regio y de poder político, en el universo cortesano del relato.

Ante estas cuestiones que se han descrito, el interés de este trabajo es analizar la forma en que la gesta heroica del infante hacia la sabiduría a través del silencio le estaría otorgando, de forma complementaria al heroísmo implícito en su linaje y educación, una condición de héroe traductor que puede hallarse en la etiqueta «*The Clever Man*», que contiene los tipos cuentísticos de los números ATU 1525-1639. De acuerdo con José Manuel Pedrosa, los protagonistas heroicos de los cuentos incluidos ahí (que están entremezclados con cuentos protagonizados por mañosos y tramposos) se caracterizan por su capacidad de saber traducir lenguajes crípticos, resolver enigmas, ordenar las piezas de un rompecabezas situacional, o dar sentido a las pistas y signos inscritos en el universo (Pedrosa, 2018: 366). El héroe traductor es un concepto que forma parte de las reflexiones que ha hecho Pedrosa de la importancia de la voz y el silencio, para entender la construcción del *epos* heroico en la constitución y estructura del relato folclórico, y en este trabajo se reflexionará en el marco narrativo del *Sendabar*.

VISIÓN TRADICIONAL EN EL *LIBRO DE LOS ENGAÑOS*

Si se utilizan la oralidad y los tipos y motivos folclóricos como los recogidos en los clásicos estudios de Aarne, Thompson y más recientemente Uther en la trama del *Sendabar*,² podrá encontrarse una notoria marca intemporal en su planteamiento cuando dice «avía un rrey en Judea que avía nombre Alcos, e este rrey era señor de gran poder e amava mucho a los omnes de su tierra e de su rregno» (*Sendabar*, 2020: 65).³ «Avía» puede considerarse una fórmula equivalente al «érase una vez», habitual para los relatos

² Se reproducen aquí, cuando es necesario, algunas de las clasificaciones de los motivos y tipos folclóricos que muy minuciosa y eruditamente realizó María Jesús Lacarra para su edición del *Sendabar* (2020), y que pueden encontrarse con puntuales descripciones, análisis, notas y comentarios. Me limito a usar su selección y criterios de la escuela finesa, recogida en los clásicos índices de Antti Aarne y Stith Thompson *The Types of the folktale* (1961) y *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson (1955-1958). Para este trabajo, sin embargo, se usan algunos de los criterios en *The Types of international folktales* de Hans-Jörg Uther (2011). De este modo, cuando las clasificaciones sean referidas se marcarán siempre, y en adelante, de acuerdo con el trabajo de Lacarra y, en su caso, la abreviatura ATU cuando se usen los criterios que aparecen en el trabajo de Uther.

³ En adelante, todas las citas y referencias del *Sendabar* se harán de la séptima edición de Cátedra, editado por María Jesús Lacarra, 2020.

folclóricos (Lacarra y Cacho Blecua, 1977: 229). Huelga decir que ambos críticos explican que el sitio determinado (Judea) no es impedimento para pensar esta tradicionalidad manifiesta en el texto. Esto, a efecto de que las posteriores versiones occidentales muestran su versatilidad y adaptación al convertir a Alcos en un emperador, por ejemplo. Indican, a su vez, que al desconocer el original del que proviene la versión castellana, ignoramos si así estaba escrito o si es una adaptación del original. Después de algunas explicaciones que los autores usan para resaltar la importancia de que sea Judea la sede del relato en el contexto castellano de la época, explican que nada eclipsa la condición tradicional y folclórica que resulta ineludible para el *Libro de los Engaños* (Lacarra y Cacho Blecua, 1977: 229-230).

En esta intemporalidad y visión, la trama del relato señala que Alcos, un rey de gran poder que es incapaz de procrear y, por ende, de heredar el reino de Judea, recibe milagrosamente y por ejercicio de plegarias, el advenimiento de un hijo (T 548.1 *Child born in answer to prayer*, T 526 *Conception because a prayer*). Mientras crece, el heredero tiene problemas de entendimiento y no logra aprender nada. Su padre, preocupado por esa situación, hace que el hombre más sabio del reino lo instruya (J 152 *Wisdom (knowledge) from sage (teacher)*), y lo hace al inscribir todos los saberes del mundo en las paredes de un palacio (J 168 *Inscription on walls for condensed education*). Al cumplirse el tiempo pactado para la vuelta del infante al palacio, el sabio Çendubete le ordena guardar silencio durante siete días (C 401.2. *Tabu: speaking during seven days of danger*, ATU 910B *Observance of the Master's Precepts*). Ahí se produce la intriga cortesana donde una de las mujeres del rey acusa falsamente a su hijastro de intentar forzarla, cuando éste se niega a conspirar para matar al monarca y así sucederlo en el trono (K 2111, *Potiphar's wife*, ATU 318 *The faithless wife*). Alcos, encolerizado y sin saber la verdad, le sentencia a muerte. El infante se ve entonces obligado a callar por el mandato impuesto por su maestro, así que tendrá que pasar por siete días de silencio. En ese lapso, los consejeros del rey y la propia madrastra pretenden influir en Alcos con relatos, para impedir o ejecutar la sentencia de muerte contra el infante, a causa de la falsa acusación (K 2150 *Innocent made to appear guilty*). Al cumplirse los tiempos del tabú, el infante recupera la voz, expone la verdad de los hechos, y narra varios relatos de tipo tradicional donde demuestra su sabiduría al saber interpretar los designios superiores a los actos y la comprensión humana a través del cuento 19: «*Lac venenatum*»,⁴ saber de personas nacidas sabias como una condición sobrenatural y de extraordinaria madurez a temprana edad, tales como los niños sabios en los cuentos 20: «*Puer 4 annorum*» y 21: «*Puer 5 annorum*», además en el relato 22: «*Senex Caecus*» describe y resuelve de manera puntual una problemática jurídica en un universo de farsantes y ladrones. Por último, en el relato 23: «*Abbas*», reafirma la malicia femenina.⁵ La intervención del infante es muestra de que ha regresado con una

⁴ Los nombres latinos de los relatos insertos en el *Sendabar* son de uso común entre la crítica. Fueron propuestos por Karl Goedeke, como lo explica Lacarra (2021: 35).

⁵ El *Sendabar* está lleno de cuentos tradicionales; todos contienen temas y motivos folclóricos. Los del infante conjuntan los siguientes tipos:

- I. Cuento 19 «*Lac venenatum*» (N 332.3. *Serpent carried by bird lets poison drop into milk and poisons drinkers*).
- II. Cuento 20: «*Puer 4 annorum*» (J 120 *Wisdom learned from children*).
- III. Cuento 21: «*Puer 5 annorum*» (J 1161.1. *The three joint depositors may have their money back when all demand it*).
- IV. Cuento 22: «*Senex Caecus*» (H 1010. *Impossible task*, H 1129.10.1. *Impossible task: assembling huge quantity of many-colored fleas*, N 411.5. *Sandalwood merchant sells his product at high price in land lacking sandalwood*, N 455.2.1. *Robbers' secret overheard and later used in court against them*).
- V. Cuento 23: «*Abbas*» (K 1517.6.7. *Paramour escapes disguised as monk*).

voz llena de sabiduría, madurez y capacidad sapiencial, pero que también aprendió a leer y comprender el universo que le rodea, para revelarlo a través de sus relatos. Resulta harto interesante este planteamiento para el *Sendabar* porque sin duda nos sitúa dentro de toda una cosmovisión de la narrativa maravillosa y tradicional. Este tratamiento folclórico en el libro, junto con observaciones de elementos rituales y místicos, ha sido trabajado especialmente por María Jesús Lacarra (*Sendabar*, 2020: 31-37), José Fradejas Lebrero (*Sendabar*, 1990: 16-20) y David Arbesú (*Sendabar*, 2019: 34-37) en sendas ediciones a su cargo.⁶ Los críticos en cuestión nos permiten entender la arraigada estructura tradicional y las posibles simbologías ancestrales, y rituales iniciáticos, que se involucran en esta composición del relato.⁷

De acuerdo con el análisis de Lacarra, especial atención merece que la trama del *Libro de los engaños* se revise a la luz de la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, debido a la presencia de los componentes del cuento maravilloso que ahí pueden identificarse (2020: 31-32). Baste recordar que Propp encuentra una serie de funciones que, de manera ordenada y estructurada, pueden servir para analizar un texto y entender su dinamismo y composición. Las secuencias que plantea son retomadas por Lacarra para enumerar por lo menos ocho puntos concordantes con las estructuras propuestas por el investigador ruso, y que pueden apreciarse en el *Libro de los engaños*:

1. Definición espacio-temporal [...]
2. Composición de la familia [...]
3. Esterilidad [del rey Alcos] [...]
4. Plegaria por el nacimiento de un hijo [...]
5. Profecías, predicciones [...]
6. Prosperidad antes de la fechoría [...]
7. El futuro héroe: sexo, crecimiento rápido, cualidades espirituales [...]
8. El futuro falso héroe (categoría en la que [...] podemos adscribir a la mujer): sexo, grado de parentesco con el héroe, cualidades... (*Sendabar*, 2020: 31-32).

Arbesú, que retoma estos ocho apartados en la introducción a su edición, concuerda en que «son cruciales para el devenir de la historia, ya que las especiales circunstancias del nacimiento del infante son clave para entender la obra» (*Sendabar*, 2019: 37). Específicamente el punto tercero de la lista anterior, referente a la esterilidad del padre, es de mucho interés en el *Libro de los engaños*. Muestra de ello es que José Fradejas detalla en el marco narrativo los puntos que considera neurálgicos para explicar su naturaleza folclórica pormenorizando los motivos: «a) el deseo de tener un hijo; b) por la oración para obtener un hijo y c) la alegría por el nacimiento del hijo» (*Sendabar*, 1990: 16). Arbesú recupera las observaciones de ambos críticos para señalar la innegable importancia en la trama de la problemática para concebir al infante; trama evidentemente marcada por esta lógica folclórica, y de acuerdo con él «si el Rey no hubiera tenido dificultades para procrear un heredero, si el nacimiento del niño no hubiera sido resultado de una plegaria o si su carta astral no hubiera anunciado una misteriosa profecía, el marco narrativo del *Sendabar* (el juicio al infante) tendría un matiz completamente distinto que afectaría a todos cada uno de sus cuentos» (*Sendabar*, 2019: 37).

⁶ Las referencias completas a estas ediciones se encuentran en la bibliografía de este trabajo. En ellas, revisé las notas al final de cada cuento de la colección donde estos críticos enlistan y/o comentan no sólo los motivos folclóricos que detectan en ellas, sino que ofrecen abundantes ejemplos y bibliografía.

⁷ Existen otros estudios centrados en aspectos rituales, iniciáticos y folclóricos del *Libro de los Engaños*. Especial énfasis merecen los de Enrique de Rivas (1969) y el de Fernández Mitchell (1999).

Si se busca en la diversidad de la tradición narrativa, encontraremos ejemplos de otros relatos de infertilidad que se resuelven de manera maravillosa, como el egipcio *El príncipe predestinado*, el personaje de Avenir en *Barlaam e Josafat*, los bíblicos de Sara y Rebeca en el *Génesis*, el de Isabel en *Lucas*, el de Layo y Yocasta de origen griego, o, como también sucede con los padres de Rosa Silvestre, *La bella durmiente* de los hermanos Grimm. Un relato de esterilidad de la Edad Media que cobra gran relevancia para reflexionar sobre esta situación inicial del *Sendebar*, y que es referido por algunos de los estudiosos de esta cosmovisión folclórica, es *Roberto el Diablo*.⁸ Gracias a una referencia como esta y la existencia de los motivos folclóricos, la esterilidad de Alcos ofrece ideas sobre el linaje, la sucesión y la continuidad de la vida que fueron de suma preocupación en la Edad Media. Karla Luna Mariscal explica que:

La esterilidad planteó en el seno del cristianismo medieval algunas de las fisuras de mayor repercusión en su sistema ideológico; con ella perdían justificación realidades como la sexualidad, el sacramento matrimonial, la perpetuación del linaje y la protección de la herencia familiar. Si la sexualidad se aborda en la Edad Media en términos de fecundidad, se comprende la trascendencia que el tema de la esterilidad ofrecía a la reflexión teológica, médica y jurídica. La literatura expresó esta preocupación en el motivo de la dificultad en la concepción: el periodo de esterilidad que atraviesan los padres del futuro héroe aparece en materiales de muy diversa procedencia y se configura como una de las señales que anuncian la procreación de un ser elegido (Luna, 2011).

Siguiendo la línea folclórica del texto, Alan Deyermond encuentra doce motivos narrativos que se engastan en el marco del *Sendebar* pero que también aparecen, con algunas especificidades, en *Grisel y Mirabella* y el capítulo 22 del relato bíblico del *Génesis*.⁹ Las coincidencias entre las narraciones son discutidas por el crítico para poder problematizar la estrecha semejanza de su diseño narrativo y pensar la existencia de una fuente común. De acuerdo con sus investigaciones, el crítico informa que «no parece pertenecer al fondo general de la narrativa folklórica [...] no veo la historia entera, ni hasta una aproximación a ella en los *Types of the Folktale* de Aarne y Thompson, ni en la *Morphology of the Folktale* de Propp» (Deyermond, 1993: 47). Ante la tangible ausencia de un relato originario, dueño cabal de todos los elementos que le constituyen, y funcione como una fuente común, el autor se decanta por pensar que en esas narraciones existe una influencia directa para explicar sus coincidencias y así marcar la importancia de los motivos y tópicos folclóricos que utiliza en su análisis. Especialmente destaca cuatro elementos que, a su juicio, resaltan el diseño narrativo de la trama y que develan una honda correspondencia con la narrativa tradicional:

⁸ Huelga decir, como lo explica Juan Manuel Cacho Blecua (1986: 35-55), que la difusión de esta narración pertenece al universo del cuento popular francés y su más remota referencia se ubica en el siglo XII; en ella, se invoca al diablo para solucionar un problema de ausencia de estirpe. Las sucesivas transformaciones que tuvo se tradujeron en su adecuación en forma de *exemplum* en el siglo XIII, después en un largo periplo donde fue recogido como *Miracle* y *Dit* (en los siglos XIV y XV), hasta la versión española de Burgos (1509), derivada de *La vie du terrible Robert le Diable* de 1496.

⁹ La estructura identificada por Deyermond es la siguiente: «[A] Un rey o progenitor de reyes, [B] después de muchos años sin heredero, [C] engendra (en la vejez) (por la gracia especial de Dios) a un hijo/una hija muy amado que va a heredar el reino. [D] Cuando el hijo llega a la adolescencia, [E] las palabras de otra persona hacen que [F] el rey/patriarca le condene. [G] (A pesar de las súplicas de muchas otras personas), [H] la ejecución está a punto de realizarse cuando [I] una intervención inesperada efectúa [J] el indulto y la restauración del heredero, [K] sustituyéndose otra víctima [L] que resulta quemada.» (Deyermond, 1993: 105)

Los tres textos —*Génesis, Libro de los assayamientos, Grisel y Mirabella*— tienen cuatro rasgos notables en su utilización del diseño narrativo. Primero, la víctima sustituida difiere en especie o en sexo del heredero perdonado [...] Segundo, el diseño común se entrelaza con otros elementos, aunque de maneras muy distintas [...] Tercero, cada historia incluye, o se refiere a, o se enlaza con un tabú cuya infracción provoca consecuencias terribles [...] Cuarto, cada historia se relaciona de algún modo con el tema del incesto [...] se trata, pues, de un diseño que tiene una acusada tendencia a generar la complejidad narrativa, y parece tener *hondas raíces en los cuentos tradicionales*. Parece también que nuestro diseño narrativo es el de *una iniciación de un adolescente que va a reinar*. (Deyermond, 1993: 111-114. Énfasis mío).

Deyermond concuerda con Lacarra (1979) sobre la independencia del marco narrativo del *Sendabar* hacia sus relatos insertos, pero también sobre lo harto interesante que resulta el componente iniciático que guarda ya que, visto a través del engaste de estos cuatro puntos, todos resultan en un fuerte catalizador de la acción dramática para la preparación de un futuro rey.

Un elemento más a tomar en cuenta para esta cosmovisión tradicional y folclórica en el relato está cifrada en la aparición del horóscopo. En general podemos observar que representa una fuerza poderosa, sobrehumana, a la que se ha de enfrentar el infante. Su inexorabilidad y superioridad de la experiencia humana es una cosmovisión del relato, que puede observarse cuando Alcos es advertido del peligro de muerte del infante, ya que exclama que: «-¡Todo es en poder de Dios! ¡Que faga lo qu'Él toviere por bien!» (*Sendabar*, 2020: 67). El horóscopo, que significa un oráculo, como sucede en otras narraciones similares, funciona como una profecía que predice y advierte al sujeto de su futuro y porvenir; además marca la aparición de ATU 934 *Tales of the Predestined Death* (que también ha sido catalogado como M 340 *Unfavorable prophecies*) y con el cual pueden pensarse los tipos M 340.3. *Prophecy of general misfortune to newborn child* y posiblemente M 341.1.4.2. *Prophecy: danger to threatened newborn boy at his eighteenth year*.¹⁰ Así pues, la primera aparición del horóscopo, como vehículo de la advertencia del futuro, sucede después de nacido el infante, cuando Alcos llama a los sabios del reino para averiguar los augurios del heredero al trono. En esa escena se produce el anuncio del peligro de muerte:

E dixo: –Vosotros, sabios, fágovos saber: Dios, cuyo nonbre sea loado, me fiz merçed de un fijo que me dio con que me esforçase mi braço e con que aya alegría. E graças sean dadas a Él por siempre. E díxoles: –Catac su estrella del mi fijo e vet qué verná su fazienda.

E ellos catáronle e fiziérónle saber que era de luenga vida e que sería de gran poder, mas a cabo de veinte años que l'avía de contecer con su padre por que sería el peligro de muerte. (*Sendabar*, 2020: 67. Énfasis mío).

La segunda vez que aparece el horóscopo para advertir los designios del porvenir, sucede después de que el infante ha aprendido todos los saberes del mundo bajo la tutela de Çendubete, posterior a un periodo de reclusión en un palacio para realizar el proceso de aprendizaje; lugar del que pupilo y maestro se sirvieron para leer las estrellas y todas

¹⁰ Los ejemplos del destino funesto anunciado por un oráculo sobran, como lo atestiguan las fuentes literarias y las variantes recogidas en ATU 934. Pienso especialmente en el relato del rey Alcarez en el *Libro de Buen Amor*. Edipo sería también un ejemplo célebre.

las figuras de ellas escritas en todas las paredes. En esa segunda consulta al oráculo, el maestro le advierte al discípulo que guarde silencio durante siete días, de lo contrario estará en peligro de muerte:

E tornóse Çendubete al niño, e díxole: –Yo quiero catar tu estrella.

E católa e *vio qu'el niño sería en gran cueita de muerte si fablase ante que pasasen los siete días*. E fue Çendubete en gran cueita e dixo al moço: –Yo he muy gran pesar por el pleito que con el Rey puse.

E el moço dixo: –¿Por qué as tú muy gran pesar? Ca si me mandas que nunca fable, nunca fablaré. E mándame lo que tú quesieress, ca yo todo lo faré.

Dixo Çendubete: –Yo fiz' pleito a tu padre que te vayas cras a él, e yo non lo he de fallescer del pleito que puse con él. Quando fueren pasadas dos oras del día, vete para tu padre, *mas non fables hasta que sean pasados los siete días*. E yo esconderme he en este comedio. (Sendabar, 2020: 73-74. Énfasis mío).

La correlación entre la adivinación del futuro y la aparición del tabú en forma del motivo del silencio es notable en tanto que se trata de una perspectiva de antiguos ritos iniciáticos, pero indudablemente de visiones tradicionales y ancestrales. En esta conceptualización es importante considerar que hay investigadores que conectan el profundo simbolismo del número 7 con el periodo de silencio, y que tiene posibles relaciones u orígenes pitagóricos, de acuerdo con las primeras observaciones de Carra de Vaux: «la morale de ces contes, et le trait caractéristique de l'épreuve du silence, rappelleraient plutôt la tradition pythagoricienne» (Vaux cit. por Lacarra en Sendabar, 2020: 35).¹¹

Es de resaltar el sumo interés que despierta la concepción folclórica y maravillosa del texto a través de la aparición de los elementos y funciones que aquí se han visto: nacimiento milagroso,¹² el horóscopo y la prueba del silencio. Pero no son los únicos, también se han valorado de manera crítica y analítica otros aspectos con este corte temático, como el encierro que hace el discípulo con su maestro en un palacio para aprender todos los saberes que han sido escritos en todas sus paredes. De acuerdo con la crítica, significa un ritual que contiene un simbólico proceso de muerte y posterior resurrección del infante, convertido en un nuevo sujeto poseedor de la sabiduría.¹³ Otro elemento folclórico es la numerología que priva en el relato, donde los críticos han observado varias fenomenologías: el 7 se relaciona con los días de silencio y el número de privados que defienden al infante, el 9 está estructurado en toda una cadena cifrada

¹¹ Lacarra menciona que es posible que existan más conexiones con otras manifestaciones culturales y rituales del número 7, y no sólo con los pitagóricos. Explica que la respuesta puede darse desde la astrología: «Corresponde a los siete planetas, a las siete esferas o grados celestes, a la duración de cada periodo lunar (7 x 4) etc. No olvidemos, por un lado, que la profecía se fundamente en la observación atenta de las estrellas por parte de Çendubete y que ya fue adelantada en el horóscopo; por otro lado, las pinturas del palacio tienen carácter astrológico» (Sendabar, 2020: 35).

¹² Revisense, además, el estudio de Devoto (1974) o, de Brea y Fidalgo (2000) para profundizar en los nacimientos milagrosos. La relación de este motivo con el horóscopo, y un análisis de sus antecedentes ancestrales, puede revisarse en el estudio de Mallorquí Ruscalleda (2000).

¹³ El palacio resultaría una «figuración del centro del mundo. En todas las mitologías y leyendas de fondo esotérico, el centro del mundo aparece representado como un lugar cerrado, cueva, habitación o palacio, que es a la vez símbolo de la cavidad del corazón, donde se aloja la sabiduría mística, aprendida en un libro sagrado. Aquí tiene lugar la muerte iniciática, el nacimiento a una nueva vida» (Rivas, 1969: 77-78).

en la presencia de 900 sabios, 90 mujeres del rey, 9 años de edad del infante en el comienzo de su aprendizaje, y 9 meses del embarazo de la madre. El número 6 está presente al ser la cantidad de años que pasan en los que el infante no aprende nada, y al cumplir 15 años de edad, es encerrado 6 meses en el proceso de transformación y resurrección ritual del aprendizaje al que es sometido. Lacarra explica que 9 y 6 son múltiplos de 3, número cabalístico que pertenece a muchos relatos folclóricos (*Sendabar*, 2020: 34). El número 2, que es un símbolo de conflicto, está presente varias veces en los momentos previos a la llegada del infante al palacio después de haber concluido su educación con Çendubete; justo antes de la intriga cortesana.¹⁴ Una cuestión más es que los 26 relatos del *Sendabar* son tradicionales, de muy amplias difusiones en oriente y occidente y con versiones sueltas o insertas en otras colecciones. De este conjunto destacan especialmente «por su valor estructural y literario, por su difusión y carácter» (*Sendabar*, 1990: 19), el número 1 «*Leo*» o llamado también en su más amplia difusión como «La huella del león»; el número 5 «*Gladius*», también conocido como «La espada»; el número 10 «*Canícula*» o «La perrita que lloraba»; el cuento 12 «*Canis*» o más universalmente difundido como «Lewellyn y su perro»; el número 13 «*Pallium*»; el número 17 «*Nomina*», conocido más universalmente como «Los tres deseos»; el número 18 «*Ingenia*»; el 19 «*Lac venenatum*» y el 22 «*Senex Caecus*». Reflejan también que son tipos folclóricos, de los cuales el más importante en el marco narrativo es el de «la mujer de Putifar» (ATU 318), que hace referencia al relato del *Génesis* bíblico, constituido por el intento de seducción de una mujer casada que ha sido rechazada por el joven que pretendía seducir. Ante ello, lo acusa falsamente de haber querido forzarla. No es privativo de la cultura hebrea, ya que aparece en otras fuentes y relatos de otros pueblos, solo que obtiene su nombre común de la amplia popularidad del relato bíblico.¹⁵ A este tema volveremos más adelante.

Es evidente, de esta manera, la enorme carga simbólica, tradicional y folclórica que tiene la trama de la historia principal del texto, donde la traición de una de las mujeres de Alcos desemboca en un conflicto gravísimo propiciado también por el infante al desoír el oráculo y romper sus votos de silencio. Su desobediencia hacia los designios de las estrellas le pone frente a un universo trascendental más allá del tiempo y la comprensión humana. Estas cuestiones están diseñadas para exaltar un proceso de reflexión profunda y una comprensión vital y elevada del mundo y la naturaleza, en la crisis de vida o muerte que se manifiesta para la experiencia vital del infante, el futuro poderoso rey de Judea. Si se consideran las mentalidades bajo las cuales los rituales iniciáticos validan una cosmovisión del mundo tradicional, en el marco narrativo del *Libro de los Engaños* es posible que se vea perfilar una clase de héroe que sería difícil desligar de la enorme carga tradicional que subyace en la trama principal de la narración, y se trata del héroe traductor, cuya esencia y modelo se encuentra en la etiqueta «*The Clever man*» de ATU 1525 a 1639.

¹⁴ Especialmente Rivas (1969: 73-79), Lacarra (*Sendabar*, 2020: 34-36) y Arbesú (*Sendabar*, 2019: 34-35) desarrollan los números aquí expuestos. Para profundizar en general en la numerología como tema folclórico, entre la vasta producción científica existente, puede revisarse Devoto (1959) y Tejero (2003).

¹⁵ Para profundizar en el enorme impacto cultural de este tipo, revisense Goldman (1995), Bloomfield (1923) y Yohannan (1968). El tipo está desarrollado y explicado a la luz de otros relatos, culturas y tradiciones para entenderlo en torno al *Libro de los engaños* por Frajedas (*Sendabar*, 1990: 55-57), Arbesú (*Sendabar*, 2019: 63-64) y Lacarra (*Sendabar*, 2020: 76-78).

HÉROE, REY Y SABIO: PROTOTIPO DE UN IMAGINARIO CONTEXTUAL

El infante es un príncipe en un camino de aprendizaje, y también el discípulo del más grande sabio de Judea, Çendubete. Estos dos elementos son los que le condicionan como héroe y protagonista del relato. Esta situación nos permite pensar en el escenario contextual de la traducción castellana del *Libro de los engaños*: al tratarse de un libro que en suelo hispánico se produjo durante la circulación de textos gnómicos surgidos de las escuelas de traducción, es ineludible pensar en la importancia de la figura del sabio y el filósofo, que cobraron especial relevancia en ese momento histórico en particular, donde las obras sapienciales permitieron el redescubrimiento de los clásicos grecolatinos en occidente, al mismo tiempo que circularon textos científicos árabes.¹⁶ Lacarra (1992) ha explicado con mejor detalle que, acompañando las muy cuidadosas traducciones de textos originales de filosofía grecolatina, hay un numeroso material de escritos árabes apócrifos circulando en el siglo XIII en España. En ellos, nombres célebres de filósofos de la antigüedad como Platón, Aristóteles o Sócrates, así como legendarias figuras como Alejandro Magno y Homero son parte de un recurso con un amplio abanico de nombres famosos que significaron el éxito de la difusión de los textos sapienciales de la España medieval (Lacarra, 1992: 49-50), con una visión del saber estático, acabado, depositado en los sabios y en los libros que escribieron o que se les atribuyen, y que por tanto no plantea problemas de investigación sino de difusión (Maravall, 1967). De esta forma tenemos un apunte en la historiografía que permite ver una situación de interés en la figura del infante como protagonista del *Libro de los engaños*: es un príncipe heredero de un poder incommensurable, y al mismo tiempo un sabio en etapa de aprendizaje, por lo que es de suma importancia reconocer esta excepcional situación híbrida: es en ella donde se asienta la condición heroica que le distingue, que atraviesa ambas cuestiones, y que muy posiblemente pueda rastrearse en algunos antecedentes y entornos culturales y literarios. Se puede observar que, además de los puntos de vista folclóricos que se han mencionado en páginas anteriores, hay elementos de la literatura producida en la época que problematizan la cuestión del heroísmo del personaje en comento. La primera mitad del siglo XIII del medioevo español tiene producciones poéticas, con especial énfasis en el «mester de clerecía», mientras que la segunda mitad tiene literatura sapiencial, y colecciones de cuentos. Por eso se antoja ineludible remitirse al *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*, por tratarse de textos que no sólo definen y consolidan esta escuela literaria, sino por que se trata de obras que desarrollan la figura del héroe sabio para una pujante literatura en lengua romance. Raymond Willis propone redimensionar las primeras estrofas de *Alexandre*, ya que, a su juicio, el mester es «una especie de deber

¹⁶ Bizzarri (1990: 174-179) realiza una revisión del tópico de la fama en la Edad Media a partir de su revisión de *La idea de la fama en la Edad Media* de Lida de Malkiel, proponiendo que, para redondear los descubrimientos de la autora sobre las influencias de textos bíblicos en el siglo XV para la fama de los héroes y los poetas en la literatura de la época, que expresaban una búsqueda de gloria cortesano-caballeresca, era necesario que se rastreara la idea también en la literatura sapiencial castellana del siglo XIII. En las notas ofrecidas por Bizzarri, puede observarse que, en libros como *Bocados de Oro*, el *Libro de los buenos proverbios*, el *Libro de los cien capítulos* y el *Libro del consejo e de los consejeros*, hay unas muy llamativas menciones que atestiguan la valía del sabio, donde se expresa la admiración y respeto por él. La búsqueda de gloria cortesano-caballeresca no está presente en esas obras, sino la intención de «inculcar al futuro monarca la necesidad de refrenar su voluntad y atemperar sus propias codicias para regir el reino sobre la base de la ley y la justicia; ello redundó en que se expresara una actitud ascética en lo que respecta a la idea de la fama, hecho que las singulariza del resto de la tradición» (Bizzarri, 1990: 179). Es muy difícil, si no imposible, pensar al infante del *Sendebar* alejado de una aspiración ideológica de esta naturaleza.

que tenían todos los hombres, cada cual según su condición, de dominar su ‘ciencia’ y ponerla al servicio de algo, hacer de su vida un trabajo, o menester» (Willis, 1979: 142). Alicia Esther Ramadori problematiza estos conceptos e incluye una visión más amplia del paradigma, al recordar la forma en la que Rico (1985) retoma las perspectivas de Willis y propone un enfoque semejante, pero las amplía:

...al indagar a través de textos latinos y romances que hombres y actitudes rigen la nueva modalidad literaria. Al igual que los investigadores anteriores, identifica a sus autores con los clérigos de formación universitaria, que encarnan el nuevo arquetipo del intelectual. Los clérigos escolares se muestran abiertos a la nueva sociedad urbana, ansiosos por adquirir y transmitir toda disciplina y formando parte de un movimiento de dimensión europea (Ramadori, 2001: 45).

Este enfoque es importante porque el héroe en *Alexandre y Apolonio* resulta en una figura que probablemente estaba circulando en entornos letrados y monásticos, donde ambos personajes (Alejandro Magno y Apolonio de Tiro) reflejaron los intereses intelectuales de la época. Están caracterizados por su raciocinio, educación y sabiduría, pero además son personajes de la realeza. «Se trata de historias de reyes pecadores, cuyas tribulaciones o glorias se deben únicamente a los designios de la divinidad. Obras clericales, dieron forma concreta a un acto educativo dirigido a la élite eclesiástica y aristocrática que rodeaba a los soberanos castellano-leoneses en la primera mitad del siglo XIII» (Arizaleta, 2010: 63).

Es necesario pensar en la manera en que está perfilado en el poema el héroe Alejandro, ya que está desarrollado esmeradamente en la *fortitudo* y la *sapientia* que le caracterizan, mientras que Apolonio muestra ser un rey más sabio que guerrero.¹⁷ Arizaleta (2010) encuentra que estos héroes están plasmados en sendos poemas de forma tal, que priva la certidumbre de su figura. Es decir, ambos están destinados al consenso social, y ambos poemas «dibujan la armonía global de la corte y de los pueblos, regidos por un rey poderoso o piadoso» (72). Se puede sumar a esto, y para complejizar la valoración del sabio y la sabiduría en la época, que la búsqueda del saber de los textos gnómicos del siglo XIII está patrocinada o bien impulsada por los reyes. Pensemos por ello que en estas mentalidades culturales es posible que no fuera del todo desconocida la legendaria figura del médico Berzebuey del prólogo de *Calila e Dimna*, enviado por el rey Sirechuel a buscar las yerbas de la inmortalidad en la India.¹⁸ De esta manera, los héroes del

¹⁷ Alicia Ramadori hace una caracterización de ambos personajes, resaltando que comparten un origen escolar de su sabiduría al manifestar conocimientos del *Trivium* y el *Quadrivium* y explica que tienen deseos de conocimiento que les impulsa a viajar. Alexandre hace arengas y discursos, además de que su intelecto le ayuda a planear estrategias en sus batallas y enfrentamientos. Apolonio pertenece a un entorno palaciego, donde el hombre culto es estimado, y su cualidad heroica tiene que ver con acertijos, análisis y tener una actitud racional y crítica. Les diferencia el uso de sus virtudes intelectuales para el destino que han de alcanzar como héroes: mientras que Alexandre sucumbe presa de su soberbia intelectual, Apolonio logra glorificarse a través de la sabiduría y la resignación con la que llevó una vida azarosa (Ramadori, 2001: 46-47). Para profundizar en este análisis, revisese el trabajo de Carta (2018) que caracteriza ambos personajes y los reflexiona con otros protagonistas y temas de las colecciones cuentísticas de la temprana prosa hispánica, incluyendo el *Sendebar*.

¹⁸ La fascinante historia del médico Berzebuey como el viajero que va la India en busca las hierbas que hacen vivir a los muertos, y que no son otra cosa más que libros que contienen una inmensa sabiduría, posiblemente está plagada de toda una tradición oral que le intensifica como un personaje legendario. Para profundizar en ello véanse Cacho Blecua y Lacarra (1993), Haro Cortés (1997) y Carta (2018).

mester de clerecía, la admiración por la figura del sabio y las leyendas orientales como la de Berzebuey son elementos que pertenecen al panorama de la producción textual que antecede y contextualiza el *Sendebar* en España, tierra que fue el punto de encuentro de las traducciones de las tradiciones oriental y clásica, donde un caudal de obras «hunden raíces en la oralidad o en el folclore» (Alvar, 2010: 67).¹⁹ Personajes así, héroes sabios, de sangre real o pertenecientes al entorno cortesano, pueden pensarse como una huella cultural, un antecedente textual que sería difícil de ignorar o pasar de largo cuando, además de la realeza castellana, entre los receptores de textos como el *Calila e Dimna* o el *Sendebar*, se encontraban traductores, hombres letrados, grupos de sabios²⁰ y todo un aparato ideológico que fue construyendo el perfil de la figura monárquica en España.²¹ De esta suerte, el infante parece inscribirse en este prototipo de héroe rey y sabio que circulaba en la literatura, y muy probablemente en el folclore oral que estaba presente en la época.

EL CAMINO DEL HÉROE TRADUCTOR: UN ENTRAMADO EN LA COMPLEJIDAD

Es necesario recordar que el infante ha pasado por un proceso difícil: incapaz de asimilar y entender la instrucción del saber desde su temprana edad, ha sido puesto en un intenso camino de conocimiento en un último esfuerzo por dotarlo de sabiduría. Esto es un auténtico asunto de Estado, porque la trama central del libro es la sucesión de la corona «un motivo clave en la realeza, que se ve amenazada en dos momentos: primero por la falta de heredero y luego por su condena a muerte» (Lacarra, 2021: 45). De esta forma, el infante se presenta al universo cortesano del *Sendebar* como alguien de quien depende el futuro del reino: sus capacidades intelectuales, sabiduría y juicio razonado resultan trascendentales, pero está en entredicho tal naturaleza y formación. María Jesús Lacarra en *Cuentística Medieval en España: los orígenes*, señala que la historia de este aprendizaje está enmarcada por «elementos comunes a diversas tradiciones literarias y folklóricas, junto con ecos de antiguos ritos iniciáticos» (1979: 121). De acuerdo con sus observaciones, la idea de los rituales de iniciación como parte de la trama en la que es protagonista el infante, se consolida gracias a la poca o nula información sobre los primeros años del niño. La autora informa cómo Lord Raglan vincula el crecimiento del héroe de los relatos tradicionales con situaciones específicas: el desarrollo de las anécdotas de su biografía, acciones e intervenciones en la historia sucederán sólo cuando sea partícipe de su propia ritualidad e iniciación (Raglan en Lacarra, 1979: 122). Ésta sucede así cuando el infante ha aprendido todo el saber del mundo con Çendubete y debe acudir ante su padre, sabedor de la advertencia de guardar silencio para salvar la vida:

E quando amanesçió otro día, mandó el Rey guisar de comer a todos los de su regno e fizoles fazer estrados do estudesen e menestrelles que les tañiesen delante. E començó el niño a venir fasta que llegó a su padre, e el padre llegó a sí e fablóle e el moço non le fabló. E el Rey tovo por gran cosa. Dixo al niño:

¹⁹ Carlos Alvar explica que la traducción de las obras medievales surgía de procesos y/o adaptaciones de originales más antiguos. La narrativa breve supone, en tanto su carácter de colecciones o compendios, la necesidad de entender su historia textual, de acuerdo a «la del conjunto al que se inscribe cada relato y la individual» (Alvar, 2010: 65).

²⁰ Véase Haro Cortés (2009).

²¹ Gómez Redondo explica que el desarrollo de la hegemonía política y cultural castellano-leonesa fue consolidando paulatinamente una cosmovisión a principios del siglo XIII, y sentó las bases que marcaron los siglos posteriores (1998: 65-80).

—¿Dó es tu maestro?

E el Rey mandó buscar a Çendubete e sallieron los mandaderos por lo buscar e cataronlo a todas partes e non lo pudieron fallar. E dixo el Rey a los que estavan con él:

—Quiçá por aventura ha de mí miedo e non osa fablar.

E fablaronle los consejeros del Rey e el niño non fabló. E el Rey dixo a los que estavan con él:

—¿Qué vos semeja de fazienda de este moço?

E ellos dixieron:

—Seméjanos que Çendubete, su maestro, le dio alguna cosa, alguna melezina por que aprendiese algún saber, e aquella melezina le hizo perder la fabla.

E el Rey lo tovo por gran cosa e pesol' mucho de coraçon (*Sendabar*, 2020: 74).

En el entorno que plantea el texto, es indudable que el hijo del rey está llamado a heredar un vasto reino, y ese imponente destino que es tener la posesión de todo el poder, espera en su futuro de forma ineludible. El imaginario que le rodea, además, es el de suceder a su padre que es un rey de justicia, de honor, muy querido y amado por su pueblo, y eso lo sabemos porque en las primeras páginas del relato lo atestigua la madre del infante: «graçias a Dios, amado eres de tus pueblos e todos dizen bien de ti por el gran amor que te an. E Dios nunca te faga aver pesar e ayades la su bendición» (*Sendabar*, 2020: 66). Ser hijo de un personaje como Alcos es la impronta que caracteriza al infante, por eso la expectación sobre su educación y preparación para gobernar es de gran intensidad, considerando además que se trata de una figura de poder real fabulada literariamente y que resulta llamativa si se piensa en el entorno de mediados del siglo XIII en la Península Ibérica. En efecto, es la época en que los reyes castellano-leoneses llevaron a cabo un proyecto político en la recuperación de los territorios que estaban en poder de los árabes,²² donde la aparición de una prosa literaria hispánica con textos gnómicos, espejos de príncipes y colecciones de cuentos, formaron parte del mosaico literario y cultural que se estaba desarrollando en la época.²³ Sabemos que la compleja situación lingüística de la región estaba condicionada por la convivencia de cristianos, judíos y árabes, todos partícipes de una alquimia cultural potenciada por centros de traducción de obras sustancialmente en latín, hebreo, árabe y lengua romance, donde el principal referente es la ciudad de Toledo, pero que encabeza la existencia de otros lugares donde el intercambio de saberes y textos fue una actividad efervescente y común, como:

Tarazona, Barcelona, León, Limia (cerca de Ourense), Burgos, Tudela, Segovia, Sevilla o Murcia [...] [junto con Toledo, fueron lugares donde] orbitaron, como en otras muchas otras ciudades de la Península, numerosos musulmanes, judíos y cristianos que tradujeron del árabe al latín, hebreo y posteriormente al castellano obras de filosofía, tratados de matemáticas, medicina, astronomía y astrología, aritmética, geografía, cartografía, botánica, literatura, etc. También allí se llevaron a cabo traducciones de todos los estudios y comentarios realizados por Algazel, Avicena y Averroes, permitiendo que los filósofos griegos, y muy especialmente Aristóteles, fueran conocidos en España y en toda Europa. (Gil-Bardají, 2016: 62-63).

²² Véase Rucquoi (2000: 247-367), en el tratamiento del conflicto como un mito unificador del pueblo español. Interesa, sobre todo, la visión de apropiación y recuperación de memoria histórica de los cristianos con el reino visigótico.

²³ Véase Lacarra y Cacho Blecua (2012: 67-130), especialmente el trasvase de la cultura árabe a occidente, a través de las problemáticas ideológicas, los prejuicios culturales pero la actitud de apertura, paulatina y no exenta de paradojas, de los cristianos y los árabes para producir y traducir textos.

Dentro de esta actividad intelectual que fue sucediendo en plena Reconquista, es conocida la preocupación que tuvieron los reyes por el arte de gobernar; es el motivo por el que la composición de la corte retratada en el *Sendebar*, y las acciones que el monarca, su familia, su estirpe y sus cortesanos realizan en ella, sean un eje temático de relevancia para la crítica. Como lo menciona Fernando Gómez Redondo, «varias son las temáticas que atraviesan la obra (la valoración del saber, los engaños de la mujer, las obligaciones de los privados, la educación principesca), pero sólo una da sentido a todas: el análisis del espacio cortesano como asiento de la conducta del rey» (1998: 218. Énfasis mío).

Con todo lo anterior en mente, y volviendo a la escena, los lectores sabemos que los demás personajes ignoran la prueba de silencio a la que ha sido sujeto el infante, y esto coadyuva a intensificar el error con el que rompe el tabú que le destina un peligro de muerte, al hablar a solas frente a una mujer traidora al rey, y produciéndose el motivo de «La mujer de Putifar»:

—Non te fagas neçio, ca yo bien sé que non saldrás de mi mandado. Matemos a tu padre e serás tú rey e seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran hedat e flaco, e tú eres mançebó e comiénçase agora el tu bien; e tú deves aver esperança en todos bienes más que él.

E quando ella ovo dicho, tomó el moço gran saña e estonçes se olvidó lo que le castigara su maestro e todo lo que l' mandara. E dixo:

—¡Ay, enemiga de Dios! ¡Si fuesen pasados los siete días, yo te respondería a esto que tú dizes!

Después que esto ovo dicho, entendió ella que sería en peligro de muerte e dio bozes e garpiós' e comenzó de mesar sus cabellos. E el Rey, quando esto oyó, mandóla llamar e preguntóle que qué oviera. E ella dixo:

—Este que dezides que non fabla me quiso forçar de todo en todo, e yo non lo tenía a él por tal.

E el Rey, quando esto oyó, creció'l gran saña por matar su fijo, e fue muy bravo e mandólo matar. E este rey avía siete privados mucho sus consejeros, de guisa que ninguna cosa non fazía menos de se consejar con ellos. Después que vieron qu' el Rey mandava matar su fijo, a menos de su consejo, entendieron que lo fazía con saña porque creyera su muger (*Sendebar*, 2020: 75-76).

Como lo ha explicado Pedrosa (2006), el silencio es un elemento que juega un papel primordial en la poética del cuento tradicional; subyace en él, en muchas ocasiones, un núcleo sustantivo en la línea argumental de muchísimos relatos. De esta forma, el autor revisa a Odiseo guardando en secreto su identidad ante Polifemo, siendo la única forma de preservar la vida; refiere también el número 500 del catálogo ATU (*The name of the supernatural helper*), relato donde una doncella no sabe guardar silencio y presume hilar oro con la paja, resultando así una historia que tiene versiones como la de Rumpelstilzchen, Tom-Tit-Tot, Trillevit o el español Enano Saltarín. Nos recuerda la manera en cómo la posesión y administración del silencio potencia la trama de Alí Babá y los cuarenta ladrones, pero además Pedrosa recorre otras fabulaciones albanesas que utilizan el motivo del silencio, escogidas aleatoriamente de un enorme abanico de posibilidades. Si aplicamos el tratamiento analítico empleado por Pedrosa en el *Sendebar*, descubriremos que el infante se hunde en los entreveros del motivo del silencio: presa de una mentira y de una conspiración para matar al rey Alcos, se guarece y retrae en el tabú impuesto por el maestro Çendubete: cumplir con siete días de silencio. Rosa María Juarbe ha enfatizado que «el motivo central de esta colección

de *exempla*, es el poder de la palabra oral, del habla» (Juarbe, 2017: 174), y lo afirma pensando en las formas en las que el valor vital de la palabra se presenta; para ella, en el plano de la historia (qué se dice) y en el discurso (cómo se dice).²⁴ Biaggini (2007) enfatiza la dinámica del silencio y la inmovilidad; para él «la parole est un thème central de l'œuvre et, plus qu'un thème, elle est un moteur de l'action». Precisamente, como veremos hacia el desenlace de la trama, será trascendental el habla del infante como un revulsivo en la historia-marco, que ha sido reposada en el silencio, cuidadosamente planeada y finalmente ejecutada.

Así pues, ante la ausencia de la voz del infante, siete privados del palacio acuden, uno por día, para disuadir al rey Alcos de ejecutar la sentencia de muerte que ha emitido contra su vástagos, empleando cuentos que ilustran los engaños de las mujeres. La madrastra, entretanto, se presenta fingiendo su agravio para exigir al rey que mate a su hijo ante la falta cometida y argumentando que se cumpla la ley. Como lectores somos testigos de una enorme tensión dramática, porque la vida del infante depende de la endeble posición de su padre, ya que una y otra vez, después de escuchar los cuentos de la madrastra y los privados, el rey no decide ejecutar la sentencia. La escena es en realidad bastante interesante: Alcos se ve frente a unas narraciones que escucha con atención, pero que no le permiten pensar con claridad para realizar una decisión que tiene tras de sí dramáticos tintes políticos e incalculables consecuencias. A su vez, el infante aparentemente está desactivado por el silencio, pero la realidad es que no es así, porque están en juego dos elementos que están potenciando el conflicto y se trata del secreto y el poder.²⁵

Aquí puede aplicarse lo que Derrida (2000) explica sobre el silencio y el secreto en *Dar la muerte*, y que según Pedrosa es parte de las lógicas ancladas en nuestro sistema cultural:

que quien posee y sabe administrar un secreto adquiere una posición de poder y de dominio sobre quien desconoce ese secreto. Y algo aún más importante: que las relaciones de otredad se construyen gracias al silencio, y que para que haya algún otro tiene que mediar algún secreto entre ese otro y el propio yo. Es decir, que entre ambos sujetos debe haber un cinturón de silencio, una discontinuidad o interrupción del lenguaje, un callar que imponga una tregua al flujo de la voz y de la información. Porque, si no lo hubiera, el yo y el otro serían lo mismo, quedarían identificados en una especie de monstruosa doble personalidad que anularía a ambos y haría inútil, imposible, el intercambio de cultura (Pedrosa, 2006: 261).

²⁴ Hay que añadir que, como lo señala Frajedas (*Sendabar*, 1990: 25-26), hay innumerables marcas de oralidad como «oí dezir», la repetición de verbos *dicendi* (de los que el editor en comentario dice huir): «dixo», así como fórmulas típicas, además del «Avía» mostrado en páginas previas. En resumen, son innegables las marcas de oralidad, y las fórmulas insertas en los cuentos que no nos dejan duda de que pertenecen a la tradición oral.

²⁵ Gopar (2017) ha observado que en el marco narrativo la madrastra y el infante están vinculados estrechamente, y explica que el silencio y la palabra significan dos caminos para guardar el mismo secreto, para esgrimir un poder del que depende la preservación de la vida. La madrastra intenta apurar una ejecución para salvar la vida, los privados intentan aplazarla lo más posible. Esta técnica, como lo apunta Lacarra (*Sendabar*, 2020: 24-25), ha servido para otras colecciones y personajes como Sherezade, donde contar equivale a vivir.

¿Cómo sabremos que esta presunción es correcta en el *Libro de los engaños*? Tal vez por un elemento específico: de no mediar el silencio, el infante sería exactamente el doble de su padre. Esta afirmación tiene su complejidad porque el niño ha sido educado por Çendubete, el que prometió enseñarle en seis meses lo que otro no podría en sesenta años (*Sendabar*, 2020: p.70) y que le sometió en la más completa y exigente ciencia y filosofía de acuerdo con la cosmovisión medieval descrita en la narración:

Çendubete tomó este día el niño por la mano e fuese con él para su posada e fiz' fazer un gran palacio fermo de muy gran guisa e *escrivió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas*. Desí díxole:

—Esta es mi silla e ésta es la tuya fasta que aprendas los saberes todos que yo aprendí en este palacio. E desenbarga tu coraçon e abiva tu engeño e tu oír e tu veer.

E asentóse con él a mostralle. E traíanles allí que comiesen e que beviesen. E ellos non salían fuera e ninguno otro non les entrava allá. E el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que, ante que llegase el plazo, *aprendió todos los saberes que Çendubete, su maestro, avía escripto del saber de los omnes*. (*Sendabar*, 2020: 72-73. Énfasis mío).²⁶

Entonces, ¿cómo podríamos saber que, de no mediar el silencio en la situación, el infante sería el doble de Alcos? Porque el nudo dramático se está desencadenando por un arrebato emocional del príncipe con el que reveló su condición silente a la madrastra. Esta misma circunstancia emocional es la que domina sobre el rey que, incapaz de obtener medida para reflexionar antes de actuar, hace caso de las mentiras de la mala mujer y, preso de un arranque de *ira regia*, condena precipitadamente a muerte al hijo. De esta manera, un infante indiscreto es todo un desperdicio de la sabiduría depositada en él, y todo un despilfarro del poder cultural que carga consigo, si esa educación no muestra ningún efecto y le dominan las pasiones y la emotividad. Sería en sí mismo exactamente su propio padre, *su doble*, cuya visceralidad manifiesta en este momento de la narración está asegurando, con la sentencia de muerte del único hijo de la línea sucesoria de la sangre real, el fin del reino. Si lo pensamos en términos del análisis de Pedrosa el fenómeno podría reflexionarse de la siguiente manera:

Es necesario insistir en que cada *yo* necesita tener muy claro quién es su *otro* (para poder aliarse o enfrentarse a él y para construir así la sociedad y la cultura), y cuando no hay ningún secreto en relación con ese *otro*, cuando ese *otro* se parece demasiado al *yo*, surge la duda, la ambigüedad, el conflicto cultural y, muchas veces, y como reacción frente a esa inquietante situación, el relato, el cuento, la leyenda, el rumor, que propone las alternativas de sublimar, de prohibir, de escapar, de ironizar, de prohibir o simplemente de horrorizarse frente a ese fenómeno. (Pedrosa, 2006: 267).

²⁶ La cosmovisión de la ciencia en la Edad Media presenta el saber como algo cerrado y completo. Algo que puede ser alcanzado en una compleja totalidad fija, y que puede representarse como lo muestra el *Sendabar*: a través de la visión de un palacio donde todos los saberes del mundo están inscritos en las paredes. Maravall (1967), Lacarra (*Sendabar*, 2020) y Arbesú (*Sendabar*, 2019) explican esos procesos de saberes totales y heredados.

En el *Libro de los engaños*, al finalizar los siete peligrosos días de silencio, el infante recupera el habla, y después de revelar ante su padre la intriga de muerte de la que fue víctima, le pide convocar a todos los sabios de su reino para hablar ante ellos. La escena sucede así:

E quando vino el otavo día en la mañana ante que saliese el sol, llamó el infante a la muger que lo servía en aquellos días que non fablava, e dixo:

—Ve, e llama a fulano qu'es más privado del Rey e dile que venga quanto pudiere.

E la muger, en que vido que fablava el infante, fue muy corriendo e llamó al privado. E él levantóse e vino muy aína al infante, e él lloró con él e contól' por qué non fablara aquellos días, e todo quanto le conteçiera con su madrastra:

—E non guarescí de muerte sinon por Dios e por ti, e por tus compañeros que me curaron de ayudar bien e lealmente a derecho. ¡Dios vos dé buen gualardón por ello, e yo vos lo daré si bivo e veo lo que cobdiçio! E quiero que vayas corriendo a mi padre e que le digas mis nuevas ante que llegue la puta falsa de mi madrastra, ca yo sé que madrugará.

El privado fue muy rezio corriendo desque lo vido así fablar, e fue al Rey e dixo:
—Señor, dame albriçias por el bien e merçed que te á Dios fecho, que non quiso que matases tu fijo, ca ya fabla; e él me enbió a ti.

E non le dixo todo lo qu'el infante le dixiera, e dixo el Rey: —Ve muy aína e dil' que se venga para mí el infante.

E él vino, e omillósele e dixo el Rey: —¿Qué fue que estos días non fablaste, que viste tu muerte a ojo?

E dixo el infante: —Yo vos lo diré.

E contóle todo commo le acaesçiera, e cómmodo le defendiera su maestro Çendubete que non fablase siete días: —Mas de la muger te digo de quando me apartó, que me quería castigar, e yo díxele que yo non podía responder hasta que fuesen pasados los siete días. E quando esto oyó, non sopo otro consejo sinon que me fiziéssedes matar ante que yo fablase. Enpero, señor, pídomos por merçed, si vos quisiéredes, e lo toviéredes por bien, que mandássedes ayuntar todos los sabios de vuestro regno e de vuestros pueblos, ca querría dezir mi razón entre ellos. (*Sendabar*, 2020: 135-136)

En este punto han desfilado dieciocho cuentos ante el rey. Trece han sido narrados por los privados y cinco por la madrastra, quien en los días uno y siete habría realizado acciones engañosas para pedir que fuera ejecutado el infante. Para observarlo mejor, reproduczo la reelaboración del esquema que David Arbesú hace en su edición, reconstruyendo la de José Fradejas Lebrero (*Sendabar*, 2019: 27):

DIAS	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
MUJER	ACC	3	6	8	11	14	ACC	infante 19-23
PRIVADOS	1	4	7	9	12	15	17	
	2	5	—	10	13	16	18	

Se debe hacer notar que el infante ha sido defendido y acusado con cuentos que a su vez no habrían calado hondo en Alcos para que tuviera una decisión duradera, decisiva y firme con respecto a la sentencia, cuestión que resulta interesante porque los relatos expuestos por la madrastra y los privados no lograron en todo ese tiempo destrabar la situación con ninguna contundencia. Biaggini (2007) explica las imbricaciones contextuales (el imaginario político, literario, sociocultural) del actuar del rey cuando habla, y que se refleja no sólo en el *Libro de los engaños*, sino en otros textos como *Calila e Dimna*, *Castigos e documentos de Sancho IV* y *El conde Lucanor*. A través del análisis de la figura del rey en textos de normativa

sociopolítica, como el *Espéculo y la Segunda partida*, muestra que Alcos es un agente de la acción en tanto su palabra es para ser obedecida de inmediato, pero que es fácilmente desviado por sus asesores. Este fenómeno lo he revisado en otro estudio, y he explicado que esta situación que provoca la irresuelta actitud de Alcos, podría deberse a que en realidad la madrastra y los privados no son en realidad sabios, sino miembros de la corte que, como el rey, quedan inmóviles en la situación sucedida en ese espacio de poder, que sería lo que le daría potencia a la intriga cortesana en curso (Vilchis, 2017). Pero, además, es posible que la indecisión regia pueda verse a través de ATU 1534E «*Good decisión*», cuento que ha sido recogido en la tradición judía principalmente, y que tiene una estructura humorística, en donde un juez le da la razón a todos aquellos que le exponen sus argumentos. Se reproduce aquí el relato más famoso de toda una serie que desarrolla el mismo tipo:

The most famous of these stories has to do with the two litigants who come before the rabbi. After hearing the first testimony, the rabbi says, «It seems that you are right.» But after the second man speaks, the rabbi says, «It seems that you are right too.» «How can this be?» says the rabbi's wife, who has been listening to the arguments. «How can both of these men be right?» «Hm,» says the rabbi. «You're right too.» (Raskin, 2015: 64).

Lo que problematiza la cuestión, sin embargo, está entre dos cuestiones que no pueden dejar de mencionarse: Raskin (2015: 24-28), informa que la variante más antigua está fechada en una publicación de 1879 de Julius Dessauer en Budapest, pero además sería un incidente presenciado por un amigo del escritor Alessandro Manzoni hacia 1851 a 1855; estas cuestiones alejarían mucho el espacio temporal entre el tipo y el *Libro de los engaños*. Raskin explica, a su vez, que esta historia se ha convertido en un chiste clásico del humor judío. Ambos elementos, indiscutiblemente, deben tomarse en cuenta para la más estricta de las apreciaciones críticas del tipo en cuestión, porque el planteamiento hecho aquí resultaría controvertido. Sin embargo, no se eliminan del paradigma del relato, porque Alcos aparece durante siete días como un juez indeciso, tal vez inexperto en la medida, y eso sí es posible relacionarlo y reflexionarlo al verlo erigido como juez inmóvil, que da la razón a la madrastra y los privados ordenando matar al hijo para después cambiar de opinión y contradecirse; es un hecho narrativo y un dato textual de la trama que sucede ante el lector de la obra, y resulta un episodio ineludible para mostrar el último estadio de aprendizaje sapiencial del infante, ya que va a resolver la situación cuando recupere el habla. A la problemática, sin embargo, debo añadir que Arvo Krikmann (2010) en una conferencia sobre el personaje hebreo del siglo XIII llamado Hodja Nasreddin, recoge el tipo ATU 1534E²⁷ y se lo atribuye. Esta cuestión sí emparejaría el tipo con el mismo siglo

²⁷ La presentación de Krikmann (2010) lo muestra de la siguiente forma:

ATU 1534E*. Good Decision

(usually connected with the character of Hershele in Jewish jokes)

Nasreddin Hodja was named the kadi of Aksehir. One day, two men with a dispute came to him and asked him to resolve their conflict.

The Hodja listened to the plaintiff first.

«You are right!» he said when the plaintiff completed his account.

Then, the Hodja listened to the defendant.

«You are right!» he said to the defendant as well. Everyone in the room was perplexed.

One of the observers dared to protest.

«Kadi effendi,» he said, «You agreed with both of the parties. The dispute can't be settled if you say «you are right» to both of them.»

Nasreddin Hodja considered for a moment, then he said: «You are right too!»

de traducción del *Libro de los engaños*, y si esto fuera poco, a esto se añade que uno de sus posibles orígenes es hebreo.²⁸ Eso posibilita que podamos considerar la coincidencia, al menos parcialmente, de la anécdota del rey-juez indeciso con la trama del *Libro de los engaños* (porque no hay un tercero que se queje de la actitud del rey), pero aún quedará pendiente rastrear y explorar con mayor detalle otras muestras de ATU 1534E.

Volviendo a la escena, cuando el infante ya ha revelado la verdadera situación con la madrastra y todos los sabios comparecen en la corte, Alcos recrimina a Çendubete por haber impuesto unos votos de silencio al infante, a lo que el sabio contesta:

—Tanto te dio Dios de merçed, e de entendimiento, e de enseñamiento, por que tú deves fazer la cosa quando sopieres la verdat, más que más los reyes señaladamente por derecho devés seer seguros de la verdat, e más que los otros; e él non dexó de fazer lo que le yo castigué. E tú, señor, non devieras mandar matar tu fijo por dicho de una muger. (*Sendabar*, 2020: 136)

Ante ello el rey lanza el siguiente paradigma para todos los sabios: «-Loado sea Dios que non maté mi fijo, que perdiera este siglo e el otro! E vosotros, sabios, si matara mi fijo, ¿cuya sería la culpa? ¿Si sería mía, o de mi fijo, o de mi muger, o del maestro?» (*Sendabar*, 2020: 136). De este modo la encrucijada situacional vivida por Alcos, queda en manos de los *quatro* sabios y Çendubete (los principales hombres de saber del reino), quienes de acuerdo con la narración ya en oportunidades previas, para otros temas y necesidades ante el rey, han sido capaces de aportar una opinión contundente y eficaz. Las respuestas que ofrecen son las siguientes:

Levantáronse quatro sabios, e dixo el uno:

—Quando Çendubete vido el estrella del moço en cómmodo avía de ser su fazienda, no se deviera esconder.

E dixo otro:

—Non es así commo tú dizes, que Çendubete non avía ý culpa, que tenía puesto tal pleito con el Rey que non avía de fallescer. Deviera ser la culpa del Rey, que mandava matar su fijo por dicho de una muger, e non sabiendo si era verdat o si era mentira.

Dixo el terçero sabio:

—Non es así commo vosotros dezides, que el Rey non avía ý culpa, que non ay en el mundo fuste más frío que el sándalo, nin cosa más fría que la carofoja, e quando los buelven uno con otro, anse de escalentar tanto que selle dellos fuego. E si él fuese firme en su seso, non se bolverié por seso de una muger, mas pues era muger qu'el Rey amava, non podié estar que non la oyese. Mas la culpa era de la muger, porque con sus palabras lo engañava e fazía dezir que matasen su fijo.

E el quarto dixo que la culpa non era de la muger, mas que era del infante que non quiso guardar lo que l' mandara su maestro, que la muger, quando vido al niño tan hermoso e apuesto, ovo sabor d'él, mas quando se apartó con él, e ella quando entendió que fablava el infante, entendió que sería descubierta a cabo de los siete días de lo qu'el infante dezía, e ovo miedo que la mataría; por ello, curó de lo fazer matar ante que fablase.

E Çendubete dixo:

—Non es así commo vos dezides, qu'el mayor saber que en el mundo ay es dezir.

E el infante dixo:

—Fablaré, si me vos mandáredes.

E el Rey le dixo que dixiese lo que quisiese. (*Sendabar*, 2020: 137-138).

²⁸ Véase Lacarra (*Sendabar*, 2020: 13-18).

Deshacer el dilema es quizás lo que llevaría al infante a ser un héroe traductor de los que pueblan la muy vasta etiqueta de «*The Clever man*» en ATU 1525 a 1639 (y que pueden también encontrarse dispersos en otras secciones), donde Pedrosa explica que hay protagonistas heroicos, pero también tramposos o mañosos, capaces de hacer lecturas de sus situaciones o entornos pero cuyos rasgos seguirían «fluctuando entre los del héroe que podríamos definir como traductor o controlador del *logos* y el *trickster*, quien es siempre, por su posición y función intersticiales, un *eficaz traductor* y manipulador de palabras y un mediador entre espacios y mundos» (Pedrosa, 2018: 366, Énfasis mío). La definición del autor sobre este tipo de héroe es la siguiente:

entiendo por héroe buen traductor o por *trickster* buen traductor al sujeto épico que sabe transmitir y dar leyes (como Moisés), resolver adivinanzas (como Edipo ante la esfinge), seguir indicios inscritos en el entorno físico (como el cowboy heroico del *western*), descifrar intrincados mapas del tesoro (como Jim Hawkins en *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson), resolver crímenes a partir de pistas desordenadas y enigmáticas (como hacen Sherlock Holmes o los detectives de la novela y el cine policíacos) o entender el lenguaje de los animales (Pedrosa, 2018: 366).

Además, la forma en que han quedado desactivados los sabios para emitir un juicio podría ser una manifestación no humorística de una circunstancia narrativa muy tensa que puede hacernos pensar indirectamente en el funcionamiento de ATU 1534E, y que más bien contribuye al *epos* heroico del infante. Para resolverla, el personaje en cuestión presenta el mismo paradigma a través del cuento 19 de la colección llamado también «*Lac venenatum*», cuento-problema que conocemos como el tipo N 332.3. *Serpent carried by bird lets poison drop into milk and poisons drinkers*. En él, un hombre encarga a una moza comprar leche para agasajar a sus invitados. Cuando la chica está de regreso con el encargo llevándolo en un recipiente sobre su cabeza, pasa volando un milano que entre sus garras aprisiona una serpiente. Tal es la fuerza con la que la presa es aferrada por el ave, que suelta un poco de veneno que cae en la leche que la moza transporta. La bebida envenenada es servida en el convite y todos los comensales mueren. En esta narración el infante invoca un paradigma situacional equiparable a su peligro de muerte al preguntar «E agora me dezid: ¿cúya fue la culpa porque murieron todos aquellos omnes?» (Sendabar, 2020: 139).²⁹ Este cuento tradicional plantea el paradigma vivencial del marco narrativo aparentemente sin solución, de manera más universal, para que los privados tengan un prudente alejamiento de la intriga en la corte. Así que, expuesto el dilema, los sabios ofrecen sus respuestas:

E dixo uno de los quatro sabios:

—La culpa fue en aquel que los convidó que non cató la leche que les dava a comer.

E el otro maestro dixo:

—Non es así commo vós dezides, qu' el que los huéspedes convida non puede todo catar nin gostar de quanto les dava a comer, mas la culpa fue en el milano que apretó tanto la culebra con las manos, que ovo de caer aquella ponçoña.

El otro respondió:

—Non es así commo vosotros dezides, ca el milano non avía y culpa, porque comía lo que solía comer, demás non faziendo a su nescessitat. Mas la culebra ha la culpa, que echó de sí la ponçoña.

²⁹ Fradejas (Sendabar, 1990: 133-134) explica la aparición del relato en otros relatos y culturas. En sintonía con Lacarra (Sendabar, 2020: 140-141) acentúa que se trata de un cuento-problema diseñado para enfatizar que la fortuna o el destino son la causa de los accidentes relatados en él.

E el quarto dixo:

—Non es así commo vosotros dezides, que la culebra non á culpa, mas avía la culpa la moça, que no cubrió la leche quando la traxo del mercado.

Dixo Çendubete:

—Non es así commo vosotros dezides, que la moça non avía ý culpa, ca non le mandaron cobrir la leche; nin el milano non avía ý culpa, ca comía lo que avía de comer; nin la culebra non avía ý culpa, que iva en poder ageno; nin el huésped non ovo ý culpa, qu' el omne non puede gostar tantos comeres quantos manda guisar. (*Sendabar*, 2020: 139-140).

Observemos que ningún sabio es capaz de ofrecer una respuesta revestida de contundencia; es decir, no pueden resolver el problema para saber quién es el responsable de la tragedia, y Çendubete acentúa la encrucijada al no resolver el cuento y dejarlo abierto a interpretación. Deja a todos en una situación muy parecida a la del juez que da la razón a todos en ATU 1534E, pero sin ser humorístico. Esto se debe, principalmente, a que la intención del infante es hacer una pregunta para «trazar un paralelismo entre el cuento y la cuestión planteada por el Rey, que atañe a todo el marco narrativo de la obra» (Arbesú, 2019: 128). Alcos, así, ha escuchado atentamente cada intervención y al no encontrar solución firme, al constatar que ninguno de los sabios puede responder con fiabilidad, le pide al infante que ofrezca su respuesta:

—Todos estos *dizen nada*, mas dime tú cuya es la culpa.

El infante dixo: —*Ninguno destos non ovo culpa, mas acertóseles la ora en que avién a morir todos*» (*Sendabar*, 2020: 140, el subrayado es mío).

Lacarra explica que «se trata de un breve cuento de estructura encadenada que sirve para suscitar un problema y para poner de manifiesto que el infante conoce los designios de Dios» (*Sendabar*, 2020: 140). Este resultado muestra que en el silencio del infante se encontraba ya un sabio que reposaba en la contención, en la medida y el análisis discreto, que es con lo que soluciona el dilema vivencial que ha atravesado su padre en los siete días de tensión. De esta forma, el habla del joven sabio le revela como un héroe traductor, mediador de dos mundos (el del poder regio y el sapiencial) y como movedor del *logos* porque sus cuentos sí son efectivos contra la inmovilidad del juez, manifestada en los siete días de los relatos de la madrastra y los privados, habiendo administrado su silencio y, por tanto, el secreto de estar en la etapa final de aprendizaje de la sabiduría y el saber elevado aprendido con Çendubete. Sus conocimientos y aprendizaje le permiten superar su condición visceral y humana, pero también regia, que subyace en su genealogía. Se aplica también que «la administración del secreto, la recuperación de la voz silenciada, el rompimiento del velo cuándo, dónde y en las circunstancias en que el héroe decide -por más que el oponente trate de impedirlo-, constituye una de las piedras angulares de la estructura argumental de los cuentos» (Pedrosa, 2006: 260).

APUNTES FINALES DEL HÉROE TRADUCTOR DEL *LIBRO DE LOS ENGAÑOS*

Se debe enfatizar que la solución del infante en «*Lac venenatum*» es una demostración de su capacidad de conocimiento, donde su visión de los hechos sobrepasa lo situacional. Como lo he explicado en otro estudio (Vilchis, 2016), es un reflejo, quizás, del hombre sabio medieval, en su saber cerrado y conciso, pero elevado y contundente, que entiende la vida más allá de la situación inmediata, y revela un saber que está por encima de la acción humana: tal fuerza, estatura y autoridad sapiencial queda demostrada con el

uso de una paremia final en el relato. Y la solución que ha ofrecido el infante queda fija en un horizonte más allá de la experiencia vivencial contigua y se afianza en la duradera y trascendental: la idea del destino surge con una carga de autoridad en el cuento para ilustrar a Alcos y enseñarle que su hijo se lo ha narrado para entender el universo conciso de la visión medieval del mundo. Así pues, la idea del destino queda expresada en un punto de miras más alto, más allá de los velos de las insidias cortesanas experimentadas en el marco narrativo; se plasma en una totalidad fija de los acontecimientos mundanos, en las vivencias cíclicas humanas del hombre. Y la exégesis del cuento, entonces, se afianza sobre este entendimiento superior de las fuerzas universales: todos los personajes del cuento que se ha narrado mueren porque una fuerza superior ha actuado sobre ellos, y es algo que el infante explica con brevedad y contundencia. Al final, veremos que termina de demostrar su visión del mundo y capacidad sapiencial narrando cuatro cuentos más. El número 21, denominado «*Puer 4 annorum*» y el 22 «*Puer 5 annorum*», protagonizados por niños, cuya finalidad es que el infante pueda exponer que en el mundo existen inteligencias superiores (los tópicos de seres humanos de rara y extraordinaria madurez, y un talento juicioso casi sobrenatural); el 23 «*Senex caecus*», del mercader de sándalo que logra vencer, sin necesidad de hacer ninguna trampa y siguiendo unas difíciles reglas del mundo, a unos consumados estafadores, con la finalidad de que el infante pueda demostrar que es sabedor de las artes del mundo; y el cuento 23 «*Abbas*», de una mujer infiel y deshonesta con el que da consecuencia a la ideología de los consejeros que le defendieron: no creer ciegamente en las palabras de la mujeres (Sendebar, 2020: 142-156).

Es necesario enfatizar que el infante aparece en el *Libro de los Engaños* como un personaje que creció «grande e fermoso e diole Dios muy buen entendimiento» (Sendebar, 2020: 68), pero parece simplón, reducido, casi sin importancia por su incapacidad de aprender, para después convertirse en este héroe que es un príncipe y joven sabio, poseedor de una excepcional cualidad como héroe traductor; movedor del *logos*, mediador de mundos, traductor de lenguajes trascendentales e incomprensibles, inscritos en la naturaleza y en el universo. Estas cualidades pueden apreciarse en otras ficciones de muy diversas épocas, y podría ser de nuestro interés comprobar el estado de su vigencia: de acuerdo con Pedrosa, Harry Potter posee las características de un héroe traductor, y nos lo hace saber de la siguiente manera:

Es además Harry Potter, sobre todo al principio de sus andanzas, un héroe tímido, apocado, balbuceante, desconocedor de las potencias inmensas que lleva en su interior: una criatura insegura e inmadura, de la misma estirpe que el Moisés que tartamudeaba cuando era joven, que el inmaduro y angelical Parsifal, que el incorregiblemente tímido Superman, que el Neo que protagoniza *Matrix*, que los héroes desamparados que insiste en encarnar, una y otra vez, Woody Allen [...]

Y, por si fuera poco, Harry Potter es, también, un héroe traductor, un héroe mediador entre mundos y seres, un cualificado intérprete de pársel, el criptolenguaje de las serpientes... Pariente, pues, del Salomón de las leyendas hebreas y musulmanas, y del Sigfrido germano, que hablaban el lenguaje de los pájaros, del Mowgli de *The Jungle Book* de Kipling, que conocía el lenguaje de los lobos, de los osos, de las panteras, y que luego aprendió el de los humanos, o del Tarzán que sabía hacerse comprender en el lenguaje de las fieras de la selva... (Pedrosa, 2008: 63).

El retrato de un héroe traductor, con estas características desarrolladas en la propuesta de José Manuel Pedrosa, al parecer corresponde con el infante del *Libro de los engaños*. Inmerso en un difícil camino de conocimiento, en su transformación como

héroe, el hijo del rey es un personaje apocado y sin relevancia que será, al final de la travesía sapiencial, el único cualificado para traducir el difícil e inaccesible lenguaje de la sabiduría con una sofisticación razonada y justa, para llevarlo al ejercicio del uso del saber como no había logrado el mejor sabio del reino, y al uso del poder regio como ni siquiera el poderoso rey Alcos, su propio padre, había podido hacerlo.

OBRAS CITADAS

- AARNE, Antti y Thompson, Stith (1961): *The types of the folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica (FF Communications, 184).
- ALVAR, Carlos (2010). *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1863): *Historia Crítica de la Literatura Española*, Vol. 3, Madrid, José Rodríguez.
- ARIZALETA, Amaia (2010): «Ejercicios de estilo en la Corte castellana: pruebas del crimen y palabras de castigos (tres ejemplos del siglo XIII)», *Clio & Crimen*, 7, pp. 59-72.
- BIAGGINI, Olivier (2007): «Le roi et la parole dans quelques recueils d'exempla castillans des XIII^e et XIV^e siècles», *e-Spania* [En línea], 4, diciembre de 2007, publicado el 11 de marzo de 2014, URL: <<http://journals.openedition.org/e-spania/1272>> [Consultado el 19 de diciembre de 2021]. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.1272>
- BIZZARRI, Hugo Ó. (1990): «*Non omnis moriar*. Sobre la fama del sabio en la Edad Media Castellana», *Thesaurus* (Boletín del Instituto Caro y Cuervo), 45 Nº 1, pp. 174-179.
- BLOOMFIELD, Maurice (1923): «Joseph and Potiphar in hindu fiction», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 54, pp. 141-167. DOI: <https://doi.org/10.2307/282848>
- BREA, Mercedes y Fidalgo, Elvira (2000): «Hacia Una Tipología Del Milagro Literario», *Crisol. Nouvelle Serie*, 4, pp. 111-133.
- CACHO BLECUA, Juan M. y LACARRA, M.^a Jesús (eds.) (1993): *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia.
- CACHO BLECUA, Juan M. (1986): «Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*», en *Formas breves del relato*, Yves-René Fonquerne y Aurora Egido (eds.), Zaragoza-Madrid, Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, pp. 35-55.
- CARTA, Constance (2018): *Arquetipos de la sabiduría en el siglo XIII castellano: un encuentro literario entre Oriente y Occidente*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- DERRIDA, Jacques (2000): *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.
- DEVOTO, Daniel (1959): «Entre las siete y las ocho», *Filología*, 5, pp. 65-80.
- DEVOTO, Daniel (1974): «Pisó yerba enconada», en *Textos y Contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, pp. 9-46.
- DEYERMOND, Alan (1993): «El heredero anhelado, condenado y perdonado», en *Tradiciones y puntos de vista de la ficción sentimental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 105-118.
- FERNÁNDEZ MITCHELL, Julio (1999): *El Sendebar como texto esotérico* [Tesis de Lengua y Literaturas Hispánicas, dir. por Graciela Cándano Fierro], México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- GIL-BARDAJÍ, Anna (2016): «La traducción del árabe en España: panorámica histórica», *Quaderns. Revista de Traducció*, 23, pp. 59-78.
- GOLDMAN, Shalom (1995): *The Wiles of Women. The Wiles of Men. Joseph and Potiphar's Wife in Ancient Near Eastern, Jewish, and Islamic Folklore*, Albany, State University of New York Press.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana*. T.1: *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- GOPAR, Emiliano (2017): ««Si este mançebo oy non es muerto oy seré descubierta». Función y motivo del secreto en el paralelismo estructural entre la historia-marco y los ejemplos en *El libro de los engaños (Sendebar)*», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 183-201.
- HARO CORTÉS, Marta (2009): «Enxenplos et semejanças para reyes: modelos de transmisión», en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Pedro Cátedra, (dir.), Eva Belén Carro Carbajal y Javier Durán Barceló (eds.), Salamanca, CiLengua; Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 127-159.
- HARO CORTÉS, Marta (1997): «Prólogos e introducciones de la prosa didáctica del XIII: estudio y función», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 1, José Manuel Lucía Megías (ed.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 769-787.
- JUARBE, Rosa M. (2017): ««El mayor saber que en el mundo ay es dezir». La oralidad en el discurso del *Sendebar*», en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 173-182.
- KRIKMANN, Avo (2010): «Tales about Hodja Nasreddin. Conference «From Language to Mind IV»» [Contenido descargable de <<https://www.folklore.ee/>>], Elva (Estonia), URL: <http://www.folklore.ee/~kriku/TRANSPORT/KRIKU_Nasreddin_Elva_2010.ppt>. Consultado el 12 de septiembre de 2021.
- LACARRA, M.^a Jesús (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza.
- LACARRA, M.^a Jesús (2021): «Evolución y adaptación del mundo cortesano en las versiones hispánicas del *Sendebar*», *Bulletin Hispanique*, 123-1, pp. 29-47. DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.12114>
- LACARRA, M.^a Jesús (1992): «La imagen de los filósofos en los textos gnómicos del siglo XIII», en *Actas del I Congreso de filosofía medieval*, Jorge M. Ayala (coord.), Zaragoza, Ibercaja, pp. 45-64
- LACARRA, M.^a Jesús y CACHO BLECUA, Juan M. (1977): «El marco narrativo del *Sendebar*», en *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado. Estudios medievales*, II, Zaragoza, Anubar, pp. 223-43.
- LACARRA, M.^a Jesús y CACHO BLECUA, Juan M. (2012): *Entre oralidad y la escritura. La Edad Media*, vol. 1, en José-Carlos Mainer (ed. general), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica.
- LUNA, Karla X. (2011) «De la mujer infecunda a la madre del héroe. El motivo de la dificultad en la concepción en algunas historias caballerescas breves», *Atalaya*, 12. DOI: <https://doi.org/10.4000/atalaya.733>

- MALLORQUÍ RUSCALLEDÀ, Enric (2000): «El príncipe predestinado por la astrología. Tradición y fortuna de un motivo literario y folclórico», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1161-1174.
- MARAVALL, José Antonio (1967): «La concepción del saber en una sociedad tradicional» en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 201-259.
- PEDROSA, José M. (2008) «Harry Potter: la construcción y la deconstrucción de un héroe», *Educación y Biblioteca* 20.164 (marzo-abril) pp. 62-64.
- PEDROSA, José M. (2006): «La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte», en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), Valencia, Universitat de València, pp. 247-270.
- PEDROSA, José M. (2018): «Straparola, Truchado y el debate del campesino y el clérigo (ATU 1562A): una vindicación del héroe traductor y de la cultura popular», *eHumanista* 38, pp. 364-410.
- RAMADORI, Alicia E. (2001): *Literatura sapiencial hispánica del siglo XIII*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.
- RASKIN, Richard (2015): *Life is like a glass of tea. Studies of classic jewish jokes*, New Orleans, Quid pro books.
- RICO, Francisco (1985): «La Clercèia Del Mester», *Hispanic Review*, vol. 53, no. 1, University of Pennsylvania Press, pp. 1-23. DOI: <https://doi.org/10.2307/474168>
- RIVAS, Enrique de (1969): «Huellas de simbolismo esotérico en *el Libro de los engaños* y el enxemplo once del *Conde Lucanor*», en *Figuras y estrellas de las cosas*, Maracaibo, Universidad de Zulia, Facultad de Humanidades y Educación.
- RUCQUOI, A. (2000): «La historia medieval de la Península Ibérica», Adeline Rucquoi y Miriam González-Urriza (trads.), México, El Colegio de Michoacán.
- Sendabar. *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres* (2019): David Arbesú (ed.), Newark, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Sendabar o *Libro de los engaños de las mujeres* (1990): José Fradejas Lebrero (ed.), Madrid, Castalia, (Odres nuevos).
- Sendabar, (2020): Lacarra, M.ª Jesús (ed.), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) [1.ª ed. 1989].
- TEJERO, Eduardo (2003): «El siete, número cósmico y sagrado. Su simbología en la cultura y rendimiento en el *Romancero*», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 15. pp. 221-253.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 6 vols., Bloomington Indiana University Press- Rosenkilde & Bagger.
- UTHER, Hans-Jörg. (2011): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica [1.ª ed. 2004].
- VILCHIS FRAUSTRO, José C. (2016): *Las asambleas de sabios en Sendabar: problemas y manifestaciones de un saber tradicional* [Tesis de Lengua y Literaturas Hispánicas, dir. Por Lillian von der Walde Moheno] México, Universidad Autónoma

- Metropolitana-Iztapalapa, DOI: <<https://doi.org/10.24275/uami.tb09j567x>>. Consultado el 19 de septiembre de 2021.
- VILCHIS FRAUSTRO, José C. (2017): «Hombres *versus* mujer en *Sendebar*: ¿consejo sin sabiduría?» *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, en *Perspectivas y proyecciones de la literatura medieval*, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno (eds.), México, El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 203-223.
- WILLIS, Raymond S. (1979): «“Mester de clerecía”. El *Libro de Alexandre* y la tradición de la cuaderna vía», en *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (coord.), Vol. 1, t.1, pp.141-144.
- YOHANNAN, John (1968): *Joseph and Potiphar's Wife in World Literature: An Anthology of the story of the Chaste Youth and the Lustful Stepmother*, New York, New Directions.

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 13 de enero de 2022



La configuración del diablo como personaje literario en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma¹

Devil's configuration like a literary character in *Tradiciones peruanas* by Ricardo Palma

Nécker SALAZAR MEJÍA

(Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú)

nsalazar@unfv.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0691-4359>

ABSTRACT: This article studies the representation of the devil in Ricardo Palma's work *Tradiciones peruanas*. By reading a selection of traditions, the work analyses this character's configuration based on three manifestations. Firstly, the devil is described according to his condition as an evil being that appropriates the human soul and punishes the man's greed. In second term, he is a character who hides his true identity, but that finally is exposed; and in third place, he is represented as a character that can be mocked by man. The writer recreates the image that has devil in the literature and the popular culture. The character's configuration is developed through well-known topics and reasons from literature and oral narration, it is approached within the framework of mystery and comedy, highlighting Palma's narrative talent.

KEYWORDS: Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, the devil, popular stories, orality and literature.

RESUMEN: Este artículo estudia la representación del diablo en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Mediante la lectura de una selección de tradiciones, el trabajo analiza la configuración de dicho personaje a partir de tres manifestaciones. En principio, el diablo es descrito en su condición de ser maléfico que se apropia del alma humana y que castiga la codicia del hombre; en segundo término, es un personaje que oculta su verdadera identidad, pero que, finalmente, queda al descubierto; y, en tercer lugar, es representado como un personaje que puede ser burlado por el hombre. El escritor recrea la imagen que tiene el diablo en la literatura y en la cultura popular. La configuración del personaje se desarrolla mediante conocidos tópicos y motivos de la literatura y de la narración oral, se aborda en el marco del misterio y la comicidad, y pone de relieve el talento narrativo de Palma.

PALABRAS-CLAVE: Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, el diablo, narraciones populares, oralidad y literatura.

¹ Agradezco al Dr. José Manuel Pedrosa, docente investigador de la Universidad de Alcalá, por haberme brindado información bibliográfica de mucho valor para el desarrollo del artículo.

1. INTRODUCCIÓN

Ricardo Palma (1833-1919), uno de los mayores escritores de la literatura peruana, es el creador del conocido género de la *tradición*, que inmortalizó en sus célebres *Tradiciones peruanas*. Dicho género se caracteriza por la recreación de la historia a través de la singular capacidad fabuladora del autor; en sus páginas, se ofrece un retrato irónico y pintoresco de una amplia galería de personajes de diversos períodos de la historia del Perú, en particular de la época colonial. En dichas narraciones, se dan cita el lenguaje popular, el refranero, los limeños y los giros idiomáticos del fondo tradicional del castellano. Mediante el humor y con un singular estilo, que imprime el ritmo de la oralidad en la prosa, las tradiciones revelan el talento narrativo de Palma y su capacidad para lograr la atención del lector y entretenérlo.

En las *Tradiciones peruanas*, publicadas en ocho series entre 1872 y 1891, uno de los personajes que aparece en varias de ellas es el diablo. Protagonista de una serie de episodios, que conjugan el misterio, el temor, la maldición, la aventura, el engaño y la burla, el diablo cobra singular presencia en las narraciones de Palma por influencias de la literatura escrita y del imaginario popular. El propósito de este trabajo es estudiar la representación del diablo en una selección de tradiciones, conformada por «Un pacto con el diablo», «El carbunclo del diablo», «La laguna del diablo», «El cigarrero de Huacho», «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho», «El alcalde de Paucarcolla», «Desdichas de Pirindín» y «Don Dimas de la Tijereta»².

En ellas, el diablo³ es retratado como el típico ser maléfico que se apropió del alma humana y cuyo poder destructivo tiene su aparición en lugares asociados con el enterramiento de objetos valiosos de la época prehispánica. Por otro lado, es un personaje que mantiene oculta su identidad, la que, finalmente, queda al descubierto. Por último, es configurado como un ser que puede ser objeto de burla por la picardía del ser humano. En el desarrollo de dichas representaciones, se articulan conocidos tópicos y motivos literarios y de la cultura popular que son recreados con arte e ingenio por Palma.

2. EL GÉNERO DE LA TRADICIÓN, LA LIMA CRIOLLA, LA HISTORIA Y LA LITERATURA ESCRITA

La tradición es un género literario creado por Palma caracterizado por ser una narración breve que se refiere, mediante un peculiar estilo y humor, a hechos, anécdotas y episodios de diversos períodos de la historia del Perú reelaborados por la imaginación del autor. El género palmiano guarda estrecha relación con el artículo de costumbres, el cuento popular y las narraciones orales, que le sirven de modelo y le proveen los medios básicos de expresión. La tradición se halla ligada a diversas formas narrativas, de carácter literario, oral o popular, con las que el escritor se encontraba familiarizado a través de sus lecturas y que influyen directamente en el tono, lenguaje y estilo de sus páginas.

² Para el presente trabajo, las citas de «Un pacto con el diablo» se toman de *Tradiciones olvidadas de Palma* (edición de Julio Díaz Falconí, 1991) y las de «El carbunclo del diablo», «La laguna del diablo», «El cigarrero de Huacho», «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho», «El alcalde de Paucarcolla», «Desdichas de Pirindín» y «Don Dimas de la Tijereta», de *Tradiciones peruanas completas* (edición de Edith Palma, 1961).

³ En algunas tradiciones de Palma, la imagen del diablo es mencionada o aludida para realizar comparaciones, describir a los personajes, calificar su conducta, explicar determinados aspectos de los episodios, etc. Entre esas narraciones, se encuentran «La endemoniada», «Los siete pelos del diablo», «La faltriquera del diablo» y «Los endiablados despreciados».

En la creación del género, Palma resemantiza las fuentes que sirven de base a la tradición. Así, el autor realiza una reelaboración de textos históricos, crónicas coloniales, formas narrativas procedentes de la literatura escrita, manifestaciones de la oralidad y expresiones de la cultura popular. En dicho proceso, que se desarrolla desde un orden estético y con un fin literario, el escritor define la temática, el propósito, el estilo y la estructura de la tradición.

Como uno de sus principales rasgos, las tradiciones de Palma mantienen marcas de la oralidad que modulan su prosa, de tal modo que dichas narraciones se distinguen por poseer una prosa oralizante. Afirma este rasgo la identificación del autor con las expresiones cotidianas de la Lima criolla del siglo XIX, cuya espontaneidad deja sus huellas en el discurso palmiano. Nacido en el mismo corazón de Lima, el escritor conoció un ambiente muy animado, de bastante dinamismo y colorido, ya que, como lo explica Porras Barrenechea (1954), su casa paterna estaba ubicada a espaldas del edificio del Tribunal de la Inquisición, muy cerca del Centro histórico de la ciudad, a pocas cuadras de la Plaza Mayor, del Mercado Central y de las principales calles de la Lima antigua, que, en los años de su infancia, aún conservaban rasgos de los tiempos coloniales.

En su niñez, Palma escuchó atentamente a los pregoneros de la ciudad y conoció a personajes típicos del entorno urbano, que estaban asociados con vivencias, anécdotas e historias singulares que despertaron su interés. En ese ambiente, el futuro tradicionista se familiarizó con consejas y cuentos populares; saboreó el octosílabo, las coplas y las seguidillas; se deleitó con la chanza, la adivinanza, el chiste, la ironía, la burla y la sátira; aprendió dichos, refranes, limeñismos y giros propios de la época que se registran en sus narraciones. De este modo, el espacio público ejerció una influencia decisiva en la sensibilidad de Palma, que le permitió ser un receptor atento, así como sintonizar con la oralidad popular, su especial ritmo y sus formas de expresión.

La afición de Palma por la lectura lo condujo al conocimiento de la historia y, sobre todo, de la literatura universal. Era un asiduo concurrente a la librería del español Enrique Pérez, localizada en el centro de Lima, que albergaba publicaciones de reciente aparición y donde se realizaban amenas tertulias en las que participaban conocidos escritores e intelectuales. Al respecto, Oswaldo Holguín Callo señala que la librería fue «el medio adecuado para realizar las múltiples lecturas y adquirir el conocimiento necesario que su sed intelectual le imponía» (1994: 199). Por otro lado, Palma leyó en la Biblioteca Nacional textos de historia, crónicas coloniales y manuscritos inéditos, que, a través de su capacidad fabuladora, se convertirían en una importante fuente de información de sus *Tradiciones peruanas*⁴.

Es conocida la huella de la literatura española del Siglo de Oro en las *Tradiciones peruanas* de Palma a partir de la lectura de la *Biblioteca de autores españoles* editada por Manuel Rivadeneyra. El tradicionista disfrutó de las páginas de *El Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y *La vida del Buscón don Pablos* de Francisco de Quevedo, entre otras obras. Dicha lectura le sirvió para regocijarse con los usos tradicionales de la lengua, conocer el peculiar diseño y caracterización de los personajes y valorar el humor popular en la literatura hispánica. Palma también leyó textos

⁴ En su edición de las *Tradiciones peruanas* (1961), Edith Palma incluye un apéndice con el título «Fuentes y documentos de información de que se sirvió el autor» que es de mucho valor para conocer los diversos tipos de textos consultados por Palma para escribir sus narraciones.

españoles del periodo neoclásico, como los dramas de Leandro Fernández de Moratín y *Fray Gerundio de Compazas* del Padre Isla; y de la época romántica, como *Macías de Mariano José de Larra* y *Leyendas* de José Zorrilla⁵.

Sobre la base de las fuentes que cita Palma en sus textos, Conchita Hassel Winn (1968) demuestra su amplio conocimiento, además de la literatura española, de la literatura francesa, inglesa, alemana, italiana y norteamericana. Así, Palma conoció la obra de escritores franceses, como Víctor Hugo, Honorato de Balzac y Alfonso de Lamartine; de ingleses, como Lord Byron y Walter Scott; de alemanes, como Heinrich Heine y Ernest T.A. Hoffmann; de italianos, como Giacomo Leopardi; y de norteamericanos, como Edgar Allan Poe y Washington Irving. De acuerdo con dichas lecturas, podemos sostener que la poesía, el drama, el periodismo, la novela histórica y los relatos de misterio y terror fueron los géneros literarios preferidos por Palma⁶. Al recibir «de las múltiples fuentes de la literatura internacional información y cultura», Palma creó «un dominio exclusivamente propio, como escritor, maestro y crítico literario» y «[s]upó adaptar aspectos de aquella literatura a los requerimientos del nuevo mundo y utilizar como tema principal lo americano» (Hassel Winn, 1968: 808).

Es importante indicar que el romanticismo, movimiento al cual pertenece Palma, se relaciona con la recuperación de las expresiones populares, el alma nacional y las narraciones folclóricas, tal como se expresa en las recopilaciones realizadas por los hermanos Jacobo y Guillermo Grimm en Alemania. Además, la evocación del pasado mediante formas narrativas como la leyenda y la novela histórica distingue a dicho movimiento. En ese contexto, el género palmiano comparte el programa del romanticismo, pues se encuentra en estrecha relación con la leyenda romántica, el cuento popular y la literatura oral; además, el recuerdo de épocas pretéritas aflora mediante la imaginación y la recreación del pasado en las páginas de las *Tradiciones peruanas*. En tal sentido, como explica José Miguel Oviedo en referencia a Palma, «el ejercicio de la tradición lo reconducía a la senda de la literatura popular» (1995: 135).

3. PALMA, LAS FORMAS NARRATIVAS POPULARES Y LA ORALIDAD

Los testimonios de Palma y la información que nos brindan sus tradiciones nos refieren el estrecho vínculo del escritor con un entorno identificado con el arte de contar historias y asociado con formas narrativas de la cultura oral. Como fuente de sus

⁵ Los textos de crítica literaria escritos por Palma evidencian las huellas de la literatura española en las letras nacionales. En *La bohemia de mi tiempo* (1899), el tradicionista narra el desarrollo del movimiento romántico en el Perú y menciona a autores españoles que influyeron en los escritores nacionales; entre ellos, figuran José de Espronceda, José Zorrilla y Moral, Ramón de Campoamor, Gabriel García Tassara y Fernando Velarde. En *Recuerdos de España* (1899), que evoca su estadía en tierras hispanas en 1892 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, el autor escribe esbozos literarios de Antonio Cánovas del Castillo, Emilio Castelar, Gaspar Núñez de Arce y José Echegaray, entre otros. Por otro lado, el *Epistolario general* (2005) de Palma contiene cartas dirigidas a conocidos escritores españoles, como Manuel Tamayo y Baus, Rafael Altamira, Marcelino Menéndez y Pelayo, Benito Pérez Galdós y Antonio Rubiós y Lluch.

⁶ En la tradición «El encapuchado», Palma hace referencia a supersticiones y creencias de los limeños; al respecto comenta que «[m]uchas son las leyendas fantásticas que se refieren sobre Lima» y añade que estas requieren un estilo y una forma de contar: «Para dar vida a tales consejas necesitaríamos poseer la robusta y galana fantasía de Hoffmann o de Edgar Poe» (1961: 395). La mención que hace Palma de los dos escritores es un reconocimiento de su arte narrativo para relatar hechos de misterio.

tradiciones, para el autor, tienen especial valor los relatos orales, las creencias populares, el arte de narradoras y cuentistas, las tertulias literarias y el contenido que proveen las crónicas históricas.

De acuerdo con Leonor Sagermann Bustinka, «[e]n los tiempos contemporáneos a Ricardo Palma circulaban cuentos, leyendas y supersticiones, entre otros tipos de relatos, que existían y perduraban gracias a la tradición oral» (2015: 248). En la reelaboración de las fuentes orales o escritas, que Palma realiza muy creativamente, se establecen los rasgos característicos del discurso palmiano, como el sentido del humor, el uso del refranero, la ironía y la prosa oralizante. El autor se nutre de conocidos personajes, hechos y temas de la historia del Perú, así como de tópicos y motivos provenientes de la literatura escrita y oral. A través de su arte fabulador, el autor transforma sus fuentes y las formas narrativas populares en relatos de gran valor artístico que no pierden su carácter oral.

En sus tradiciones, Palma valora de manera especial el arte de la anciana Catita como narradora oral, «aquella bendita anciana que para unos muchachos era *mi tía Catita* y para otros *mi abuela tuerta*» (1961: 667). En la tradición «Croniquillas de mi abuela», la evoca como «lo más limeño que tuvo Lima en tiempos de Abascal» (1961: 856). El tradicionista recuerda el interés que despertaba como cuentista popular: «(...) acostumbraba en la noche de luna congregar cerca de sí a todos los chicos y chicas del vecindario, embelesándonos, ya con una historieta de brujas o ánimas en pena o ya con cuentos sobre antigüallas limeñas» (1961: 667). Es así como la niñez de Palma estuvo estrechamente ligada a lo popular, lo tradicional y las vivencias del entorno doméstico a través de historias, leyendas y supersticiones.

En otro testimonio, Palma nos ofrece un retrato similar: «Recuerdo que, cuando yo vestía mameluco y calzón con rodilleras, asistía a la tertulia nocturna de una señora (...) la cual congregaba alrededor de su sillón a toda la lechigada del barrio» (Díaz Falconí, 1991: 58). Adquiere especial significado esta evocación, ya que demuestra la inclinación del futuro escritor por escuchar narraciones orales, en particular, su vínculo con el cuento popular. El autor nos refiere los géneros narrativos de la literatura tradicional, la galería de personajes de los relatos populares, el modo de narrar, la atención ante las historias contadas y el impacto que estas producían:

La buena anciana, con sus gafas relucientes y su gatazo negro sobre la falda de anafaya tenía la magia de embelesarnos, refiriéndonos consejas de brujas, duendes, diablos, milagros y aparecidos, y hacíalo con tanto donaire, que a los granujas o mataperros que la oíamos sin pestañear ni perder sílaba nos corrían letanías por el cuerpo, y, al dormir, nos acometían pesadillas y malos sueños (Díaz Falconí, 1991: 58).

Si bien puede tratarse de un juego producto de la licencia y de la libertad creativa de Palma, la presencia de la figura de la narradora o cuentista evidencia la importancia y la función de la oralidad en las *Tradiciones peruanas*. Asimismo, pone de relieve su vínculo con formas narrativas populares utilizadas o recreadas por el autor en su obra.

La reelaboración de la literatura oral es un elemento importante en el arte creativo de Palma, pues el caudal de relatos que escuchó en su niñez fue decisivo en la composición de sus tradiciones. Al respecto, el escritor nos dice: «Cuantas de boca de locuaces viejas, / pude escuchar consejas, / y cuantos en papeles, ya amarillos, / encontré chismecillos, / tantos fueron soberbios argumentos / para hilvanar mis cuentos» (1961: 1459).

Dario Puccini (1984) explica que la oralidad es un factor decisivo en las tradiciones de Palma y se relaciona con una serie de elementos que el autor emplea con maestría: el diálogo con el lector, la inserción oral, la digresión, el chiste, el refrán, la cita ajena,

la búsqueda de complicidad irónica con quien escucha o lee, entre otros recursos. Para Puccini, en las narraciones palmianas, se desarrolla una «doble oralidad», que se refiere, en principio, a su origen, es decir, a la fuente oral de la que se vale el autor para escribir las tradiciones; y, por otro lado, a la utilización de un estilo oral en su composición. Se trata de «recursos orales» que dan la impresión de «una conversación ininterrumpida», por lo que «aun cuando utiliza la tradición escrita la traduce en algo que se parece a la tradición oral» (1984: 266-267).

En esa misma línea de valoración, se encuentra el punto de vista de Julio Ortega, quien sostiene que, para Palma, «la oralidad está en todas partes» y que «lo oral es fundamentalmente el espacio de lo popular». En las conocidas narraciones del autor, «la oralidad busca fijar la memoria comunitaria a través de la fábula», de tal modo que, en las tradiciones palmianas, se plasma la versión popular de la historia, que es «una historia no cronológica sino discontinua». Atento escucha de la voz del pueblo, Palma consigue «llevar la oralidad al centro de lo escrito»; por ello, en virtud de su arte creativo, «[e]n la “tradición” que escribe resuena la palabra de la tradición popular» (1993: XXI-XXII).

El estilo y el lenguaje distinguen a las tradiciones de Palma. Oviedo nos hace ver que «la conquista del sabor popular se vincula con el hallazgo de un estilo que (...) no tiene parangón entre los tradicionistas de su tiempo» (1995: 140). Por un lado, «Palma se preciaba del localismo y del populismo de su vocabulario», pero, por otro, «el “limeñísimo” y “peruanísimo” lenguaje de Palma» se conjugaba con sabrosos usos lingüísticos que «los había tomado prestados del romancero tradicional, de la literatura del Siglo de Oro, de las crónicas coloniales, del viejo costumbrismo español» (1995: 138).

La riqueza y la variedad de historias que forman parte de la cultura popular, y que se revitalizan a través de la oralidad, alimentan el repertorio de las tradiciones de Palma. De esta manera, creencias, supersticiones, relatos sobre el diablo, brujas, duendes, almas en pena, fantasmas y aparecidos que el escritor escuchó en su infancia son temas de sus narraciones. Envueltas en el misterio y contadas con estrategias narrativas que despiertan el interés de los lectores, las tradiciones palmianas conservan su origen popular. «Misa negra», «Las brujas de Ica», «La honradez de un ánima bendita», «La procesión de las almas de San Agustín», «La casa de las penas», «El encapuchado» y «Los duendes del Cuzco» son una muestra de la huella de la cultura popular en las narraciones de Palma.

Como sucede en la parte introductoria de sus tradiciones, en «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho», Palma manifiesta su preferencia por las narraciones orales, como se evidencia en el diálogo que sostiene con el cuentista llamado irónicamente don Adeonato de la Mentirola, a quien llama metafóricamente «una alhaja de gran precio» por su capacidad fabuladora. El escritor lo reconoce admirativamente como fuente de historias y anécdotas: «Nadie mejor informado que él en los trapicheos de Bolívar con las limeñas, ni nadie como él sabe al dedillo la antigua crónica escandalosa de esta ciudad de los reyes» (1961: 175). Además, su talento y facilidad para el relato motivan a Palma escucharlo:

Cuenta las cosas con cierta llaneza de lenguaje que pasma; y yo, que me pirro por averiguar la vida y milagros, no de los que viven, sino de los que están pudriendo tierra y criando malvas con el cogote, ando pegado a él como botón a la camisa, y le doy cuerda, y el señor de la Mentirola *afloja* la lengua (1961: 175).

Esta referencia a la oralidad confirma la especial relación de Palma con las formas narrativas populares de la cultura oral. Igualmente, la cita pone énfasis en la importancia del lenguaje llano y la temática referida al pasado, que son rasgos claves que definen a las *Tradiciones peruanas*.

Cabe señalar que la reelaboración de textos históricos como fuente de las narraciones palmianas es un recurso constante en la producción literaria del autor. En su riqueza informativa, «[d]escubrió el enorme valor del filón histórico y, sobre todo, la posibilidad de contar la historia de un modo original, de manera artística» (Oviedo, 1995: 134). Por ejemplo, al comenzar la tradición «El alcalde de Paucarcolla», Palma confiesa que conoció el asunto en una de las crónicas del Perú y que dicha tradición se halla muy difundida en el departamento de Puno:

La tradición que voy a contar es muy conocida en Puno, donde nadie osará poner en duda la realidad del sucedido. Aún recuerdo haber leído algo sobre este tema en uno de los cronistas religiosos del Perú. Excúseseme que altere el nombre del personaje, porque, en puridad de verdad, he olvidado el verdadero. Por lo demás, mi relato difiere poco del popular (1961: 196).

Basándonos en la glosa, la verosimilitud en la tradición palmiana y la atribución de veracidad a los hechos que conforman la narración son dos aspectos textuales de importancia para el autor. De igual modo, la declaración de Palma ilustra el funcionamiento de su genio creativo en la forma como toma o adapta la fuente histórica como base de sus tradiciones.

4. EL DIABLO: PERSONAJE SINGULAR DE LAS *TRADICIONES PERUANAS*

La figura del diablo se introduce en Hispanoamérica a partir de la llegada de los españoles mediante el pensamiento teológico, los tratados de demonología, el discurso de la evangelización, la literatura escrita y la cultura popular⁷. De este modo, se establecen los rasgos predominantes asociados con su imagen, entre ellos, ser la representación del mal, tener un poder maléfico, poseer una naturaleza animal o monstruosa que causa terror, contraponerse a Dios y al bien en su condición de ángel rebelde, ejercer el poder de tentación sobre los hombres para hacerlos caer en el pecado y castigarlos, adoptar diversas formas para manifestarse y aparecer ante ellos, acudir a su llamado para firmar un pacto que les permita disfrutar de poder, bienes, placeres y felicidad a cambio de su alma, etc.

En el Perú, la imagen del diablo impuesta por la conquista española se identifica con la figura del Supay, que era una divinidad de origen prehispánico de carácter dual, que encarnaba tanto el bien como el mal. Dicha identificación, que se encuentra en las crónicas coloniales y las prédicas religiosas, tuvo como finalidad demonizar a las divinidades de la cultura andina y desarrollar una política de control del alma de los indios. Así, el Supay andino se convirtió en un ser maléfico que adquirió la imagen negativa que caracterizaba al diablo en el catolicismo.

La influencia de la literatura occidental determina las figuraciones del diablo en el Nuevo Mundo, a través de la representación de dicho personaje que procede de la literatura del Siglo de Oro español y de la imagen que se proyecta de él en el romanticismo. Por otro lado, referidos al diablo, se desarrollan conocidos tópicos y motivos literarios que, además de organizar las historias y episodios en los que interviene como protagonista, alimentarán y enriquecerán la literatura oral y el imaginario popular de los pueblos del continente.

⁷ Para el estudio de la figura del diablo en el discurso de la religión cristiana, su identificación con las divinidades nativas del continente y su representación en la literatura durante la época colonial, son de mucha utilidad los trabajos de Félix Báez-Jorge (2013), Berenice Alcántara Rojas (2013) y Alberto Ortiz y María Isabel Terán Elizondo (2014).

Como un marco de referencia para conocer la imagen del diablo en las *Tradiciones peruanas* de Palma, José Manuel Pedrosa traza las líneas en las que se desarrolla su representación como «uno de los personajes que más protagonismo tuvieron en la literatura española de los Siglos de Oro». Para ello, señala las dos direcciones seguidas por los escritores en sus figuraciones del maligno:

Como exemplificación del mal absoluto o como caricatura ridícula de sí mismo, como inspirador de los peores terrores y de las carcajadas más desinhibidas, su perfil y su sombra pueden rastrearse desde la mística hasta las comedias de santos y de magia, desde los *exempla* morales de la literatura hagiográfica hasta los pliegos de cordel y las relaciones de sucesos, desde las misceláneas de casos maravillosos y de prodigios hasta la producción satírica de culteranos y conceptistas, desde los legajos inquisitoriales o la literatura sobre las colonias americanas hasta los textos novelísticos o la gran comedia y el gran drama –o el burlesco entremés– con que culminó el Barroco (2004: 67).

Además de las imágenes del diablo asociadas con el terror y la comicidad, se puede apreciar la vitalidad del personaje desde la época medieval hasta la literatura barroca a través de diferentes formas y géneros, que incluyen los géneros canónicos como la literatura popular.

Por otro lado, Pedrosa precisa la continuidad de las dos imágenes del diablo, pues ambas coexisten con ciertos matices durante los siglos XVI y XVII: «las representaciones cómicas y paródicas del diablo» no impedían que «el diablo no siguiese siendo objeto de crédulo temor» (2004: 71). Así, la Iglesia, mediante la predica y los tratados demonológicos, mantuvo vivo el terror que producía el demonio en la sociedad medieval. Entre los asuntos tratados en los aludidos siglos, el pacto con el demonio dio lugar a copiosa producción literaria en un registro satírico y humorístico que también caló en la imaginación popular.

Entre la época medieval y el siglo XIX, se fue acentuando la imagen de un diablo burlado que, mediante la literatura, da paso a una concepción del maligno con un poder limitado, ya que su figura empieza a debilitarse. Al respecto, Robert Muchembled (2002) nos explica: «La Edad Media prefería los demonios burlados, y la idea del fracaso final de Satanás volvió a imponerse en el folklore del siglo XVIII, pero también en la cultura erudita con Goethe» (2002: 140). Si bien existió un paréntesis en esta concepción durante la época moderna que afectó a «la conciencia europea, atribulada por la incertidumbre frente a un Dios severo de quien Lucifer no era más que la imagen inversa» (2002: 140), la literatura terminó trivializando y humanizando al personaje a través de la ficción, la parodia y la sátira. En ese curso, «[e]l fin de Satanás es en realidad el fin del miedo desencadenado por el viejo mito cristiano que conducía a la sumisión de las almas y al temor al cambio» (2002: 133).

En las narraciones de Palma, la configuración del diablo prescinde de su concepción en la mentalidad andina y se presenta de acuerdo con su imagen predominante en la cultura occidental, la literatura española y las características que asume en la cultura popular: como un ser maléfico dotado de todo su poder o como un ser vulnerable que es objeto de burla⁸. En principio, el diablo aparece en situaciones relacionadas con el misterio y el temor, donde se

⁸ Palma reproduce la imagen del diablo de acuerdo con el espacio criollo, por lo que en sus tradiciones no aparece el diablo andino o Supay, que pervive en la colonia y aun después en el mundo andino como expresión de la herencia cultural prehispánica. José Luis Ayala precisa que «[e]ntre el diablo occidental y el diablo andino hay una marcada diferencia debido a una distinta personalidad, diferente psicología, forma de existencia e influencia debido a los males que generan». Por un lado, Satanás «[e]s perverso, malo, está al acecho para inducir al pecado, puede presentarse y desaparecer, determina el comportamiento de las personas (...) y su hábitat natural es el infierno», mientras que «el diablo andino es un ser que apareció después de la humanidad y habita en la realidad cotidiana, en los sueños y en los peligrosos lugares donde se presenta de diversas formas» (2008: 227).

manifiesta su fuerza demoniaca; en contraparte a esta primera imagen, actúa en episodios en los que es tratado con burla y termina engañado. De este modo, en algunas tradiciones, el diablo es retratado como un personaje de condición maligna, como se conoce en la cultura occidental y en la religión cristiana, pero, en otras, es un ser ingenuo que puede ser fácilmente burlado, lo que se relata desde el punto de vista del humor y la risa.

Patricia Castillo Uculmana ahonda en los rasgos que distinguen al diablo como personaje literario en la tradición palmiana:

Pero, algo curiosamente agradable, será que Palma no solo va a retratar al Diablo como un ser maligno; al contrario, en su pluma este muchas veces se tornará tan vulnerable como cualquier hombre al que hace alusión el autor a lo largo de sus Tradiciones; para ello, adquiere un aire más humano y hasta cierto punto cándido en su afán de tentación, de él, se burlarán sacándole provecho, sufrirá maltratos, como cualquiera, o será desterrado como a tantos otros individuos a los que la vergüenza no les permite volver (2005-2006: 97).

Entre estas dos direcciones predominantes, que se complementan con variados motivos de la imaginación popular, se inscriben las acciones protagonizadas por el diablo en el universo palmiano. En tal sentido, es un ser que inspira temor, está ligado a hechos de misterio, desata su poder produciendo consecuencias nefastas y origina desgracias, incluso la muerte. Este perfil, a la vez, obedece a la imagen del diablo que se deriva de la religión cristiana. En el otro extremo, es un personaje incrédulo, a quien se le puede engañar o burlar, lo que termina humillándolo o lo condena a no volver a estar más entre los humanos. En esta segunda representación, las narraciones de Palma conjugan la influencia de la literatura escrita, la lectura de los clásicos españoles y el imaginario popular a través de las creencias locales y la tradición oral.

No obstante, entre estas dos representaciones, también se despliega otra imagen del diablo: la de un ser revestido de poder cuyo engaño, apariencia o identidad, sin embargo, quedan al descubierto. Esta condición, a la vez, se asocia con otra serie de motivos que enriquecen el contenido de las tradiciones y que se entrelazan en el universo palmiano. Así, el diablo también se configura como un ser temeroso, que siente miedo ante el Tribunal de la Inquisición, que huye para evitar ser apresado y castigado, etc. Desde este punto de vista, al desarrollarse nuevos episodios a partir de estas configuraciones, las tradiciones de Palma amplían las situaciones y las escenas de humor para el deleite de los lectores.

En las tradiciones de Palma, la designación del diablo nos permite apreciar la diversidad de nombres con que es conocido en la cultura popular, que se diferencian de los nombres con los cuales es identificado en el catolicismo (Lucifer, Satanás, Belcebú, Luzbel, Belial y Samael, entre otros) por su sentido humorístico. Asimismo, dicho nombramiento, que revela los mecanismos léxicos que se utilizan para referirse al singular personaje, demuestra el arraigo de los apelativos dados al diablo en el imaginario criollo.

Al respecto, Castillo Uculmana explica la peculiaridad del repertorio de la designación del diablo en las narraciones palmianas:

El autor trata a este enigmático ser como a un personaje más, se refiere a él en tono burlesco casi siempre, acercándose y llamándolo peyorativa pero también cariñosamente, Diabolín, quitándole así el halo siniestro, o yendo al otro extremo, su Majestad cornuda, su Majestad Infernal, o Rey de los Abismos para ubicarlo mejor como soberano de los infiernos; pero también lo hará usando un buen número de sinónimos para señalarlo igualmente: Cucufo, Cornudo, Patudo, Rabudo, Uñas largas, Tiñoso, Maligno, El patón, entre otros (2005-2006: 96).

Esta diversidad de nombres, que es un signo de la popularidad del diablo, pone de manifiesto la riqueza y la creatividad de la designación del citado protagonista en el discurso palmiano. De este modo, se instituye un campo léxico que reproduce el registro de la lengua oral y que denota los principales rasgos y aspectos físicos que singularizan al diablo.

Personaje de poder maléfico y protagonista de amenas escenas, el diablo es foco de atención en las *Tradiciones peruanas*, lo que, a la vez, demuestra su vitalidad en la literatura y en la cultura popular. Sin embargo, Palma encuentra que, en el imaginario social de sus tiempos, el diablo iba perdiendo presencia, por lo que, de manera anecdótica, sale en su defensa. En ese sentido, el tradicionista contrasta dos momentos: los años en los que el diablo era objeto de la severidad de las normas religiosas y la época presente en la que escribe, en la cual observa que el personaje carece de protagonismo:

Es preciso convenir en que lo que llaman civilización, luces y progreso del siglo, nos ha hecho un flaco servicio al suprimir al diablo. En los tiempos coloniales (...) apenas se ofrecía a cada cincuenta años un caso de suicidio o de amores incestuosos. Por respeto a los tizones y al plomo derretido, los pecadores se miraban y remiraban para cometer crímenes que hogaño son moneda corriente. Hoy el diablo no se mete, ni para bueno ni para malo, en los míseros mortales; ya el diablo pasó de moda, y ni en el púlpito lo zarandean, los frailes; ya el diablo se murió, y lo enterramos (1961: 270).

Sin dejar de lado el humor, el escritor reclama el «retorno» del diablo, lo que implica tenerlo nuevamente como protagonista de episodios y aventuras de mucha amenidad, cuyo correlato, sin embargo, no está al margen de un sentido correctivo o moral:

Cuando yo vuelva, que de menos nos hizo Dios, a ser diputado a Congreso, tengo que presentar un nuevo proyecto de ley resucitando al diablo y poniéndolo en pleno ejercicio de sus funciones. Nos hace falta el diablo; que nos lo devuelvan. Cuando vivía el diablo y había infierno, menos vicios y picardías imperaban en mi tierra (1961: 270).

Si bien las palabras del autor se sitúan en una esfera humorística, la «rehabilitación» del diablo es un reconocimiento de su vitalidad como personaje de la literatura⁹. Por ello, la protesta de Palma ante la «supresión del diablo» del día a día es una valoración de su condición como componente importante del imaginario colectivo y de su propia obra de creación: «Protesto contra la supresión del enemigo malo, en nombre de la historia pirotécnica y de la literatura fosforescente. Eliminar al diablo es matar a la tradición» (1961: 270-271).

5. LA CONFIGURACIÓN DEL DIABLO EN LAS *TRADICIONES PERUANAS*

En las tradiciones que hemos seleccionado, la configuración del diablo se plasma a través de tres imágenes. En principio, destaca su representación como un ser maléfico que se apodera del alma humana, cuyo poder se desenvuelve en el terreno del misterio

⁹ En la leyenda «Un pacto con el diablo», Palma contrasta, de manera irónica, los tiempos en que se invocaba la presencia del diablo y este acudía inmediatamente al llamado con el momento contemporáneo a la escritura de sus tradiciones, en el cual esa presteza en acudir ha dejado de «producirse». El escritor nos dice: «Y hoy vemos todos los días / que abundan hombres tan mandrias / que llaman una legión / de diablos, y ni uno se alza, / cuando en los tiempos antiguos / con llamar a uno bastaba» (Díaz Falconí, 1991: 54).

y se expresa con una fuerza implacable al momento de castigar; a ello se suma su capacidad para adquirir una forma humana con el fin de enamorarse de una doncella. En segundo lugar, el diablo se configura como un personaje astuto que oculta su verdadera identidad, pero es, finalmente, descubierto. Esta situación lo lleva a huir para evitar ser apresado y castigado, lo que se narra mediante escenas de humor y la ironía. Por último, el maligno es representado como un ser vulnerable que puede ser burlado y humillado por el hombre.

Estas configuraciones, que revelan influencias de la literatura española y de la cultura popular, se desarrollan mediante conocidas escenas y episodios que introducen algunas variantes en las narraciones sobre el diablo. Con ingenio y creatividad, Palma reelabora los tópicos literarios, amplía la imagen del diablo y enriquece la representación del personaje. A través de la imaginación que le permite el género de la tradición, el autor consigue ofrecer un retrato del maligno que conjuga el miedo y el misterio con la aventura y el engaño; igualmente, dicha imagen se percibe desde el punto de vista del entretenimiento y la comicidad, que permiten representarlo de manera jocosa y divertida.

5.1. *El poder maléfico del diablo*

Las tradiciones en las que centramos nuestro interés son las siguientes: «El pacto con el diablo», leyenda en verso que relata el cumplimiento del pacto firmado por un hombre con el demonio a cambio del amor de una doncella cristiana; «El carbunclo del diablo», cuya trama se centra en la disputa que sostienen tres ballesteros españoles por la posesión de un carbunclo formado del esqueleto de una momia; «La laguna del diablo», tradición en la que se narra la ambición de un cura y un gobernador por la obtención de objetos de valor de la época prehispánica; y «El cigarrero de Huacho», que aborda los amores entre un hombre dedicado a la venta de cigarros en dicha ciudad y la hija de una viuda de origen vizcaíno.

5.1.1. «Un pacto con el diablo»

Es una narración escrita en verso según el estilo de las leyendas románticas españolas y relata el inevitable cumplimiento del pacto con el diablo. Titulada también «No hay trampa con el demonio», la leyenda tiene como escenario el convento de la Alameda de los Descalzos y se basa en un relato que el autor escuchó en su niñez: «Ello, al fin, no es más que un cuento / de aquellos que oí en la infancia, / esa edad cuya fragancia / se ha evaporado en el viento» (Díaz Falconí, 1991: 54).

La leyenda aborda el conocido «motivo fáustico» del pacto con el demonio, que también se desarrolla en la tradición «Don Dimas de la Tijereta», con la diferencia de que, en la primera narración, el diablo se apodera del alma del protagonista. El pacto con el diablo tenía antecedentes en la literatura medieval española y en el Siglo de Oro; además, “se constituyó en un motivo en la época del romanticismo, al que se adscribe Palma” (Huarag, 2013: 182).

La leyenda, que se remonta al siglo XVIII, relata que un hombre invocó al demonio, quien, al escucharlo, «acudió presuroso ante tan torpe demanda» (Díaz Falconí, 1991: 54). Al presentarse Satanás ante el llamado, el hombre le confiesa: «— Amo a una mujer; mas ella / constante mi amor desaira» (Díaz Falconí, 1991: 54). A cambio de conseguir su amor, el protagonista le ofrece al diablo su alma y su cuerpo, para lo cual el demonio redacta un contrato en un pergamino, «con las fórmulas

precisas / para semejantes casos»¹⁰. Firmado el documento, «convirtiòse el diablo en humo» y el hombre se volvió ese día «en un mancebo gallardo». Entonces, con engaños y galantería, el hombre despertó el amor de la hermosa Elena, una joven muy religiosa, quien, ante la turbación que el sentimiento le producía, implora a su madre: «—Perdóname si lo amo, madre mía, / y el corazón me exalta su mirada» (Díaz Falconí, 1991: 55).

Enamorada del hombre, la joven, pura e inocente, abandona su hogar; sin embargo, el seductor destruye su candor y es causa de su desgracia: «Murió Elena al encontrarse / perdida, y sin compasión / abandonada del hombre / que el sosiego la robó» (Díaz Falconí, 1991: 56). Deshonrada y burlada por quien la sedujo, la joven murió luego de haber caído en la tentación. Su trágica historia le sirve al narrador para realizar una advertencia a las doncellas: tener cuidado de caer atrapadas por el mal, por lo que pide «llorad, llorad por Elena», a quien llama «pobre mártir del amor». Al hombre causante de la desgracia, arrepentido y lleno de temor, no le quedó otra opción que evitar dar cumplimiento al pacto que había firmado con el diablo y se recluyó en el Convento de los Descalzos. Su confesión al guardián del convento resumida por el narrador expone el motivo de su reclusión: «El pacto con Lucifer, / y la seducción cobarde, / y que abandonó más tarde / deshonrada a una mujer» (Díaz Falconí, 1991: 56-57).

No obstante, mientras el penitente era acompañado por los frailes en una procesión por los ambientes del claustro, sentía «la mano / del triste arcángel protervo» (Díaz Falconí, 1991: 57) y se abrió una puerta de uno de los ambientes de donde salía «extraño / olor de azufre e infierno»¹¹; entonces, la entrada se cerró y, por esa razón, en el convento «hay tapiada una puerta / con una cruz» (Díaz Falconí, 1991: 57). A pesar de que el hombre quiso impedirlo, el diablo se apropió de su alma: «(...) se llevó el demonio / al deudor, en alma y cuerpo; / porque es acreedor el diablo / tan inflexible y severo / que, cuando cobra, no admite / ni dilación, ni tropiezo» (Díaz Falconí, 1991: 57). De esta manera, el cumplimiento del pacto se realiza inexorablemente en el tiempo previsto.

En la leyenda de Palma, el poder con que se ejecuta la acción del demonio inspira un sentimiento de temor. El relato, que adquiere un sentido admonitorio que se reitera en la voz del narrador, se dirige a las jóvenes con el fin de no ceder ante la tentación diabólica. De igual modo, refleja el miedo del hombre ante la fuerza aterradora de Satanás y es una muestra de la manifestación implacable de su poder ante el intento del ser humano de desafiar y desconocer el pacto firmado con él; por ello, como reza el título con que también es conocida la leyenda: «No hay trampa con el demonio». Las convenciones que rodean el pacto, el compromiso que de él se deriva y el intento de evitar que se cumpla evidencian la capacidad maléfica de Lucifer frente al hombre, quien aparece como un ser frágil e insignificante que no puede hacer nada frente a él.

¹⁰ En *Anales de la Inquisición de Lima*, Palma describe la forma como se desarrollaba el pacto con el diablo en la Lima colonial: «En cuanto al pacto con el demonio, varios eran los modos de realizarlo. Haciésele aparecer pronunciando un conjuro, o degollando una gallina negra y enterrándola con ciertas ceremonias y palabras mágicas. Cuando el diablo tenía a bien mostrarse, se extendía el contrato en un pergamino y se firmaba con sangre. Diz que el diablo se avenía a todo, siempre que no faltase la condición de entregarle el alma después de la muerte» (1997: 148-149).

¹¹ Conocido desde la antigüedad y utilizado con fines de limpieza y de purificación de lugares y templos, el azufre es una sustancia asociada con el diablo y aparece mencionado en la Biblia. En el Génesis, se dice que Dios hizo llover azufre y fuego sobre Sodoma y Gomorra, y en el Apocalipsis, que el diablo será lanzado al lago de fuego y azufre. En la Edad Media, se vincularon los malos olores con el maligno, por lo que el azufre se convirtió en una de las sustancias que lo identificaban. En las tradiciones «El cigarrero de Huacho» y «Desdichas de Pirindín», también se hace referencia a dicha sustancia como un signo característico del diablo.

5.1.2. «El carbunclo del diablo»

La tradición se focaliza en la codicia humana por poseer objetos de valor de la época prehispánica, lo que será castigado por el poder del demonio. Contextualizada durante los primeros tiempos de la conquista española, la narración se desarrolla en la huaca Juliana, ubicada en el distrito limeño de Miraflores, en la que se habrían enterrado tesoros pertenecientes a los Incas¹², y sus personajes son tres ballesteros españoles. En la tradición, el diablo carece de manifestación humana, a diferencia de las demás narraciones en las que es protagonista, pues su intervención se produce a través de su fuerza maléfica.

La narración, por otro lado, evidencia la asociación de los lugares de enterramiento prehispánico con el misterio, así como su identificación con escenarios de ambiente perturbador (Lavallé, 2018). Esta imagen de lo andino vinculado con la riqueza, el misterio y lo maléfico se deriva del discurso religioso colonial, que convierte a las huacas incaicas en lugares donde habita el poder demoníaco (Meneses, 2010).

Declarando que la citada huaca «tiene su leyenda popular que hoy se me antoja referir a mis lectores», el escritor nos relata cómo surge la ambición de los soldados por los objetos de valor enterrados en cementerios prehispánicos:

Cuando el conquistador don Juan de la Torre, el Madrileño, sacó en los tiempos de la rebelión de Gonzalo Pizarro grandes tesoros de una de las huacas vecinas a la ciudad, despertose entre los soldados la fiebre de escarbar en las fortalezas y cementerios de los indios (1961: 115).

A pesar de que excavaron en la huaca durante tres semanas, la búsqueda es infructuosa, pues «[e]l Viernes Santo del año 1547, y sin respeto a la santidad del día, que la codicia humana no respeta santidades», los soldados, empeñados en su objetivo, «no habían sacado más que una momia y ni siquiera un dije o pieza de alfarería que valiese tres pesetas» (1961: 115). Entonces, un puntapié dado por uno de ellos a la momia originó que se desprendiera «una piedrecita luminosa» de su esqueleto. Se trataba de un carbunclo cuya posesión desató una feroz pelea entre los soldados que acabaría trágicamente ante la circunstancial luz que iluminó la oscuridad de la noche: «Y el carbunclo, lanzando vivísimos destellos, alumbraba aquel siniestro duelo. No parecía sino que la maldita piedra azuzaba con su fatídico brillo la codicia y la rabia de los combatientes» (1961: 116).

El extraño poder del carbunclo¹³, un tipo de piedra preciosa de alto valor, había incitado el enfrentamiento, que acabó con la muerte de uno de ellos y dejó muy heridos a los otros dos, quienes pedían confesión. El funesto hecho dio celebridad al lugar, ya que «[e]ra fama que anualmente, en la noche del Viernes Santo, los viajeros que pasaban por el camino de Chorrillos veían brillar sobre la huaca Juliana el carbunclo del diablo» (1961: 116).

¹² El motivo referido a los tesoros ocultos de la época de los Incas se desarrolla en varias tradiciones de Palma; entre ellas, se encuentran «El peje chico», «Los tesoros de Catalina Huanca» y «Un tesoro y una superstición». En el artículo «De cabezas calientes y pies fríos: oralidad, leyendas y tradiciones sobre tesoros enterrados en Ricardo Palma», Wellington Castillo Sánchez (2008) estudia dicho corpus a partir de la influencia de elementos orales, narraciones populares, supersticiones y creencias de los indios, y explica su estructura narrativa, las estrategias empleadas por Palma y las características de sus personajes.

¹³ En la tradición de Palma, el carbunclo aparece como una piedra preciosa de gran valor similar al rubí, que destaca por su luminosidad y poder maléfico. En las narraciones populares centradas en el bestiario andino, el carbunclo también designa a un extraño animal, que adquiere forma de perro o de gato con una piedra o un diamante en su frente de la que sale una potente luz.

La tradición de Palma aborda conocidos motivos referidos a tesoros escondidos en huacas prehispánicas después de producida la conquista española y que se relacionan con los «tapados». La narración se organiza a partir de la codicia y el castigo, que tienen como marco un halo de misterio de signo trágico; con ello, se sanciona la ambición desmedida al profanarse un espacio que debe ser respetado. A pesar de no ser una presencia dominante en la narración, la intervención del diablo se manifiesta a través de su nefasto poder para realizar el castigo luego de haber tentado a los ballesteros, proyectándose su capacidad destructiva sobre el desafiante despropósito de los soldados. La tradición de Palma reproduce la creencia de que existe un poder maléfico de fuerza misteriosa en los lugares de enterramiento de antiguos objetos incaicos de mucho valor; esta fuerza actúa para protegerlos y puede causar la muerte de los intrusos que osan ingresar a ellos. De este modo, la narración palmiana se ve influida por el vasto complejo de leyendas, tradiciones, supersticiones y cuentos folclóricos referidos a las riquezas prehispánicas y que ingresaron a formar parte de la literatura oral del Perú.

5.1.3. «La laguna del diablo»

En esta tradición, que se remonta al siglo XVIII, Palma representa al diablo como benefactor al contribuir con la construcción de la iglesia de Pusi, ubicada en el departamento de Puno. La oralidad como fuente de la tradición palmiana se revela en la vitalidad con que circulan historias sobre el personaje maléfico en dicha región del Perú: «Parece que el diablo tuvo en los tiempos del coloniaje gran predilección por el corregimiento de Puno. Pruébalo el que allí abundan las consejas en que interviene el rey de los abismos» (1961: 670).

En el relato, el diablo adopta la forma de un indio viejo y dona barras de plata que luego el cura Gamboa, a cargo de la iglesia de Pusi, vendía; sin embargo, a pesar de que este y «el Patudo» se entendían, la generosidad y la procedencia de las barras despertaron la curiosidad del religioso, ante lo cual el maligno prefirió no volver a aparecer en el lugar «recelando que le armasen una zancadilla».

La tradición, después de este preámbulo, narra la codicia del cura local y del gobernador don Pablo de Araníbar, quienes, ambicionando más objetos de valor, recibieron el ofrecimiento del maligno: «Si lo que buscan es oro, yo les llevaré a sitio donde encuentren lo que nunca han soñado» (1961: 671). Se trataba de objetos de oro y plata del rescate de Atahualpa trasladados al lugar: «mil indios se emplearon en enterrar en Urcumuni los caudales que componían la carga de doce mil llamas»¹⁴ (1961: 971).

Luego de agotar la huaca de Urcumuni, la insaciable codicia del cura y del gobernador no se detuvo a pesar de que existía un peligro en seguir excavando. «Solo el indio permanecía impasible y de rato en rato se dibujaba en su rostro una sonrisa burlona» (1961: 672), nos dice el narrador. Creyendo que habían encontrado el tesoro mayor, trataron de perforar un muro de piedra a gran profundidad de la tierra, lo que desencadenó que una masa de agua inundara el lugar. Ello originó el nacimiento de la conocida laguna

¹⁴ En las narraciones de Palma, el origen del tesoro se relaciona con objetos de oro y plata que fueron enterrados por los lugartenientes de Atahualpa después de la ejecución del último Inca por los conquistadores. Además de «La laguna del diablo», podemos citar «El que pagó pato», «Los caciques suicidas» y «Los buscadores de entierro».

de Chilimani y no se supo más del indio viejo¹⁵. Las palabras del tradicionista hacen eco del rumor popular: «El sencillo pueblo cree desde entonces que la laguna de Chilimani es obra del diablo para burlar la avaricia de los hombres» (1961: 672). El interés por desaguar la laguna en la época republicana evidencia la ambición que siempre concitó la fabulosa riqueza que estaría escondida bajo sus aguas.

Al igual que en «El carbunclo del diablo», el contenido de la tradición se organiza a partir de la codicia humana ante la existencia de tesoros ocultos de la época de los Incas en huacas o cerros locales, con la diferencia de que, en esta narración, el diablo interviene directamente como un protagonista de los hechos relatados. La ambición desmedida de las autoridades tiene como respuesta la burla y el castigo, que demuestran el poder implacable del maligno luego de tentar a los dos personajes. De esta manera, la tradición resalta la naturaleza maléfica del diablo, así como la sanción de que es objeto el ser humano por intentar desafiar los límites de lo permitido. La tradición también proyecta un sentido correctivo respecto de las acciones del hombre, cuya codicia se intensifica conforme aumentan las posibilidades de encontrar más riquezas. No obstante, a pesar de la respuesta final del maligno y del sentido ejemplarizador del castigo, el interés material de los hombres no cesó y se mantuvo hasta tiempos posteriores. El enigma de la desaparición, la formación de la laguna asociada con la intervención de un poder sobrenatural y la condición demoniaca atribuida a ese poder son algunos motivos que se desarrollan en la narración palmiana y que, igualmente, se conocen en la tradición oral y el cuento folclórico.

5.1.4. «El cigarrero de Huacho»

Con el subtítulo «Cuento tradicional sobre unos amores que tuvo el diablo», la tradición reproduce un relato nacido de los rumores de los pobladores de la ciudad de Huacho. La narración, que transcurre en el siglo XVIII, relata que una doncella es conquistada por don Dionisio, un hombre procedente de Lima que estableció una cigarrería en la mencionada ciudad. La tienda se hizo muy conocida, pero también despertó sospechas sobre la verdadera condición del dueño.

Al igual que en otras narraciones, Palma reconoce el origen popular de la tradición y su filiación con fuentes orales que guarda en su recuerdo:

Yo de mí he sido siempre dado a *andar de zoca en colodra* con los refranes y consejas populares. Tanto oí nombrar al Cigarrero de Huacho, en las diversas ocasiones que he vivido en amor y compañía con las honradas gentes de Laurina y la Cruz Blanca, que a la postre me invadió la comezón de conocer la historia del supradicho don Dionisio, y hela aquí tal cual de mis afanes rebuscadores aparece (1961: 693).

¹⁵ Rodeada de misterio, la extraña desaparición del indio como personaje que indica la ubicación en que se encuentra el tesoro es un elemento narrativo en otras tradiciones de Palma. En «Los tesoros de Catalina Huanca», el cura de San Jerónimo les ofrece una recepción colmada de todo tipo de agasajos al visitador y a su comitiva. Era inexplicable que el fraile pudiera brindar tamaña atención con los pocos recursos que tenía. Sin embargo, fue posible gracias a la intervención del sacristán, quien lo llevó a un extraño lugar donde se hallaba escondido un tesoro de mucho valor. No obstante, pasada la visita del funcionario, el cura «antes alegre, expansivo y afectuoso, empezó a perder carnes como si lo chuparan brujas» y entendió que «el indio había sido el demonio en carne y hueso, y por ende regalo del infierno el oro y la plata gastados en obsequiar al visitador y su comitiva»; consta una declaración del cura «sobre los tesoros que el diablo le hizo ver». Al igual que «El carbunclo del diablo» y «La laguna del diablo», el castigo responde a una razón: «El Maldito lo había tentado por la vanidad y la codicia» (1961: 387).

El autor nos dice que «los huachanos creen en el diablo y en las brujas»; además, precisa que «Huacho es el único punto del mundo donde se conoce al maligno con el nombre de *Don Dionisio el cigarrero*» (1961: 693), protagonista de la tradición. Instalada en Huacho una viuda vizcaína en compañía de su hija Eduvigis, «muchacha capaz de sacar de sus casillas al mismísimo San Jerónimo», la madre debía actuar imponiendo su autoridad sobre la joven, ya que despertaba la atención de don Dionisio de Ascasibar. Llegado en la misma época a Huacho, don Dionisio era «un mancebo de veinticinco años, buen mozo, de aire truhan y picaresco» y arrendó un modesto lugar para establecer una cigarrería.

El misterio sobre el cigarrero surge a raíz de sus respuestas en un diálogo con dos mujeres mayores, ante cuya curiosidad responde incrementando aún más el desconcierto. Así, luego de decirles que viene «[d]esde el Purgatorio», continúa la conversación ante el interés de las viejas señoras:

—¿Y qué piensa usarced hacer en Huacho?
—Cigarros y diabluras.
Nuevas sorpresas para las viejas
—¿Y qué edad tiene?
—¡La del demonio! —contestó fastidiado don Dionisio (1961: 695).

Las señoras huyeron del lugar sanguinolento y «las contestaciones del cigarrero corrieron de boca en boca con notas y comentarios» (1961: 695). Entre los huachanos, se asumía que, cuando menos, era un hereje; asimismo, su condición de «huésped peligroso» aumentaba, porque «no le besaba la mano al padre cura ni asistía a la misa dominical» (1961: 695).

Según el relato, cierto día, desapareció la joven hija y la madre exclamó: «—¡Hija descastada! Permita Dios que cargue con ella el *patudo*» (1961: 696). Ante los pedidos de la madre, una explosión acabó con la tienda, por lo que la cigarrería fue presa de las llamas «y es fama que la atmósfera trascendía a azufre». Los pobladores estaban convencidos de que «el diablo, y no un galán de carne y hueso, era el que había cargado con la muchacha desobediente y casquivana» (1961: 696). La voz del narrador, siguiendo la versión de los pobladores, sentencia: «Lo dicho: don Dionisio fue el mismo Satanás con garras, rabo y cornamenta»¹⁶ (1961: 696).

La tradición de Palma se basa en la creencia popular de que el diablo puede presentarse como un apuesto galán, enamorarse de una doncella y fugar con ella, que es un conocido tópico literario. Tomando como marco el contraste entre los caracteres representados por la madre y la hija, la narración ofrece indicios de la condición demoniaca del cigarrero, incluyendo el característico olor a azufre que identifica a Satanás y que aparece en otras narraciones de Palma en las que el diablo es protagonista. La invocación al demonio, igualmente, es otro elemento narrativo de importancia, como sucede en

¹⁶ Palma refiere una de las imágenes más difundidas del diablo que se introduce en la cultura popular procedente de la religión cristiana. El retrato del diablo se empezó a desarrollar mediante los tratados demonológicos hacia fines de la Edad Media y, en cada periodo posterior, se fue definiendo de diversas maneras. Predominando en su representación una figura de macho cabrío, su descripción física extremó rasgos asociados con lo monstruoso, que le dieron un carácter grotesco y aterrador. El diablo era representado con cuernos, orejas puntiagudas, barba y bigote, cola de dragón, cuerpo de color rojo, patas desiguales, una de cabra y otra de gallo, garras, a veces tenía alas y portaba un tridente.

«Un pacto con el diablo» y «Don Dimas de la Tijereta». Un aspecto relacionado con la popularidad del diablo es la referencia a su retrato físico en el imaginario colectivo, lo que, a la vez, proyecta una de sus figuraciones más difundidas. Por otro lado, la tradición palmiana anticipa una imagen de Huacho asociada con manifestaciones de la cultura popular, ya que, con el paso de los años, será conocido como un pueblo donde se practican el espiritismo, la brujería y los rituales de magia negra.

5.2. *El ocultamiento y el descubrimiento de la identidad del diablo*

Consideramos en este grupo dos tradiciones: «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho», en la que se narra la huida del diablo del pueblo de Ica luego de ser descubierto; y «El alcalde de Paucarcolla», tradición en la que se descubre que el alcalde del lugar era, en realidad, el diablo. En ambos casos, la huida del maligno, que se realiza de manera humillante, revela su enorme temor ante la autoridad divina.

5.2.1. «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho»

El autor nos refiere que la fuente de la tradición es un cuento narrado por don Adeonato de la Mentirola. Ante la curiosidad de Palma de saber el origen de la frase «dónde y cómo perdió el diablo el poncho»¹⁷, el cuentista «soltó la sin hueso con el relato que va en seguida». Subtitulada «cuento disparatado», la tradición, que explica el origen de la conocida expresión limeña que le sirve de título, revela la capacidad fabuladora de Palma para elaborar historias y complejizar la trama al ofrecer mayores posibilidades en la construcción textual de la tradición como género narrativo. Esta referencia al cuento en el subtítulo, además, es un dato importante, ya que ilustra el carácter inventivo y ficcional de la tradición.

Situando las acciones en el departamento de Ica, ubicado al sur de Lima, la tradición relata un ficticio viaje de Nuestro Señor Jesucristo al mencionado lugar, acompañado de San Pedro y los demás apóstoles, en uno de sus peregrinajes por el mundo «dando vista a los ciegos y devolviendo a los tullidos el uso y abuso de sus miembros» (1961: 912). Los ilustres visitantes los recibieron en palmas y «fueron tales los agasajos y festejos que se pasaron ocho días como un suspiro» (1961: 912). Fue un verdadero milagro, ya que Ica se volvió «un remedio de la gloria». Durante esos días, los pobladores, los médicos, los boticarios, los abogados y los escribanos no tuvieron problemas ni inconvenientes que atender. Gracias a dichosa visita, en el departamento del arenal, reinó una armonía como nunca antes había ocurrido, pues «[e]n Ica se respiraban paz, alegría y dicha» (1961: 913).

No obstante, Jesucristo «recibió un parte telegráfico en que lo llamaban con urgencia a Jerusalén» (1961: 913), por lo que tuvo que partir de Ica. El diablo, enterado de la partida de Jesucristo y de la recepción y de la algarabía que produjo su presencia en Ica, no quiso sentirse menos que él: «Y convocando incontinenti a doce de sus cortesanos, los disfrazó con las caras de los apóstoles. Porque eso sí, Cucufo sabe más que un cómico y que una coqueta en esto de adobar el rostro y remediar fisionomías» (1961: 913). Debido a

¹⁷ Algunas de las tradiciones de Palma explican el origen y el significado de expresiones usuales del léxico del Perú, como «¡Ahí viene el cuco!», «Callao y Chalaco» y «¡Pues bonita soy yo, la Castellanos!». Son de mucho valor las precisiones que realiza el autor sobre el significado de la paremia popular limeña en sus escritos «Refranero» y «Refranero limeño». Igualmente, sus narraciones explican el origen de los nombres de las calles de Lima; entre ellas, se encuentran «Mogollón», «La calle de la manita», «La calle de las aldabas» y «La faltriquera del diablo». Dicha preocupación evidencia el interés lingüístico y filológico de Palma en materia del lenguaje, lo que se puede apreciar con mayor amplitud en sus trabajos lexicográficos.

que los corresponsales no habían informado sobre la vestimenta que llevaba Jesucristo, el diablo creyó que era mejor guirarse de las estampas y, de acuerdo con las características de los atuendos que ofrecían, él y sus cortesanos optaron por usar botas ganaderas y ponchos.

Los iqueños creyendo que Jesús y su comitiva regresaban a su pueblo, los recibieron nuevamente con emoción y la vida volvió a desenvolverse con alegría y bienaventuranza. La tradición no solo muestra la imaginación del diablo y su capacidad para engañar, cualidades que lo definen, sino, sobre todo, su perversa malicia y propósito de hacer daño a los pobladores iqueños. Valiéndose de los recursos de la oralidad, el narrador precisa dicha intención: «Pero Carrampempe, que no puede mirar la dicha ajena sin que le castañeteen de rabia las mandíbulas, se propuso desde el primer instante meter la cola y llevarlo todo al barrisco» (1961: 914). Apareciendo de pronto durante la celebración del acto matrimonial de dos jóvenes, ejemplos de pureza cristiana, el diablo pone en marcha su poder perturbador y nocivo: «(...) todas las cabezas se trastornaron (...) con el delirio sensual e inmundo de la materia» (1961: 914).

En el pueblo de Ica, todo se alteró por completo y empezó a reinar la anarquía: la novia fue objeto de insultos, el novio despertó miradas de acoso, los abogados y los escribanos concertaron pleitos, etc. La conclusión solo tiene una explicación: «Bien se ve que el *Rabudo* andaba metido en la danza» (1961: 914). Sin embargo, la novia, sorprendida por completo ante la presencia de quien antes había sido el origen de la armonía y la paz en el pueblo, y convencida de que a los iqueños «[e]l diablo se les ha metido en el cuerpo» (1961: 914), le increpó por ser causante de tanta desgracia e imploró el nombre de Jesús haciendo la señal de la cruz sobre el otrora hombre de bien:

No bien vio el *Maligno* los dedos de la chica formando las aspas de una cruz, cuando quiso escaparse como perro a quien ponen maza; pero, teniéndolo ella sujeto al poncho, no le quedó al *Tunante* más recurso que sacar la cabeza por la abertura, dejando la capa de cuatro puntas en manos de la doncella (1961: 915).

De este modo, el hacedor del mal y su corte huyeron. Según la conocida tradición de Palma, el diablo viene de cuando en cuando a la ciudad de Ica en busca de su extraviado poncho.

En esta narración, la aparición del diablo se desarrolla con un sentido de comicidad, a partir de su pernicioso ingenio para simular la apariencia de Cristo y de sus apóstoles, y el propósito deliberado de causar daño a los hombres. Se observa el poder del diablo para engañar a los iqueños en abierta contraposición a la divinidad, que representa el bien, la unión y la salvación, así como su capacidad para actuar con una intención pervertida y generar el caos total que violenta la vida colectiva. No obstante, las fuerzas del mal sucumben ante el poder divino, lo que se consigue cuando la señal de la cruz y las palabras de la novia obligan al maligno a escapar y a desistir de seguir perturbando a los pobladores de Ica¹⁸. Palma introduce escenas que determinan una variante en la configuración del diablo en sus tradiciones mediante el desarrollo de la secuencia ocultamiento / reconocimiento, que

¹⁸ El temor del diablo ante Jesucristo también se aborda en la tradición «La peña horadada», conocida como «La piedra del diablo» y atribuida a Palma. La narración cuenta que el diablo deambulaba por las calles de Lima para tentar a los devotos; de pronto, se encontró con la procesión del Señor de los Milagros y sintió un gran espanto que se vio obligado a huir, pero, como detrás estaba la procesión de la Virgen del Carmen, optó por desaparecer atravesando una roca que aún se conserva en una esquina de Barrios Altos, una de las zonas más populares de la Lima antigua.

deviene en el descubrimiento de la verdadera identidad del personaje. Así, la narración palmiana da a conocer el funcionamiento de la anagnórisis en el relato popular, ya que, en el desenlace, el maligno se reconoce como un ser que no puede estar por encima de la autoridad de Dios, por lo que termina fugando de manera humillante y risible.

5.2.2. «El alcalde de Paucarcolla»

Subtitulada «De cómo el diablo, cansado de gobernar en los infiernos, vino a ser alcalde del Perú», la tradición tiene como personaje a un joven andaluz que llegó a ser alcalde de Paucarcolla, pueblo de Puno, en el siglo XVII. Llamado don Ángel Malo, el narrador lo describe con una capa de color granate, aficionado a la guitarra y a las seguidillas. La simpatía que produjo entre los pobladores le permitió recibir tierras, por lo que se dedicó a trabajar con empeño y resultó favorecido por la fortuna.

A pesar de ello, entre los pobladores, empezó a reinar el rumor en torno a su nueva condición y se le incriminaba un supuesto origen moro, tal como lo relata el narrador:

Cuando sus paisanos lo vieron hecho ya un potentado, empezaron las hablillas, hijas de la envidia; y no sabemos con qué fundamento decíase de nuestro andaluz que era moro converso y descendiente de una de las familias que, después de la toma de Granada por los Reyes Católicos, se refugiaron en las crestas de las Alpujarras.

Pero a él se le daba un rábano de que lo llamasen cristiano nuevo, y dejando que sus émulos esgrimesen la lengua, cuidaba solo de engordar la lucha y de captarse el afecto de los naturales (1961: 271).

Proclamado alcalde de Paucarcolla, los pobladores «fueron muy dichosos bajo el gobierno de don Ángel Malo» y, durante sus años de alcalde, «nunca la vara de la justicia anduvo menos torcida ni rayó más alto la moral» (1961: 271). El andaluz promovió el trabajo, combatió la holgazanería, prohibió las jaranas e impulsó la vida matrimonial entre los solteros para que formaran su hogar. Un hecho adicional que coronó su gestión como alcalde fue lograr que, a la fuerza, los paucarcollanos concurrieran a la iglesia a escuchar misa. En tal sentido, el alcalde no solo había desarrollado acciones de efecto positivo, sino que también había contribuido a la bienaventuranza de los pobladores.

Sin embargo, don Ángel Malo ocultaba su origen morisco, lo que se revela al obligar a ir a la iglesia cuando él no iba al templo de Cristo ni se persignaba. Conforme se desarrolla la narración, un inusitado y extraño episodio desencadena ciertas sospechas que pondrán al descubierto su verdadera identidad. Sucedió que un fraile que iba de Tucumán a Lima necesitaba llegar pronto a la capital, entonces el alcalde le brinda prestada su mula, la que hizo el recorrido con tanta rapidez que solo permitía una explicación: «Viaje tan rápido no podía haberse hecho sino por arte del diablo» (1961: 272). Para el sorprendido fraile, no quedaba ninguna duda de que ese hecho extraordinario era expresión del poder del ser maléfico¹⁹.

¹⁹ La tradición de Palma alude a un convulsionado periodo de la historia de la religión cristiana que se remonta a la época medieval, en que se produjo la persecución contra los judíos y los moros, así como su conversión al cristianismo. En *Anales de la Inquisición de Lima*, Palma explica que, durante la existencia del Tribunal del Santo Oficio, predominaba «la persecución de credos distintos al catolicismo», además, se argüía «la convicción de que las Indias tenían que ser rescatadas de las garras del demonio» (1997: 28). De este modo, la Inquisición incorporó «entre sus reos a musulmanes y judíos, las dos minorías expulsadas al mismo tiempo que se descubría América», ya que «[l]as prácticas clandestinas de estas religiones (reales o imaginarias) se suponía que se habían trasladado a las Indias y se les atribuía, además de sus características particulares, el hecho de ser también vías de la participación demoniaca» (1997: 32).

El narrador nos dice: «Aquello era asunto de Inquisición, y para tranquilizar su conciencia fuese el fraile a un comisario del Santo Oficio y le contó el romance, haciéndole formal entrega de la mula» (1961: 272). Al ser buscado por las autoridades locales a pedido del Tribunal del Santo Oficio con sede en Lima, el alcalde de Paucarcolla, al escuchar el nombre de la Inquisición, recordó «las atrocidades que ese tribunal perverso hiciera un día con sus antepasados» y se introdujo a las aguas del Lago Titicaca para esconderse entre las totoras y evitar ser castigado.

En la memoria de los paucarcollanos, no existe ninguna duda sobre la verdadera condición del personaje:

(...) fue el diablo en persona el individuo que con capa colorada salió del lago para hacerse después nombrar alcalde, y que se hundió en el agua y con la propia capa cuando, descubierto el trampantojo, se vio en peligro de que la Inquisición le pusiera la ceniza en la frente (1961: 273).

El foco narrativo de la tradición de Palma es el descubrimiento de la verdadera identidad del diablo, cuya voluntad inicial de buscar mejoras en la vida social y espiritual de los paucarcollanos contrasta con su origen no cristiano. Las sospechas iniciales de los pobladores se basan en indicios de la condición morisca del personaje, lo que se confirmaría después en la narración. Además, el nombre del personaje remite a su origen angelical y a su naturaleza maligna, a lo que se añade el color granate que se asocia a él y que distingue a la capa que viste. Las relaciones conflictivas en la esfera religiosa y cultural entre moros y cristianos sirven de fondo histórico a la narración; desde este horizonte, se vincula lo morisco con lo diabólico. Por otro lado, el relato aborda varios motivos tradicionales, como el ocultamiento de la identidad, el reconocimiento de dicha identidad, la huida del diablo, entre otros. Al igual que en la tradición «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho», una vez puesto al descubierto, al maligno solo le queda como única alternativa huir del lugar al conocerse su identidad. En la primera tradición, el diablo huye avergonzado al escuchar el nombre de Cristo; en la segunda, lo hace temeroso al oír el nombre de la Inquisición.

5.3. *El diablo como un personaje burlado*

La configuración del diablo como personaje burlado es muy común en la literatura española y en la cultura popular. Para explicar dicho retrato, nos basamos en dos conocidas narraciones palmianas: «Desdichas de Pirindín», que relata la derrota del maligno ante la astucia de tres hermanos que apelan a inusitados recursos para vencerlo; y «Don Dimas de la Tijereta», célebre tradición en la que un escribano le gana un juicio al diablo y este termina burlado.

5.3.1. «Desdichas de Pirindín»

Subtitulada «De cómo le dieron al diablo una paliza y lo metieron a la cárcel», la tradición forma parte del grupo de narraciones de Palma que se centran en torno a las riquezas de la mina de Cerro de Pasco, muy célebre desde la época colonial²⁰. Dentro del

²⁰ En un estudio sobre la literatura de Cerro de Pasco, David Elí Salazar destaca la celebridad de las minas de plata del departamento ubicado en la sierra central del Perú: «En los siglos XVIII y XIX tuvo su etapa de grandeza, de emporio y riquezas que salvaron a la Corona española, la ciudad alcanzó la fama y muchos inmigrantes europeos se afincaron y establecieron comercios» (2017: 72). Entre las tradiciones de Palma que se refieren a la época de bonanza y de fortuna vinculada con el asiento minero, sobresalen «Los amores de San Antonio», «¡Ijurra! ¡No hay que apurar la burra!» y «El Conde de la Topada».

clásico estilo palmiano, la aparición del diablo se desarrolla en el marco de la aventura, la viveza, el humor y la comicidad, lo que se narra desde el punto de vista de la amenidad y la ironía.

La tradición comienza anticipando elementos referenciales para presentar al maligno y describir su empeño en ser uno más de los aventureros que se dirigen a aquel asiento minero:

Tradicional es que cuando en el siglo pasado [s. XVIII] principió a explotarse la riqueza mineral del Cerro de Pasco, aflujo al asiento gran número de aventureros, entre los cuales se hallaba el diablo nada menos. Dice la tradición que el demonio fue allí por lana y salió trasquilado, porque se encontró con la horma de su zapato, esto es, con gente que sabía más que él y que le puso las peras a cuarto. Añaden las viejas que el *Uñas largas* guarda desde entonces tirria y murria por el Cerro de Pasco (1961: 589).

De este modo, sabemos que el diablo no pudo salir airoso en su propósito, ya que su viveza y picardía no pudieron vencer a quienes, por el contrario, resultaron ser más listos que él. Desde la primera línea del relato, saboreamos el típico lenguaje de las *Tradiciones peruanas*, caracterizado por el uso de refranes, giros populares y limeñismos que nos acercan al discurso hablado.

Indicador de la filiación del autor con la tradición oral es reconocer el origen popular de la historia: «Cumple a mi honradez de cronista declarar que poco o nada hay de mi cosecha en la conseja que va [a] leerse, y que ella no es más un relato popular» (1961: 589). En tal sentido, el narrador en su condición de «cronista» se limita a contar los hechos sin modificar el contenido de la fuente asignándole autoridad a la voz del pueblo.

La mina de Cerro de Pasco adquirió fama y atrajo a numerosas personas, pero el narrador también aclara que «todos los vicios se dieron cita». En ese contexto, «el vino, las mozas de partido y el juego constituyeron la existencia de los mineros» (1961: 590). Tres hermanos, Juan, Pedro y Antonio Izquieta, eran los dueños de las principales minas; se caracterizaban por su generosidad, su acercamiento a las personas, su riqueza y, sobre todo, por encarnar el vicio a plenitud. Así, Juan era borracho; Pedro, libertino; y Antonio, jugador de dados.

Don Lesmes Pirindín, uno de los numerosos aventureros instalados en Cerro de Pasco, era un «mancebo cuya buena suerte en el juego, desparpajo para con las hijas de Eva y serenidad para vaciar botellas, empezaron a hacer sombra en la fama y nombre de los Izquieta» (1961: 590). Los hermanos evitaron enfrentarse a él, pero este se les cruzó en el camino y les dejó un sinsabor: la mujer a la que Pedro cortejaba es deseada por Pirindín y le hace un desaire; Juan cae borracho luego de tomar con Pirindín; y Antonio pierde una enorme suma de dinero al jugar con él.

Luego de ser «derrotados», sentirse «humillados en su orgullo» y de que solo se hablara de Pirindín, los tres hermanos llegaron a la siguiente disyuntiva: «O don Lesmes tiene pacto con el diablo, o es Satanás en persona» (1961: 590). Entonces, decididos a un segundo desafío y premunidos de armas que «no eran leales», porque el diablo siempre ha sido trámposo, los hermanos se enfrentan a Pirindín: yendo a la casa de la querida de Pedro, Pirindín dio un salto al tropezar con una ramita de olivo bendecida y la mujer «empezó a apostrofar al galán». Huyendo de ella, Pirindín se encuentra con Antonio y concierta una partida con él; en cada jugada, este hacía la cruz debajo de la mesa para que perdiera. Y, como la fortuna le era ya adversa a Pirindín, se fue a una taberna, «[p]ero hasta este sitio perseguía a nuestro pobre diablo la desdicha», ya que se sentó a su lado

Juan y le brindó «una copita de Manzanilla, en la cual había vertido antes una gotita de óleo sagrado» (1961: 591). La bebida hizo efectos y Pirindín, encontrándose borracho, es llevado a prisión.

Finalmente, el diablo, humillado, entendió que «desprestigiado como estaba no podía continuar viviendo en el Cerro de Pasco sin hacer papel ridículo y exponerse a la general rechifla» (1961: 592). Despidiéndose de la región minera, el maligno lanzó un eructo con olor a azufre y se dirigió hacia la peña Ulicahi, conocida como «la peña sobre la que estuvo parado el diablo» y que todos identifican en el asiento minero.

Celebrados temas que perviven en la cultura popular y en el mundo andino referidos a las aventuras del maligno se desarrollan en la tradición palmiana. Así, el diablo burlado, las tramas para vencerlo y su huida se articulan con motivos centrados en los vicios, el libertinaje y los juegos asociados con lugares donde hay riquezas y metales preciosos. También cobran interés la rivalidad que enfrenta a los personajes y la astucia en la utilización de elementos de la religión cristiana para derrotar al demonio. En la narración, se enfatiza la degradación que experimenta el diablo, pues su imagen como aventurero y victorioso, que obtiene un exaltado reconocimiento en un primer momento, se contrasta irónicamente con su destino final, en el que, además de burlado, termina derrotado y humillado debido al ingenio y a la picardía del ser humano.

5.3.2. «Don Dimas de la Tijereta»

Una de las más célebres tradiciones de Palma es «Don Dimas de la Tijereta», cuyo subtítulo reza «Cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó el pleito al diablo». La narración es considerada por Alberto Escobar (2000) como un ejemplo del estilo típico de la tradición por su musicalidad, asociaciones fónicas, el detalle, el uso de refranes y expresiones coloquiales, el empleo de sufijos derivativos como el diminutivo y el hábil recurso de las comparaciones. La tradición aborda «el tema fáustico», que era muy conocido en los tiempos de Palma, y que el escritor también trata en la leyenda «El pacto con el diablo», como anteriormente hemos explicado.

La tradición se inicia mencionando algunos rasgos que distinguen al personaje:

(...) un cartulario de antiparras cabalgadas sobre nariz ciceroniana, pluma de ganso u otra ave de rapiña, tintero de cuerno, gregüescos de paño azul a media pierna, jubón de tiritaña, y capa española de color parecido a Dios (...).

Conocíale el pueblo por tocayo del buen ladrón a quien don Jesucristo dio pasaporte para entrar en la gloria; pues nombrábase Don Dimas de la Tijereta, escribano de número de la Real Audiencia y hombre que, a fuerza de *dar fe*, se había quedado sin pizca de fe, porque en el oficio gastó en breve la poca que trajo al mundo (1961: 513).

De esta manera, conocemos el perfil del escribano, cuyas acciones, que conjugan habilidad y picardía, le dieron mucha fama en «el oficio del ante mí y certifíco». La referencia a que sus bienes y dinero son «fruto de sus triquiñuelas, embustes y trocatintas» complementa el aspecto moral de su retrato.

La peculiar catadura moral del protagonista de la tradición se reafirma en la anécdota de la caída de un gato del techo de una casa donde se hallaban reunidos los escribanos. Ante ese inusual hecho, don Dimas de la Tijereta dice: «Adviertan que el que ha caído es un cofrade de esta ilustre congregación, que ciertamente ha delinquido

en venir un poco tarde a la fiesta. Siga ahora su reverencia con el sermón» (1961: 514). El humor como indicador del estilo de la tradición palmiana se mantendrá hasta el final.

Ya en su vejez, en los años en que las personas huelen «a cera de buen morir», el escribano cayó «en la peor tontuna en que un viejo puede caer» y se enamoró de una joven llamada Visitación, que frisaba los veinte años de edad. Entonces, el personaje se propuso conquistarla con regalos y agasajos. Iba a su casa todas las noches «y ora la enviaba unas arrancadas de diamantes con perlas como garbanzos, ora trajes de rico terciopelo de Flandes, que por aquel entonces costaban un ojo de la cara» (1961: 515). Valiéndose de términos jurídicos, el narrador nos dice que «después de *notificarla* un saludo, pasaba a exponerla el *alegato* de lo bien probado de su amor» (1961: 515). No obstante, Visitación no le correspondía los afectos; más bien, lo consideraba «la estampa de la herejía». Por ello, el escribano se sintió en desventura e imploró: «¡Venga un diablo cualquiera y llévese mi almilla en cambio del amor de esa caprichosa criatura!» (1961: 515-516).

Enviado por Satanás, el diablo Lilit, que «es el correveidile de Su Majestad Infernal», le extiende un contrato a través del cual don Dimas de la Tijereta cedía su almilla al rey de los abismos a cambio del amor y posesión de una mujer por tres años. Es así como Lilit enciende el amor y la pasión de Visitación por ese tiempo. Cumplidos los tres años, Lilit le reclama al escribano que cumpla con el contrato, ya que «no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague» (1961: 516). Sin embargo, fue una sorpresa para el diablo que el escribano le entregara no su alma sino su almilla, que era un tipo de jubón muy usado en la época: «Esa prenda se llama almilla, y eso es lo que yo he vendido y a lo que estoy obligado. *Carta canta*. Repárese usarced, señor diabolín, el contrato, y si tiene conciencia se dará por bien pagado» (1961: 516).

Sin aceptar el jubón, Lilit reaccionó llevándose al escribano al infierno para tenerlo ante su amo. El narrador nos relata los pormenores de este episodio:

Lilit se echó al hombro a Tijereta, colándose con él de rondón en el infierno. Por el camino gritaba a voz en cuello el escribano que había *festinación* en el procedimiento de Lilit, que todo lo *fecho y actuado* era nulo y contra ley, y amenazaba al diablo alguacil con que si encontraba gente de justicia en el otro barrio le entablaría pleito, y por lo menos, lo haría condenar en *costas* (1961: 517).

Enterado Satanás del bullicio que causaba el reclamo del escribano, convino en darle la oportunidad de exponer sus alegatos con el fin de que nada quedara envuelto en la arbitrariedad y el despotismo. Basándose únicamente en «la autoridad del *Diccionario de la lengua*», el escribano demostró su buen derecho. Y entonces, «los jueces que en vida fueron probablemente literatos y académicos, ordenaron que sin pérdida de tiempo se le diese soltura, y que Lilit lo guiase por los vericuetos infernales hasta dejarlo sano y salvo en la puerta de su casa» (1961: 517). La sentencia de Satanás se hizo efectiva «al pie de la letra», con lo que demostró que «las leyes en el infierno no son, como en el mundo, conculcadas por el que manda o buenas solo para escritas» (1961: 517). Sin poder recuperar el amor de Visitación, que se había recluido en una casa religiosa, el escribano partió con rumbo desconocido y, cuando murió, su alma quiso ingresar al infierno, pero obtuvo como respuesta: «—¡Largo de ahí! No admitimos ya escribanos» (1961: 517).

Entre los principales motivos de la literatura que concurren en esta tradición, se encuentran el asunto amoroso, el pacto con el diablo, el engaño que sufre el maligno y la

picardía humana. La narración presenta al diablo como un ser crédulo e inocente, pues cree que el escribano ha ofrecido venderle su alma y que se lo entregará al cumplirse los tres años de firmado el contrato. La ambivalencia semántica motivada por los significados de «almita», diminutivo de «alma», y de «almilla», la prenda de vestir, explica la confusión entre estos dos términos y contribuye al desarrollo de las escenas de humor en la tradición. El escribano demuestra, apoyándose en el diccionario, que se refería a su jubón cuando firmó el contrato. Entre la picardía del escribano y el espíritu embustero del diablo, triunfa el letrado, lo que confirma su habilidad en el arte del pleito. De este modo, el diablo aparece como un ser vulnerable que puede ser burlado por el hombre e imposibilitado de mostrar su enorme poder. A diferencia de la leyenda «El pacto con el diablo», en esta tradición, el diablo no se queda con el alma humana, porque pierde el juicio ante el escribano en el propio infierno, donde reina Satanás. En tal sentido, se configura una imagen del diablo como un ser ingenuo, inofensivo, desprovisto de todo su poder y expuesto a la burla del ser humano²¹.

6. CONCLUSIONES

En las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, el diablo se halla configurado, en principio, como un ser maléfico revestido de un poder implacable, que se puede apropiar del alma humana, a la vez que despierta el temor, hace sentir su poder ante la codicia y adopta la figura humana. Además, aparece como un ser que oculta su identidad, la que, después, es descubierta; ello lo obliga a escapar de la divinidad para evitar ser castigado. Finalmente, se representa como un ser que, pese a su poder y capacidad para el engaño, termina burlado por el hombre. Alrededor de estas configuraciones, se desarrollan conocidos tópicos y motivos provenientes de la literatura escrita, de la tradición oral y del imaginario popular que son recreados con mucho ingenio en el universo palmiano.

En las narraciones estudiadas, se afirma el talento literario de Palma y su espíritu criollo al reelaborar la influencia de la literatura, las fuentes históricas y la cultura popular. Escritor atento a anécdotas, consejos y cuentos narrados a través de la oralidad, así como lector de textos pertenecientes a diferentes géneros y tradiciones literarias, que incidieron en su capacidad de fabulación, Palma convierte al diablo en uno de los principales personajes de sus celebradas narraciones. En sus páginas, el maligno, cuyo retrato actualiza una serie de imágenes procedentes de la religión, la literatura y el imaginario colectivo, interviene en diversos episodios y escenas, que se relatan en el marco del misterio o desde el punto de vista del humor y la comicidad.

²¹ En conocidos textos de la literatura quechua, los protagonistas firman un pacto con el diablo, pero este termina derrotado, como sucede en *Uska Paukar* (anónimo) y *El pobre más rico*, atribuido a Gabriel Centeno de Osma, obras dramáticas del teatro quechua colonial, que tienen influencias del catolicismo y de la literatura española. A pesar de que los personajes se encuentran tentados por el demonio y firman un pacto con él, mediante el cual se someten bajo su poder a cambio de obtener riquezas y felicidad, consiguen, finalmente, su salvación gracias a la intervención de la Virgen María. En *Tutupaka o el mancebo que venció al diablo*, narración anónima recogida por el Padre José Lira en la provincia de Canchis (Cusco), el maligno, adoptando la forma de un arriero vence a un muchacho indio en una partida de dados y, mediante un pacto, se adueña de él; no obstante, el muchacho con la ayuda de la hija del diablo consigue burlarse y derrotarlo. La narración recrea varios motivos tratados en los cuentos populares españoles en torno a la figura del demonio incorporados a la literatura oral andina mediante un proceso de mestizaje y transculturación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁNTARA ROJAS, Berenice (2013): «El Diablo en el discurso de la evangelización novohispana del s. XVI», en *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Alfredo López y Luis Millones (eds.), Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, pp. 101-127.
- AYALA, José Luis (2008): «Palma y la cultura andina», *Aula Palma*, VII, pp. 225-230.
- BÁEZ-JORGE, Félix (2013): «El Diablo en el imaginario colonial (El catolicismo barroco y la satanización de los dioses mesoamericanos)», en *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Alfredo López y Luis Millones (eds.), Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, pp. 31-63.
- CASTILLO SÁNCHEZ, Wellington (2008): «De cabezas calientes a pies fríos: oralidad, leyendas y tradiciones sobre tesoros enterrados en Ricardo Palma», *Aula Palma*, VII, pp. 231-248.
- CASTILLO UCULMANA, Patricia (2005-2006): «El diablo como personaje en las tradiciones peruanas», *Aula Palma*, V, pp. 93-102.
- DÍAZ FALCONÍ, Julio (1991): *Tradiciones olvidadas de Palma*, Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú.
- ESCOBAR, Alberto (2000): *Patio de letras*, 4^a ed., Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- HASSEL WINN, Conchita (1968): «Más sobre las fuentes y documentos de información de que se sirvió Ricardo Palma: sus lecturas en lenguas extranjeras», *Revista hispánica moderna*, 34 (3-4), pp. 799-809.
- HOLGUÍN CALLO, Oswaldo (1994): *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HUARAG, Eduardo (2013): «El motivo fáustico en “Don Dimas de la Tijereta”», *Aula Palma*, XII, pp. 179-191. DOI: <https://doi.org/10.31381/test2.v0i12.152>
- LAVALLÉ, Bernard (2018): «Los temas indios en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma». *Pluridiversidad*, 1 (1), pp. 127-138. DOI: <https://doi.org/10.31381/pluriversidad.v1i1.1675>
- MENESES, Gizella (2010): «El diablo de la montaña: raza e identidad en las tradiciones orales andinas», *Hipertexto*, 12, pp. 52-63. https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articles/hipertexto-12/gizella-meneses.pdf
- MUCHEMBLED, Robert (2002): *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, 2^a ed., México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA, Julio (1993): «Para una relectura crítica de Palma», en *Tradiciones peruanas*, Ricardo Palma, Madrid, Archivos, pp. XXI-XXIX.
- ORTIZ, Alberto y Terán Elizondo, María Isabel (2014): «La caracterización literaria del diablo en la literatura novohispana. Algunos ejemplos», en *El diablo y sus secuaces en el Siglo de Oro. Algunas aproximaciones*, Mariela Insúa y Robin Ann (eds.), Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 49-67.
- OVIEDO, José Miguel (1995): «Ricardo Palma: un arte de contar», en *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo-Walker, (coord.), Madrid, Castalia, pp. 133-153.
- PALMA, Ricardo (1997): *Anales de la Inquisición de Lima*, edición facsimilar, Lima, Ediciones del Congreso de la República del Perú.
- PALMA, Ricardo (1961): *Tradiciones peruanas completas*, edición y prólogo de Edith Palma, Madrid, Aguilar.

- PEDROSA, José Manuel (2004): «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James Amilang (eds.), Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 66-77.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1954): *Tres ensayos sobre Ricardo Palma*, Lima, Librería Mejía Baca.
- PUCCINI, Dario (1984): «La doble oralidad y otras claves de lectura de Ricardo Palma», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10 (20), pp. 263-268. DOI: <https://doi.org/10.2307/4530172>
- SAGERMANN BUSTINZA, Leonor (2015): *Las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma como crónica de la peruanidad*, Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- SALAZAR, David Elí (2017): «Panorama de la literatura de Pasco», *Entre caníbales*, I (3), pp. 71-80. <https://entrecanibales.com/index.php/inicio/article/view/41/43>

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2021
Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2022



Las brujas de Barahona: la construcción del relato a partir del proceso

The witches of Barahona: the construction of the story from the trials¹

Eva LARA ALBEROLA
(Universidad Católica de Valencia “San Vicente Mártir”)
eva.lara@ucv.es
<https://orcid.org/0000-0001-5063-5424>

ABSTRACT: This article shows how, taking as a starting point the trials of Pareja (Guadalajara, 1527), better known as the witch trials of Barahona, a story can be composed and then studied from a literary point of view. Until now, judicial documents in witch trials were mainly used to identify traditional narratives that had been a resource for the prosecution, the accused or the witnesses. However, the wonder tale that lies in these materials has not been addressed yet, which can be achieved by combining the information recorded in a fragmentary, discontinuous way, which we ought to join together, like the pieces of a puzzle. Thus, opening a new way of research, we will prove that any witch trial can be analyzed after this concept, on the grounds that the example of the Barahona witches give us thanks to their relevant survival in the collective ideology and to the different references found later in literature and the press. In the same way, our research will contribute to a deeper knowledge of these Castilian women to whom numerous infanticides were attributed in their hamlet, and whose image was finally outlined in the courtroom.

KEYWORDS: Witches, Barahona, witch trials, story, narratology.

RESUMEN: En este artículo se muestra que, a partir del proceso de Pareja (Guadalajara) de 1527, conocido como el de las brujas de Barahona, se puede construir un relato susceptible de ser estudiado desde un punto de vista literario. Hasta ahora, se habían utilizado los documentos judiciales para, sobre todo, localizar narraciones tradicionales que eran usadas como recurso por parte de la acusación, los acusados o los testigos, pero no se ha abordado la historia de carácter maravilloso que se puede extraer de estos materiales, aunando la información plasmada de forma fragmentaria y discontinua, y que habría que armar como un puzzle. Tomando como base el ejemplo de las brujas de Barahona, por su importante pervivencia en el ideario colectivo y por las diferentes referencias que se hallan a ellas posteriormente en la literatura y en la prensa, se determinará que se podría analizar de esta forma cualquier proceso brujeril, abriendo una nueva vía de trabajo. Del mismo modo, se contribuye a un más profundo conocimiento de estas mujeres castellanas a quienes se atribuían numerosos infanticidios en la aldea, y cuya imagen terminará de perfilarse en la sala de justicia.

PALABRAS-CLAVE: Brujas, Barahona, proceso, relato, narratología.

¹ El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MCIU/FEDER) PGC2018-095757-B-I00:Magia, Épica e Historiografía Hispánicas: Relaciones Literarias y Nomológicas II, dirigido por el doctor Alberto Montaner Frutos; y en las actividades del grupo de investigación Humanidades Digitales de la Universidad Católica de Valencia, dirigido por el doctor Juan Gomis Coloma.

El archivo es una desgarradura en el tejido de los días, el bosquejo realizado de un acontecimiento inesperado. Todo él está enfocado sobre algunos instantes de la vida de personajes ordinarios, pocas veces visitados por la historia. (Farge, 1991: 11)

En este artículo se revisará la construcción del relato de las conocidas como «brujas de Barahona» en los tribunales, lo cual implica un trabajo de archivo². Farge supo ver la trascendencia de la información que se puede hallar en este tipo de materiales y señala que el archivo atrapa, «se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable. [...] Su lectura produce una sensación de realidad que ningún impreso, por desconocido que sea, puede suscitar» (1991:10). Lo más interesante, si cabe, es que «a través del discurso, se juegan vidas en algunas frases, y la posibilidad de éxito o fracaso residen en unas palabras»; por tanto, lo importante es «comprender cómo se articuló la narración entre un poder que la obligaba a ello, un deseo de convencer y una práctica de las palabras de la que se puede intentar saber si adopta o no modelos culturales ambientales» (1991: 26). Pensemos, además, que en el caso de la brujería estaríamos ante un crimen imaginario y el ejercicio de creación por parte de quien construía el relato debía ser mucho mayor. Farge afirma que en ese complicado juego «se deslizan también la fábula y la fabulación, y posiblemente la capacidad de una u otra para transformarlo todo en leyenda, para crear una historia o hacer de una vida una ficción» (28).

La documentación procesual nos permite estudiar cómo las personas acusadas y también los testigos se convierten en sujetos que narran y, de esa forma, van armando una determinada imagen de sí mismos y de los demás, con el afán de salvaguardarse. No sin razón, Gaskill (2001: 56) habla de «storytellers» en referencia a quienes testifican o confiesan. Dichos discursos, además, no son parlamentos libres, sino que se dirigen en todo momento, bien a través de las preguntas de los jueces e inquisidores, bien por medio del tormento (Dolan, 1995: 90).

Las historias que se exponen en la sala de justicia, además, toman como base la tradición que forma parte de una determinada comunidad, el sistema de creencias imperante, que se proyecta en los cuentos y leyendas que circulan entre la población (Rowland, 1998: 164; Gaskill, 2001: 56). En ese sentido, los relatos de transmisión oral resultan una ayuda inestimable para los reos, una inspiración cuando surge la apremiante necesidad de contar. De ahí que, como demuestran Flores y Masera (2010), se pueda hablar de relatos populares insertos en la documentación procesual. Pero también los rumores y habladurías constituyen una parte fundamental en este constructo, sobre todo en el caso de quienes acusan y de los testigos que comparecen (Stewart y Strathern, 2008). La fama lo es todo y esa opinión infundada, que se difunde entre susurros, toma mayor fuerza que la verdad misma.

En consecuencia, en estos escritos se elabora una gran narración, echando mano en muchas ocasiones de cuentos que ya circulaban en la tradición y que se adaptaban a la situación concreta, lo cual puede resultar de gran interés desde un punto de vista literario. En ese sentido, los filólogos tenemos mucho que aportar en el marco de la corriente de estudio de la brujería a la que se refieren Rowlands (1998: 301) y Clark (2004: 30-31). La primera realiza una exhaustiva revisión de la bibliografía que constituiría lo que hemos dado en llamar estudio narratológico de la brujería y concluye diciendo que este fenómeno se enfoca «as a cultural phenomenon and resource —as a range of beliefs and a language

² En concreto, en el Archivo Diocesano de Cuenca, en torno a los legajos 96 nº 1425 y 99 nº 1441, centrados en los procesos de Francisca la Ansarona y Quiteria de Morillas.

that allowed early modern individuals to pursue strategies, express emotions, define identities and negotiate fantasies, and that offer present-day scholars unique opportunities for gaining access to otherwise— hidden social, cultural and imaginative worlds» (1998: 301). Clark (2004: 30-31) explica, al hablar de todas las corrientes de estudio de estas prácticas, que existe una muy interesante que aborda la brujería como narración cultural, pues presta atención a los textos y al lenguaje (Gibson, Dolan, Rowlands...). Sería, en realidad, una prolongación de las tesis relativas a la teoría social y antropológica, representada por Macfarlane, Thomas, Midelfort, Briggs y Gaskill, quienes conciben las acusaciones de brujería como barómetro para medir las relaciones interpersonales y las tensiones sociales.

Cierto es que esta vía de análisis aborda los textos como medio para arribar a planteamientos de tipo social y antropológico, no como un fin en sí mismo. Esto último podría competir a los filólogos, pues podrían profundizar en la vertiente literaria de estos materiales. Precisamente, Rushton (2001: 21) señala que «[...] literary analysis can enrich the understanding of some judicial sources». Además, pensemos, en relación con los relatos que hallamos en los documentos procesuales, que «Some of them are as fictional as *Macbeth* itself. In these cases, they are less likely to “tell us truths” than they are to “betray us”» (Gibson, 2001:41-42). En ese sentido, Montaner (2013: 9) reconoce que el texto literario y el jurídico pueden compartir ciertos elementos de ficción. La presencia de estos últimos no ficcionalizaría íntegramente el documento judicial ni lo equipararía al escrito literario, pues los dos tipos de texto no poseerían idéntica funcionalidad. Sin embargo, consideramos interesante el hecho de que exista algún punto en común entre ambos materiales, pues esto justifica que el filólogo pueda abordar, por ejemplo, un proceso brujeril desde una perspectiva literaria; teniendo en cuenta, eso sí, que no se encuentra ante una obra artística como tal. Esta clase de aportaciones vendrían a completar el panorama esbozado por historiadores y antropólogos.

Es necesario tener en cuenta, como ya hemos adelantado, que los procesos por brujería se refieren a un crimen imaginario, lo cual aumentaría el nivel de ficción que se puede hallar en esta clase de documentación. Como indica Amaranta Pico (2013: 32), las brujas «existen en el mundo de la conjectura». Y podemos aprovechar lo que explica con respecto de las narraciones orales sobre brujería que ha recopilado y que analiza: en el contenido real de las mismas irrumpen lo insólito y, entonces, estas personas de carne y hueso se transforman en figuras maravillosas (se concibe desde lo extraordinario hasta lo terrible) que se desprenden de su identidad habitual para formar parte del mundo de la imaginación. De la misma manera, Ayuso (2019: 202) insiste en que «la bruja no es un ser real, sino una construcción imaginaria popular, en la que el espíritu supersticioso ve reflejadas ciertas condiciones. [...] Son los otros miembros de la comunidad los que conciben y señalan como tal y la ponen en el blanco de sus prejuicios». Esto es aplicable tanto a los cuentos o leyendas, sean tradicionales o no, que pueden recogerse en distintos puntos de la geografía española e hispanoamericana, como a las historias que se desprenden de los juicios, aunque cada producto posea sus propias características. En consecuencia, estaríamos trabajando, si tomamos como eje la clasificación de Montaner (en prensa), con prosa diegética no (necesariamente) verídica; no en el caso de toda la transcripción del proceso, sino en los fragmentos que permiten reconstruir la historia protagonizada por las brujas acusadas.

Cabe resaltar también que otros estudiosos han reparado en el interés de lo arriba planteado y conciben lo relativo al aquellarre de la siguiente forma: «[...] el relato del aquellarre presenta básicamente una narración de perfiles literarios, su esencia generadora

muestra estructuras narrativas y elementos semióticos que lo dejan ver primero como un texto literario antes que reflejar su realidad histórica» (Ortiz, 2015: 15). Es más: «Se trata de una tradición del imaginario colectivo inserto invariablemente en la historia cultural. [...] Se reconoce como una abigarrada narración, cuento o estructura mitológica, abierta a múltiples variantes y actualizaciones» (23). Recomienda «leerlo» como un texto literario (28). Cierto es que Ortiz no se centra de manera exclusiva en los procesos. Aunque también se vale de estos documentos, extrae su relato de distintos materiales³.

Para este trabajo, hemos escogido, concretamente, las causas contra Francisca la Ansarona y Quiteria de Morillas (legajos 96 nº 1425 y 99 nº 1441 del Archivo Diocesano de Cuenca) porque, como afirma Javier Fernández Ortea, este proceso de las brujas de Barahona «ha sido el más notorio y recordado en el ideario colectivo» (2017: 299)⁴. Las muertes de niños de cuna que aparecían asfixiados y con marcas de violencia desencadenaron el brote brujeril que tuvo lugar en Cuenca a principios del siglo XVI (Cordente, 1990: 23; Fernández Ortea, 2022: 59). En 1519 y después de que los vecinos informaran de la cadena de infanticidios, dos inquisidores invitan públicamente a denunciar a las brujas que pudieran ser causantes de estos hechos (Cordente, 1990: 23). Esto provoca rumores y comentarios, y azuza la imaginación y la sospecha, lo cual lleva, por ejemplo, a la acusación de mujeres como Águeda de Beamud, la Illana o María de Moya en Cuenca y Juana de Morillas, Francisca la Ansarona y Quiteria de Morillas en Pareja (1990: 25-45). Estas últimas son las conocidas como brujas de Barahona y su persecución se inicia también por el fallecimiento de algunas criaturas en la aldea. Juana ya poseía fama de bruja (no sabemos exactamente por qué causa) y, por extensión, su familia resultaba sospechosa. Fue la primera acusada, prendida en 1526 y cuyo proceso no prospera a causa de su muerte (1990: 45-55). Ella, a su vez, señaló a la Ansarona, que será la primera mujer en que nos centraremos, quien no dudó en inculpar a Quiteria de Morillas y en mencionar también a Ana la Roa, María Parra (hermanas de la primera) y a Violante, al igual que a Juan y Teresa López.

Por ello, podemos encontrar diversas referencias a estas mujeres tanto en la literatura como en la prensa, sobre todo en los siglos XVIII y XIX. Ya en 1611 Covarrubias exponía, en la entrada «Barahona» de su *Tesoro*: «En este campo ay fama juntanse los brujos, y las brujas a sus abominaciones, lleuados por el ministerio del demonio, hablilla es, no ay que darle crédito» (120), demostrando así que esta creencia se hallaba ya muy arraigada⁵.

³ Montaner y Tausiet (2014: 261) conciben la brujería como un poema, por el lenguaje simbólico que se utiliza en esos discursos y que hay que trascender: «Traducir el “poema” de la brujería —casi siempre contradictorio, elusivo y directo a un tiempo, dotado de una potente carga simbólica, enigmático pero también revelador— representa un reto necesario para atravesar la barrera de las fórmulas mágicas y de los tópicos que tanto han dificultado el acercamiento a formas de pensar descalificadas como primitivas».

⁴ Los expertos que se han detenido en este proceso son Sebastián Cirac Estopañán (1942), Juan Blázquez Miguel (1985 y 1989), Heliodoro Cordente (1990), José Serrano Belinchón (2000-2001), Gumersindo García Berlanga (2006), María Lara (2013), José Luis Alonso Ramos (2013-2014) y Javier Fernández Ortea (2017 y 2022). El estado de la cuestión es breve, a pesar de tratarse de un fenómeno de gran repercusión.

⁵ Para Caro Baroja los campos de Barahona constituyen una de las más célebres ubicaciones de los encuentros brujescos (1990: 175). También García Pérez (2010: 18) incluye este lugar en su mapa topográfico brujeril.

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo se puede extraer un relato a partir de la documentación inquisitorial-judicial, cuál es el proceso de elaboración de este y evidenciar que se puede abordar desde un prisma narratológico. En relación con esto último, atenderemos a algunos elementos básicos. No olvidemos que en la sala de justicia se vierten historias y el mejor narrador tiene mayor garantía de éxito (Dolan, 1995: 82). Quienes se ven obligados a confesar se convierten en auténticos cuentacuentos (Gaskill, 2001: 56).

Procederemos, a continuación, haciendo referencia a los aspectos elementales de los textos narrativos. Comenzaremos por la acción narrativa, la trama, pues su conformación implica adentrarse en los dos procesos que nos ocupan y comprender de qué forma, partiendo de estas actas, se puede armar el cuento de las brujas de Barahona. Así obtendremos la información necesaria para trabajar otras propiedades del relato.

LA ACCIÓN NARRATIVA: LOS PROCESOS DE FRANCISCA LA ANSARONA Y QUITERIA DE MORILLAS

En este apartado no ofreceremos solo los datos relativos a la historia que se vierte en la sala de justicia⁶. Para mostrar cómo se construye este cuento, realizaremos un vaciado de las dos causas, atendiendo sobre todo a cómo se va aportando la información que permitirá armar como un puzzle este relato brujeril. De lo aquí expuesto se podría ir deduciendo la trama de la narración.

FRANCISCA LA ANSARONA

El proceso de Francisca la Ansarona (incompleto) se inicia en 1527, la primera noticia que tenemos es del 26 de noviembre de este año, pero debió de comenzar un tiempo antes⁷. Participan varias autoridades, entre ellas Diego Ramírez, obispo de Cuenca; el Reverendo doctor Ruesta, inquisidor de la audiencia; y Francisco Herrera, notario.

Francisca la Ansarona es una vecina de Pareja (Guadalajara), que cuenta con cincuenta años. Ella ya compareció ante el gobernador y ha de ratificar todo lo expuesto ante este. Desde un inicio, tanto en este proceso como en el de Quiteria de Morillas se pueden hallar los actos de habla, con gran fuerza ilocutiva, que aborda Alonso Calvo en su tesis (2014) desde el análisis del discurso, puesto que se acusa, declara, ratifica, abjura, condena... Se trata de actos de habla rituales jurídicos, regulados por una institución (2014: 113). Y resalta, precisamente, el patrón clásico de pregunta-respuesta propio del interrogatorio (2014: 102) y los tipos de discurso predominantes serían la testificación y la ratificación (103)⁸.

Las cuestiones planteadas van guiando el discurso, pues se interroga a Francisca sobre aspectos muy concretos: cuánto tiempo hace que es bruja (30 años), por qué se hizo bruja (por miedo a Juana de Morillas, que la amenazaba con ahogarla), cómo salían por la ventana (volando por una ventana por la que solo cabía una persona, y diciendo «ven, ven Miçifer» tres veces y dando palmadas, él llegaba como un hombre negro y mozo y las trasladaba a dos palmos por el aire) (ff. 25r. y 25v.).

⁶ Para la transcripción de los materiales hemos contado con la inestimable colaboración de Francisco José Pérez.

⁷ Según Fernández Ortea (2022: 225), ya llevaba un mes de litigio, desde el 25 de octubre de 1527.

⁸ Alonso Calvo (2014: 116) especifica que «la magia puede aparecer asociada a *conjuros, oraciones no ortodoxas, invocaciones, maldiciones*, etc., que son actos de habla que pueden poseer también un componente físico».

Después se profundiza en estos hechos y se reproduce el diálogo combinando el estilo directo e indirecto, lo cual permite conservar algunas marcas de oralidad:

Dixo que ella a pensado para dezir enteramente la verdad y que lo que ella se acuerda es que avrá treynta años, poco más o menos, que la de Morillas dixo a esta confesante “Francisca haz lo que yo te diré, si no yo te ahogaré para los huestes de mi padre”; y esta confesante dixo “qué es lo que tengo que hazer” y la dicha de Morillas le dixo que avía de ser bruja, y esta confesante le dixo “pues si me avéys de ahogar hazed lo que quisierdes de mí”, y entonces la dicha de Morillas le dixo que veniese a su casa una noche y la untaría y que allí venía el diablo y en figura de onbre, y que hiziese lo que le dixese y como ella lo hiziese, lo qual esta confesante dixo que le plazía de hazello por miedo que tenía della porque una noche se halló esta confesante pellizcada sus carnes como un lirio negro y tuvo sospecha que la dicha de Morillas lo avía hecho [...] (f. 25v)

Francisca edifica su historia tras haber sido sometida a tormento. Detalla que se inició en la brujería por miedo, ya que una noche se descubrió toda pellizcada. Por eso, accedió a acudir a casa de Juana y a untarse (en los hombros y en las coyunturas de los brazos). Tras untarse, invocaron al diablo, diciendo «¡ven, ven!, ¡ven Berzebú!» y el diablo se personó como un individuo negro ante el cual no debían persignarse ni nombrar a Jesús ni a la Virgen. Tuvo que entregarle su alma y renegar de la fe, a cambio de riquezas, amor y atenciones. Puntualiza que acudía un demonio distinto para cada bruja. Después de este ritual, salieron por la ventana y surcaron los aires, rumbo a la vivienda de la Linuesa (una vecina del pueblo). Los diablos las dirigían, les abrían las puertas y las guiaban hasta la estancia donde reposaba el matrimonio que allí residía. Junto a ellos dormía una criatura de unos seis meses, a la cual asfixiaron. Luego la Morillas le metió el dedo por el «sieso» y lo sacó lleno de unto. La dejaron nuevamente en su cuna, muerta, y se marcharon. Los demonios cerraron la puerta y regresaron a sus hogares. Francisca se acostó al lado de su marido sin que él se hubiera percatado de su ausencia (ff. 25v-26v).

Partiendo de una primera sesión brujeril en la que se habría dado la iniciación de Francisca, se describen una serie de hechos que formarán parte de las andanzas habituales de estas mujeres. Se trataría de una secuencia recursiva que quedaría instaurada.

Las preguntas planteadas por el inquisidor para completar este discurso son cada vez más específicas, acerca de las fórmulas que pronunciaba cuando hacían los saltos con el diablo («tres de viga y viga con la yra de Dios y de Santa María»)⁹, cuál era la motivación para asesinar a los niños (en ocasiones, la venganza), qué hicieron con la tela del infante que extrajeron (ungüento, sobre una base de unto de caballo y culebra), si usaban algunas palabras mientras fabricaban este compuesto (no), qué cantidad de este preparado guardaba ella (un dedo y lo almacenó un año), cuánto tiempo anduvieron Juana y Francisca solas, sin más mujeres (hasta doce años atrás, que fue cuando se sumó Quiteria de Morillas), qué otros crímenes cometieron (matar al hijo de María de Ávila porque no quiso dar tocino a la Morillas, esta última lo estranguló y ofrecieron su ánima al maligno), si el diablo les indicaba a qué criaturas dañar (sí, sobre todo las no santiguadas o las que vivían en lugares sin cruz u otra imagen santa), si ella realmente se apartaba de Dios cuando renegaba (sí, y lo hacía por riquezas y deleites), si Quiteria de Morillas es bruja (en efecto, las tres fueron a terminar con la vida del niño de Juan del Río) (ff. 26v-27v).

⁹ Cirac Estopañán (1942: 196-200) afirma que hubo procesos contra brujas en el tribunal de Cuenca a partir de 1515. En la causa contra Águeda García, de Beamud, iniciada en 1519, ya aparece la fórmula «De viga en viga, con la ira de Dios y de Santa María». Esta expresión se recogerá también en procesos posteriores al de Pareja, por ejemplo, en el de Águeda de Luna.

Facilitamos un ejemplo de estas cuestiones y sus respuestas, pues cada una de estas últimas sería una pieza más del puzzle que permitiría construir el macrorrelato de las brujas de Barahona:

Preguntada qué palabras dezían quando yvan con el diablo a hazer los saltos dixo que dexían tres veces de viga en viga con la yra de Dios y de Santa María, y que dichas aquellas palabras yvan tras el diablo en el ayre.

Preguntada que por qué cabsa mataron la dicha criatura de Linuesa, dixo que porque la de Morillas le pidió medio celemín de salvado y no se lo quiso dar. [Deso] a dos días se la mataron, como dicho tiene...

Preguntada que qué se hizo con la tela del dicho niño que así sacaron. Dixo que fizieron ungüento hasta tanto como una salera suficiente con el ungüento de cavallo de don Gutiérrez de Fonsina y con el ungüento de la culebra que mató la dicha de Morillas y Constanza de Noguera... (f. 26v)

Se aprecia aquí la discontinuidad del discurso, que es necesario armar partiendo de esta información fragmentaria. Diversos microrrelatos contribuirían a la conformación de ese macrorrelato.

Más adelante, Francisca ha de ratificar su acusación contra Quiteria y explica que simplemente le pareció ella por la saya, pero que no la vio untarse. Esta versión va transformándose a medida que el inquisidor va interrogándola de nuevo mientras se le aplica la tortura (de hecho, le quiebran el brazo izquierdo y se le sale el hueso). Cuando el tormento llega a su punto álgido, la mujer explica que dirá la verdad. Finalmente, reconoce haber visto a Quiteria untarse y a su demonio acudir a la llamada. También va oscilando en sus afirmaciones acerca de las actividades de Ana la Roa, otra hija de Juana de Morillas, Violante (también llamada «la de Machuca») (ff. 28r- 29r), Juan y Teresa López (a quien también se sometió a tortura, como muestra Fernández Ortea, 2022: 269-272), vecinos de Pareja (ff. 39v-40r), e incluso mujeres de la villa de Escamilla (Fernández Ortea, 2022: 232-233).

Resulta de gran interés que se indague acerca de si esta rea ha oído hablar en esa zona sobre brujas que destruyen los panes, viñas y ganado, que quiten la leche a estos últimos y asesinen a niños pequeños y a otras personas (f. 29v). Ella responde que no, solo Juana y Quiteria se dedican a la brujería, pero la visión de esta que se impondrá no va a implicar la destrucción de cosechas ni la provocación de desastres naturales. Estas brujas son mucho más toscas y apenas poseen poder.

En el interrogatorio que se combina con el tormento o que le sigue, surgen detalles (siempre como réplica a una cuestión planteada) como que mataba a los niños porque se lo ordenaban la Morillas y el demonio, prometiéndole riquezas, y ella encontraba deleite en ello (f. 38r). El ungüento se confecciona a partir del unto que se consigue de los bebés y otros ingredientes de origen animal. Este acto se acompaña (al contrario de lo que se había aseverado con anterioridad) de la fórmula «Aguijar enemigo para que andemos el camino» y después el diablo se presenta (ff. 42r-42v).

Pronto llega el turno de las reuniones y el discurso se construye tomando como base las preguntas formuladas, como cuántas veces acudían y quiénes iban, en qué figura presidía el demonio, si comían, si había música, si mantenían relaciones con los diablos, si disfrutaban durante las mismas, si algún demonio adoptaba forma de cabrón, si había ofrenda de las almas... Así se dirige el relato en un acto de pura ventriloquía (Dolan, 1995: 90). De este modo, el conventículo queda instaurado con unas características bastante

generales. Se trata de un encuentro al que asistían tantas veces como querían conducidas por el diablo¹⁰. Allí había multitud de hombres y mujeres que saltaban y danzaban¹¹. El demonio se personaba como un hombre negro de ojos relucientes que retozaba con ellas carnalmente. Francisca expone que recibía placer en esas relaciones y que había un diablo en figura de cabrón al que los brujos adoraban. De hecho, la primera vez que le entregaron su ánima fue de esta manera (ff. 42v-45v).

Los testigos que comparecen tiempo después (sus palabras se recogen en estilo indirecto), ya en 1528, aseguran que las brujas acabaron con sus niños de cuna. Existe, por tanto, una base real para las acusaciones, pues estas se arman sobre los casos de infanticidio. Todo lo demás es accesorio y se debe a la forma de abordar los interrogatorios por parte del inquisidor. Testifican nueve personas, al menos, que perdieron a sus hijos y culpan de ello a las Morillas y la Ansarona (ff. 47r-48r)¹². Esto último es corroborado por María Parra, hermana de Quiteria, quien, en su declaración, reconoce que cada vez que se encontraba muerto a un infante se señalaba a Juana, Francisca y Quiteria, pero ella niega la realidad de estas acusaciones (ff. 50v-52v).

Facilitamos un ejemplo de testimonio:

María la Roxa, muger de Diego del Castillo, vecino de Pareja, testigo jurado etcétera, siendo preguntada dixo que abrá siete años, poco más o menos, que teniendo este testigo una niña de [quenta] de quatro o cinco meses y que aviéndola acostado una noche sana y buena a las nueve horas, a la una hora la hallaron este testigo y su marido ahogada de brujas, llena de cardenales todo el cuerpo y por el pescueço abaxo, i la lengua fuera de los labios y boca, colgada la cabeza abaxo en la cabeçera; y que tovieron sospecha que la avía hecho la de Morillas... (f. 47v)

¹⁰ Que se reconociera la asistencia a estos conventículos resulta esencial, pues, como afirma Ortiz (2015: 88): «La presencia del sujeto en el aquelarre muestra sin duda alguna predisposición para la adhesión al mal, en este caso la atmósfera, el protocolo, el ritual, el sacrilegio, el acontecimiento mismo exigen del novato la forma más comprometida del contrato diabólico, el pacto explícito».

¹¹ El conventículo se esboza en el *Formicarius* de Johannes Nider (1437-1438), quien habla del encuentro en el que se reniega ante el diablo y se pisotea la cruz (cap. 3, 29). Nicolás Jacquier, en *Flagellum haereticorum fasciniorum* (1458), también se detiene en lo que denomina *Diabolica Synagoga*, reunión que se daría de forma material, aunque no la relaciona directamente con las brujas (38), acerca de las cuales resaltará la profanación y el infanticidio (cap. 8). El *Malleus maleficarum* de Institoris y Sprenger (1486) señala que estas mujeres renuncian a la fe, se entregan al demonio, con quien mantienen relaciones, y atentan contra la infancia (Primera Parte, Cuestión II, 62-63). En cuanto a la asamblea, ahí es donde reniegan (por promesas de prosperidad, como indica Francisca en su proceso) ante un demonio con forma humana, al que se ofrecen en cuerpo y alma, y fabrican ungüentos con la carne y sangre de niños. A partir de ese momento, podrán volar por acción diabólica (Segunda Parte, Cuestión I, capítulo 3, 236). No profundizan en estas reuniones ni Ulrich Molitor en *De lamiis et pythonicis mulieribus* (1489), al no considerar viables los vuelos y, por tanto, los desplazamientos a estos conciliábulos; ni Martín de Andosilla en *De superstitionibus* (1559), que procede de la misma manera. No se menciona todavía el baile en estos tratados, pero se debe tener en cuenta que los primeros procesos por brujería del Tribunal de Cuenca comienzan en 1515 y hacia 1520 se hallan testimonios que recogen la danza en relación con la brujería, tal y como atestigua Cirac Estopañán (1942: 196). Pau Castell (a quien agradezco su orientación) indica que se hace alusión al baile en procesos como el de Margarida Anglada y de Guillem Casala de Canilleu, de 1471 (2013: doc.6, 380-388; docs. 7 y 8, 389-393). Igualmente, se encuentra este elemento en los procesos contra Perrissonne Gappit (1464) Jeannette Anyo de La Roche (1466), como se puede comprobar en la base de datos accesible en el siguiente enlace <https://www.ssrq-sds-fds.ch/exist/apps/ssrq/?kanton=VD&refresh=yes>, fruto del proyecto dirigido por Martine Ostorero: <https://www.ssrq-sds-fds.ch/projekte/laufende-projekte/waadt-vd/repression-de-la-sorcellerie-en-pays-de-vaud-xve-xviie-siecles/>

¹² Fernández Ortea (2022: 239-240) ofrece un útil cuadro resumen de los testigos que comparecen.

El patrón es siempre el mismo. Los vecinos de Pareja cuentan que la noche de autos acostaron a sus criaturas sanas y más tarde las encontraron muertas, normalmente con sus cuerpecitos repletos de cardenales. En el caso, por ejemplo, de María la Roxa, se aportan escalofriantes detalles acerca de la posición del cuerpo, lo cual apunta a una muerte violenta. Ante tal horror no se podía más que buscar un chivo expiatorio.

María Tausiet ha profundizado de manera magistral en la vinculación de la brujería con el infanticidio. Para ella, «Tanto la posibilidad o imposibilidad de tener hijos como las enfermedades de los niños o, incluso, los múltiples e inevitables casos de mortalidad infantil se achacaban a la intervención de poderes sobrenaturales que sólo los acusados, y especialmente las brujas, se suponía que sabían controlar» (2004a: 420).

Explica la autora que en el siglo XVI había varios sistemas sencillos de regular la población, admitidos por la sociedad, como prolongar la edad para casarse, la lactancia o la cuarentena, pero había otros procedimientos ocultos, como abortos, infanticidios o malos tratos a la infancia (2004a: 422). Una forma de acabar con la vida de estos menores era por medio de golpes y pellizcos. Eran los padres quienes lo hacían, pero el acto se achacaba a las brujas. Otro método era la asfixia, tumbarse encima del niño y ahogarlo (430-431). De ahí ese molde que siempre se repite en el discurso de los testigos.

Para finalizar, examinada toda la documentación del proceso, el 16 de septiembre de 1529, las autoridades (nueve personas entre las que se encuentran el obispo de Cuenca, el inquisidor Ruesta, un prior y varios licenciados) determinan que no se relajará a Francisca al brazo secular, saldrá al auto vistiendo un hábito amarillo con aspa roja y abjurará. Se le impondrá cárcel perpetua en su casa de Pareja. Habrá de ir habitualmente a la iglesia, sobre todo en ciertas fiestas. Recibirá cien azotes y se la declara, además, inhábil e incapaz (ff. 54r-59r).

Llama la atención, por último, la compilación de información proporcionada en los ff. 56r-56v por el notario, Francisco Herrera, dado que se reproduce lo siguiente:

[...] la susodicha de treinta años a esta parte a seido y es bruxa y jorguina, e a invocado e se a dado al dimonio y a sus engaños, y a andado en su consorcio e ayuntamiento, y para ello se untaba con cierto ungüento e fazía otras supersticiones diabólicas invocando al demonio ofreciéndosele. Por lo qual, parescía notoriamente ser herege apóstata.

La qual, movida con ánimo de sé salvar dixo e confesó que es verdad lo que el dicho fiscal le acusa y que invocó y ofreció su ánima al diablo que estaba en manera de cabrón, e le dizía que avía de ofrecer su ánima al diablo que hera aquel que estaba allí en figura de cabrón, capitán de todos, y que la susodicha fue con el dicho diablo a cierta parte y se umilló delante de él y le ofreció su ánima y le recibió por señor; e el dicho diablo estaba asentado como cabrón asentado a manera de mona y llegaban ante él y le fazían acatamiento y reverencia; y el dicho cabrón estaba hecho como brasa e que el dicho diablo en figura de onbre negro con los ojos relizentes besaba a la susodicha y la retozaba y tenía conversación con ella carnalmente; e que yva a cierta parte por el ayre y llevaba consigo los diablos, y que otras personas brujas estavan allí y baylavan y cantanvan, y se apartavan cada una con su dimonio; e que quando hazía el ungüento con que se untaba dizía «aguyjad enemigo para que andemos el camino» y luego venía el diablo en la forma que dicha tiene y dezía «sus bamos»; e que ansi mismo, otras veces yva en el ayre sin untarse diciendo «de vía en vía con la yra de Santa María», y que luego venía el diablo y la llevava donde quería tantas cuantas, quantas veces quería.

E dixo que el diablo cuando se le aparescía hera como hombre negro de mediana estatura y los ojos bermejos y encendidos como fuego y la boz algo ronca, y que en el dicho tiempo que la susodicha andaba con el diablo que creía en él más que en Ihesuchripto,

porque la dezía que la avía de dar riquezas y deleytes, e que continuamente que hazía lo susodicho el diablo le pedía su ánima y ella se la prometía, e que otras veces después de sé aver untado con el dicho ungüento llamava a Lucifer dando con las manos palmadas diciendo tres veces «ven Lucifer», y luego venía como ombre negro y moço y dezía «heme aquí» y ansí la llevababa; e que ansí mismo, ynduzió a ciertas personas e les rogó que fuesen brujas, e que pide a Dios perdón e a nos misericordia con penitencia, e que protestaba de bibir y morir en la fe de Ihesuchripto, nuestro señor. (ff. 56r-56v)

Se puede ver, así, toda la síntesis realizada a partir de la información dispersa, ofreciendo un retrato más unitario y homogéneo de la bruja Ansarona. Llama la atención que se reorganizan los datos, comenzando por el acto de reniego que tenía lugar durante el conventícuo y deteniéndose después en las costumbres más cotidianas de esta mujer. De este modo, se dota a la narración de un hilo conductor y de un orden cronológico más afinado. Eso sí, no se integran todas y cada una de las muertes ejecutadas, presuntamente, por esta mujer en compañía de sus comadres.

QUITERIA DE MORILLAS

El proceso contra Quiteria de Morillas se inicia 18 de noviembre de 1527, ante don Diego Ramírez, obispo de Cuenca; el doctor Ruesta, inquisidor de los obispados de Cuenca y Sigüenza; Pedro de Uranga, notario del Santo Oficio de tales obispados, tras haber recibido testimonio de don Miguel Carrillo de Belasco, gobernador de la villa de Pareja, por tener abierto un proceso contra Francisca la Ansarona, a partir de la información que hay sobre ella y sobre Juana de Morillas, condenada por bruja. Se encuentra en la cárcel del Santo Oficio, donde ingresa el 24 de noviembre. Previamente, se le han congelado los bienes.

Quiteria cuenta con treinta años, es hija de Pedro de Morillas y Juana de Morillas, que se ahorcó (f. 2r)¹³. La acusación que se vierte contra ella consiste en que iba con su madre a practicar la brujería, invocaba al diablo y hacía otras cosas contrarias a la fe. Comienzan pidiéndole que diga la verdad. La mujer responde diciendo que no sabe nada sobre el asunto y, por tanto, no puede aclarar nada. Sí hace referencia a la fama que ha servido como mecha de este proceso. Quiteria escuchó a muchas personas decir que Juana era bruja, incluso ella misma se lo decía algunas veces, pero su progenitora reaccionaba mal (f. 2v)¹⁴.

Interrogada sobre Juana, reconoce lo que los vecinos creían sobre ella, pensaban que les vendría algún daño por su causa y le tenían miedo. Es cierto que su madre discutía con otras mujeres, pero niega que las amenazara (f. 3r). Aquí hallamos uno de los grandes núcleos de este brote: la imagen pública. Y con esta va a jugar también Quiteria para solventar la situación, pues explica que la Ansarona, el dedo acusador, era para su madre: mala, borracha, alcahueta, puta y ladrona. Francisca visitaba la casa de Juana y Quiteria. La conoce desde hace unos veinte años, pero jamás la vio actuar como una bruja (f. 3v).

¹³ En el proceso contra Francisca también se hace referencia a Juana, pero en ese caso se explica que se defenestró (Legajo 99, exp. 1441, f. 50v.).

¹⁴ Pensamos, entonces, que no se daría el caso del que habla Fernández Ortea (2022: 58) acerca del interés de las propias mujeres, que después serían acusadas, por causar miedo en sus vecinos a raíz de sus presuntos poderes, pues esto les proporcionaría más clientes cuando se dedicaban a ejercer, por ejemplo, la hechicería. Si Juana reaccionaba negativamente ante esta clase de comentarios, no buscaría este temor en sus semejantes, y en ningún momento se precisa que esta mujer desarrollara actividad hechiceril alguna.

Eso sí, oyó decir que eran las brujas quienes asesinaban a los infantes que se encontraban muertos en Pareja. He aquí el otro gran eje del proceso: el infanticidio. Este grave problema es el origen de la psicosis, que encuentra la vía perfecta en esa fama brujeril del clan de las Morillas.

El Bachiller Santander, canónigo de Valladolid, promotor fiscal del Santo Oficio, acusa a Quiteria de:

[...] la susodicha apartándose della y allegándose a los engaños del diablo e ynbocándose, andando en su consorcio y ayuntamiento, ha sido apóstata de nuestra santa fe católica y ha cometido muchos crímenes e supersticiones diabólicas, matando a muchas criaturas en compañía de otras de su manera e calidad como bruxa xorguina, especialmente ha cometido e perpetrado los delitos, asy heréticos como otros abtos supersticiosos e reprobados. (f. 5r)

Esto se desglosa en una serie de elementos menores: volar por los aires por la noche con su madre; matar a una criatura en compañía de Juana y otra mujer, tras untarse e invocar a Belcebú; asesinar a otros cuatro o cinco niños, después de aplicar el ungüento y salir volando (se especifica, además, que es «voz pública») y encubrir a otras brujas. Se ofrece, así, una plantilla sobre la que armar el relato, totalmente guiado, pues se toma como base todo lo expresado previamente por Francisca la Ansarona.

Ella niega absolutamente todos estos hechos (f. 5v). La referencia a los rumores o habladurías es frecuente en este proceso. El parecer de los vecinos cobra vital importancia, de modo que la fama de *xorguinas* de las Morillas se usa como un argumento de peso en la sala de justicia. Ha habido algún testimonio acerca del maltrato sufrido por un hombre de la villa, que aseveraba que lo habían llevado arrastrando y le habían producido multitud de cardenales (f. 6r).

La actitud de Quiteria es totalmente distinta a la que se puede intuir, por parte de la Ansarona, en la documentación de su proceso. La joven se defiende con uñas y dientes. Y esto se plasma en estilo directo, lo cual mantiene la fuerza del discurso:

Quiteria, muger de Francisco Palomero, vezina de Sazedón, parezco ante vuestra señoría y vuestras reverendísimas a dezir y alegar de mi derecho contra una acusación contra mí puesta por el señor fiscal deste Santo Oficio en que yo aver seido bruxa e aver seido en matar ciertas criaturas, averme untádome con otras xorginas y bruxas y entrado con ellas...absolber y dar por libre y quita por lo siguiente:porque la relación en ella contenida...falsa así en fecho de verdad como en ella se contiene...La niego como la tengo negada porque yo nunca fui ni soy bruxa ni xorgina ni me junté jamás con bruxas ni sé qué cosa es ni me unté ni fui en matar ni maté criaturas algunas ni invoqué al demonio en lo que se me acusa sin tener culpa... (f. 7r)

Aquí Quiteria trata de deconstruir el relato que se le ha ofrecido en que ella es la protagonista. Suplica su absolución y liberación, y se declara buena cristiana (f. 7v). Nos hallamos ante una mujer fuerte, dispuesta a defenderse. Por ello, en este escrito podemos ir siguiendo de forma pormenorizada cómo se va construyendo la narración, a medida que esta vecina de Sacedón se va derrumbando y modifica su versión de los hechos, siempre de forma dirigida y bajo la presión del tormento.

Los testigos van perfilando, con sus mentiras o su imaginación, no lo sabremos nunca, la imagen de una Quiteria que poco tiene que ver con la persona que comparece en la audiencia. Se trata de un personaje de ficción que cobra vida en las historias que

sirven como ejemplo de la maldad de las Morillas. Cuando son interrogados, quienes comparecen explican que es por todos sabido que estas mujeres son brujas, pues es voz pública.

En uno de los testimonios (de Juana, mujer de Juan Téllez), se explica que Juan de Mondragón, marido de Ana la Roa, hermana de Quiteria, contó a la declarante: «señora vengo muerto aporreado de xorguinas, que son la de Morillas, mi suegra e sus hijas, e las veía palpablemente e no podía hablar, e me traxeron rastrando por mi casa e me estiraron de mi miembro e me lo sacavan e me hizieron cardenales» (f. 9r.) y se transcribe en estilo directo.

Lo mismo sucede en el testimonio de Juan del Río, pues se combinan el estilo directo e indirecto:

[...] una vez que fueron a demandar leña o azeite e que venía este testigo del campo, e que halló allí a la hija de la de Morillas, que se llama Quiteria y bibe en Sazedón, «qué hazés vos en mi casa, que juro a Dios que si aquí vos temo más que vos dé de palos» y que nunca más vino a su casa desde este testigo; e que después dende á pocos días halló este testigo ahogada en su cama una hija suya con muchos cardenales e que siempre tuvo sospecha que se la avían ahogado la de Morillas e sus hijas... i que es pública boz e fama que la dicha de Morillas e sus hijas son xorguinas. (f. 9v)

También Diego del Castillo acusa a Quiteria del asesinato de su niña, incluso su esposa amaneció con arañazos. La propia Francisca la Ansarona afirma haber encontrado a esta joven y a su madre surcando los aires, y reconoce que ellas la obligaron a untarse y a acompañarlas a perpetrar los horrendos infanticidios. Estas historias aparecen detalladamente relatadas en el proceso de Francisca, que hemos podido ver (ff. 9r-11r).

No olvidemos que Fabián Alejandro Campagne insiste en que las brujas ibéricas están especializadas en el infanticidio, del que hacen su principal ocupación; eso sí, normalmente practican también el vampirismo (2009: 151) y este se halla ausente en el presente proceso. Añade el experto que las técnicas aplicadas por estas féminas para dañar a los niños eran pellizcar, morder, mutilar, golpear... De ahí que los cadáveres aparecieran cubiertos de hematomas y cardenales. También podían molestar de este modo a los adultos durmientes (2009: 162).

Igualmente, Ana la Roa comparece y señala a Juana, Quiteria, la Ansarona, Violante y ella misma como las homicidas del hijo de Juan Palomero. Aunque revoca estas confesiones, vuelve a ratificarlas tras la aplicación del tormento (f. 13r). La tortura es el resorte que hace saltar todo por los aires y, de esta forma, se obtiene un discurso fluido y continuo muy interesante:

Yten, dixo que su madre desta confesante supo de un hijo desta confesante que le dize Antonico cómo esta confesante avía reñido con la de Juan Palomero y sobre una sortija que le avía pedido, y que el dicho Antonico dixo a esta confesante «manda dize señora que todo se hará bien, que ella os vengará», y que a la noche, no sabe a qué hora, esta desta confesante en su casa acostada vino el demonio a ellas y la llamó y dixo que su madre la llamava, que la esperava para yr a matar la criatura de Juan Palomero, y que se levantó y vistió y se fue por su pie a casa de su madre sin su enemigo, a donde halló juntas a su madre y a Quiteria, su hermana, y a la Ansarona y a la dicha Violante, [...] y fueron todas en casas del dicho Palomero y entraron por la puerta que estaba abierta, que la abrían como dicho tiene de suso; e que la dicha Violante tomó la dicha criatura de Juan Palomero de la cama y junto a la cama la pusieron en los brazos a esta confesante y a Quiteria, su

hermana, y allí ahogaron la dicha criatura las dichas Violante e la Ansarona, e su madre y hermana desta confesante, e así ahogada la dexaron en la dicha cama a la dicha criatura; e que luego hecho esto, esta confesante se vino a su cassa por su pie santigüándose y no vido más al demonio, y las susodichas se quedaron a la puerta que se quería yr y que nunca fue más de esta vez a matar criatura y que las piernas se le quebraran antes que allá fuera. (ff. 13v-14r)

Ana la Roa es, tal vez, la más imaginativa y creativa de las mujeres que testifican, pues aporta una serie de detalles que ofrecen una imagen completa, colorida y muy viva de ciertas andanzas brujeriles. No falta la intervención de su hijo Antonico; la llamada por parte de su madre, Juana (dispuesta a vengarse por el desplante de los vecinos), por medio de un demonio que la avisa, estando en su casa, para que acuda; el desplazamiento hasta la vivienda de Juan Palomero, los pasos que se siguen para perpetrar el homicidio, etc.

La más resistente a este chantaje es, sin duda, Quiteria, que no se muestra dispuesta a dejarse convencer de su culpabilidad. Otras mujeres, como Francisca y Ana, cambian su testimonio con mayor rapidez. Una vez se desata su lengua, Ana la Roa asevera que vio con sus propios ojos (porque fue una sola vez con ellas) cómo Juana, Quiteria, la Ansarona y Violante acudían al campo de Barahona, donde mantenían relaciones íntimas con sus respectivos demonios, adoraban al diablo, humillándose ante él y le encomendaban sus ánimas. Este ente se presentaba como un hombre negro de ojos relucientes que se encontraba sentado. Se le hacía acatamiento y reverencia, y cuando pedía las almas, se las ofrecían (ff. 13r-13v). Llama la atención la insistencia en el color de la piel de Satán y en esos ojos luminosos, cuestiones que ya habían aparecido en el proceso de la Ansarona, de ahí las versiones coincidentes.

Lo más probable es que lo vertido en la sala de justicia trascendiera durante las conversaciones que las acusadas compartían en las cárceles de la Inquisición. También pudieron influir, claro está, las preguntas directas del inquisidor, puesto que se trataba de corroborar la versión de una rea interrogando a otra al respecto. Sobre esta cuestión se realizan comentarios durante el interrogatorio a la hermana de Quiteria:

[...] que también le dixo la dicha Quiteria que si ella no dezía de su madre, ni de la Ansarona ni desta confesante, que se salvavan ellas, y que si dezía dellas que se condenava, que en el tormento yva la llave de todo a dezir o no dezir, e que más quería morir en el tormento que no que le echasen una soga y la quemassen porque amenguarían a su marido (f. 15r)

Queda claro que estas mujeres hablaban sobre su situación cuando nadie las escuchaba y, de alguna manera, veían cómo hallar una salida. Se atisba, así, en un discurso algo adulterado, la tragedia que supone la confesión como única vía para salvar la vida y la posibilidad de asumir un rol y construir un relato. Este último se iba preparando, también, entre bambalinas.

Gracias a estos diálogos acerca de los que habla Ana para defender su inocencia, sabemos de la fortaleza de Quiteria, pues afirma con entereza ante su hermana que antes prefiere morir en el tormento que permitir que la quemem al referir falsedades (f. 15r). Del mismo modo, muestra su incomprendimiento ante las acusaciones de la Ansarona, pues no entiende por qué la fama de su madre ha de alcanzar también a las hijas. Se muestra bien dispuesta a defender a su progenitora.

Resulta especialmente interesante el escrito que presenta esta acusada por medio de su letrado, el licenciado Azevedo, y que contiene su defensa, pues ahí se indica que los testigos no han probado las acusaciones contra Quiteria, dado que son falsas y no concluyentes. Se

usan argumentos similares para ir desmintiendo los distintos testimonios, como que los implicados deponen de oídas, que presentan como prueba, por ejemplo, cardenales que no tuvo por qué causar ella; que lo narrado constituye solamente una creencia y presunción, ya que los vecinos que comparecen no vieron nada con sus propios ojos; que existía enemistad previa en algunos casos o que todo lo dicho no son más que “rumor y vana boz de pueblo” (ff. 21r-21v). Del mismo modo, arremete contra la Ansarona, que no debe ser creída porque sus palabras han sido arrancadas bajo tormento. Además, Francisca es liviana y miedosa y tacha de falsedad todo lo expuesto por esta mujer (f. 22r); de hecho, más adelante se dedican unos cuantos folios (ff. 34r-40v) a la causa de «Quiteria de Morillas contra la Ansarona». Tras solicitar la absolución, Quiteria presenta a sus testigos y propone preguntas para ellos, con el fin de demostrar que es una buena cristiana (ff. 24r-31v).

A continuación, se interroga a algunos vecinos para determinar el carácter de la Ansarona, con respecto de la cual se intenta manifestar que es pobre, de poco juicio, de mala fama y conciencia, puta, dissoluta, alcahueta, de poco ánimo, medrosa y borracha. Quiteria se esfuerza para desacreditar a su presunta comadre brujeril. Llama la atención, precisamente, que las personas que comparecen hablan constantemente de oídas y vemos que la fama y la opinión pública son cruciales. La reputación de Francisca la precede y dice poco a su favor (ff. 34r-40v).

Sin embargo, la hija de la Morillas será sometida a tormento para que confiese la verdad. Para ayudarla, se presenta una plantilla sobre la cual ella debería armar su discurso. Se la insta a ser sincera en lo relativo a los actos cometidos contra la fe, tocantes a herejía al ser una bruja y a que exponga lo que ha visto hacer a otras mujeres. Ha de explicar si ha sido bruja aplicándose ungüentos, invocando al demonio y ofreciéndole su alma; si ha ido en compañía de otras féminas y con los demonios a asesinar criaturas; cómo convocaba al diablo y cómo le entregaba el ánima; de qué manera se fabrica el ungüento... La rea parte de un molde predefinido, que es el que el inquisidor maneja. Por ello, se realizan determinadas cuestiones que giran siempre en torno a los mismos elementos. De ahí que sean estos los que se resalten en el relato de las procesadas. La imagen que va a prevalecer es, en consecuencia, la de la bruja mata-niños que encomienda su alma al diablo, vuela tras untarse y pronunciar unas fórmulas, en compañía de los demonios, quienes facilitan sus andanzas y crímenes.

Como Quiteria se niega tajantemente a reconocer estos hechos, se inicia un tira y afloja entre las autoridades y la acusada, quien acepta la sentencia de tortura, pero se mantiene negativa (f. 43r). Conforme avanza la ejecución del tormento, en distintas sesiones, la mujer se va desmoronando. La primera jornada en que es torturada (19 de marzo de 1528) se la desnuda hasta dejarla en camisa, le atan las manos por las muñecas y la echan en la escalera, pero no confiesa. Su firmeza es encomiable, incluso cuando le administran jarros de agua a la fuerza (ff. 43r-45r). No sucede así en la siguiente sesión (12 de mayo de 1528), al inicio de la cual ella pide misericordia y reconoce, al menos, que su madre sí fue bruja. Para que diga toda la verdad, se le aplica nuevamente tormento, con el mismo proceder anterior. Al ir tensando la cuerda, Quiteria se derrumba inmediatamente. La desesperación es la responsable de que se vaya construyendo una narración que no es más que una tabla de salvación en una situación extrema (ff. 46r-53r). Este es el relato más fluido que podemos hallar en la confesión bajo tortura de Quiteria:

Dixo que ella fue con su madre a casa de la Sancha Martínez y que la Ansarona y la de Machuca [Violante] y su hermana fueron todas juntas avrá que pasó seys o siete años, y que yvan andando y que su madre se untava en la cara y ellas se untavan las piernas, y que salían por la puerta y que la Ansarona abría las puertas e que el diablo tiene mala visión

y que yba con ellas negro y que les dezía que hiziesen mal, que matasen muchachos; y que los matavan la Ansarona y su madre y la de Machuca, esta que está en la cárcel, apartándole el pescueço, y los hahogavan, y que la Ansarona venía a casa de su madre y dezía que venía el diablo con ellas y que yvan con él en el ayre por las ventanas bolando, y que las llevaba el diablo y que su madre dezía que yvan al campo de Barahona y que esta confesante mató una criatura....y que yvan con esta confesante la Ansarona y su madre y la de Machuca y su hermana Ana, y que avrá ocho años; y que su madre yba hecha bruja y su hermana y la de la Violante <Machuca> y el Ansarona <y esta confesante>, y que le mataron la criatura porque no le quiso dar mançanas que le pidieron. (ff. 53v-54r)

Resulta fascinante comprobar cómo se puede hallar una historia que se va creando sobre la base de lo que otras personas han dicho anteriormente, ya sean la Ansarona o Ana, o bien los testigos. La trama, eso sí, sería bastante elemental, dado que se trata de una historia improvisada repleta de marcas de oralidad.

Continúa el interrogatorio con cuestiones concretas por parte del inquisidor y, con las respuestas, se va completando la tosca imagen que se había dado de Quiteria como bruja: se dedica a ello desde hace unos siete años por influencia materna (tiempo que es bruja y quién se lo enseñó), pues Juana le decía que invocase al diablo pronunciando «ven, ven, ven Judas» y él se presentaba negro y con los ojos relucientes (cómo se inició); se untaban en las corvas e ingles con ungüento que preparaban Juana y Francisca (si se untaban, cómo, con qué y dónde), compuesto de cera, incienso, pez y unto de caballo y culebra (si el ungüento llevaba también unto de caballo y de culebra); una vez untadas, el diablo las acompañaba y ellas volaban a un estado de hombre, es decir, a la altura de un hombre (si caminaban o volaban, si el demonio iba con ellas); él marchaba delante o las conducía a empujones (cómo las llevaba: encima de hombros, volando...); les pedía el alma y ella se la entregaba diciendo «yo se la doy» (si les demandaba el ánima y ellas se la ofrecían); además, ella renegaba usando una fórmula (si les exigía que renegasen y si lo hacían usando unas determinadas palabras) (ff. 54r-54v).

Quiteria acudió dos veces al campo de Barahona con Juana, Francisca, Ana y Violante, allí bailaban en el prado con siete u ocho demonios que iban con ellas, aunque también había un diablo principal que presidía el encuentro y dirigía la danza (si se reunían en las tierras de Barahona y qué hacían allí); igualmente, mantenían relaciones sexuales placenteras cada una con su diablo (si practicaban sexo con diablos y hombres y si sentían placer) (f. 55r).

Asimismo, reconoce haber estado presente cuando se asesinó al hijo de Juan Palomero, pues el demonio la impulsó (si estuvo en la muerte del hijo de Juan Palomero), al igual que su progenitora, su hermana, la Ansarona y Violante (qué personas había allí). Interrogada sobre los detalles de aquella jornada, reconoce haberse desplazado a la vivienda de este vecino, haber participado en su muerte y, en compañía y colaboración con las otras mujeres, haberle pellizado y extraído el unto por el sieso, el cual conservó Ana en su casa (a dónde fueron, quién ahogó a la criatura, qué hicieron con el sieso...) (f. 55v).

Del mismo modo, se incide en otras cuestiones, como que el demonio les indicaba que se apartasen de la cruz y no la adorasen (si el diablo les pedía que se apartasen...), les prometía dinero y les entregaba catorce o quince reales y de una vez (qué le prometía el diablo y qué le daba); que ella se echó tres o cuatro veces con su demonio, que era Satanás (quién era su amigo de los diablos), y lo hizo siendo virgen (cómo siendo virgen en ese momento se acostó con el demonio) (ff. 56r-56v).

En la siguiente sesión, de 13 de junio de 1528, se retracta de todo lo confesado anteriormente, dejando claro que su narración venía forzada por la tortura (f. 57r). En cambio, el 21 de junio, por miedo al tormento, ratifica su confesión, argumentando que, si no lo hace, terminarán matándola. El inquisidor y los demás integrantes del tribunal no atienden a estos momentos de lucidez de Quiteria, solo quieren que ella exprese lo que ellos desean (f. 57v). El 27 de junio la mujer vuelve a revocar lo dicho y se solicita que sea sometida nuevamente al tormento. De ahí que la presunta bruja escape de la cárcel, para evitar su cruel destino, pero es prendida otra vez y se la castiga con cien azotes (ff. 59v-62r). Promete no huir de nuevo y es torturada sin remedio el 12 de agosto.

Varía la versión sobre algunos hechos narrados anteriormente y añade alguna cuestión interesante, como que también participó en el homicidio del niño de una tal Obpa. Del mismo modo, se leen sus confesiones en voz alta y ella corrige algún detalle, como que no se hizo bruja hace ocho años, sino siete, que los diablos no las portaban en los hombros, sino que marchaban delante y modifica lo vertido sobre el reniego. Afirma ahora que no renunciaba a Dios ni ofrecía su alma, que no acudía a los campos de Barahona ni se echaba con el diablo, etc. En cuanto la mandan desnudar, vuelve a su versión original y, cuando la atan, define un poco más el conventículo, pues indica que el diablo presidente se hallaba sentado, se llamaba Belcebú y allí le ofrecían las ánimas. Posteriormente, como viene siendo habitual en las comparecencias de Quiteria, vuelve a explicar que todo es mentira (ff. 63v-65r).

Una vez examinado el proceso por las autoridades pertinentes, el 19 de enero de 1529, se penitencia a Quiteria con: abjuración de *levi*, penas espirituales como romerías, ayunos u oraciones y, por lo demás, es absuelta, a causa de la poca autoridad de la Ansarona, las variaciones en las comparecencias de Ana la Roa, por el hecho de haber confesado bajo tormento y por no existir suficientes indicios para condenarla (f. 65v). No se proporciona ninguna síntesis de los cargos como sí se hace en el proceso de Francisca la Ansarona.

Es interesante ver cómo se pretende alargar el proceso, torturando a Ana la Roa para, en función de sus palabras, relajar a Quiteria. Este proceso finaliza el 12 de octubre de 1529 cuando el inquisidor Ruesta, examinado el caso, no se muestra de acuerdo con relajar a la rea. Si hubiera novedades por el testimonio de Ana la Roa, se le administrarían cien azotes. Finalmente, se reconoce que la mujer ha logrado probar su inocencia y se le administrará la pena que hemos visto más arriba por su infamia (f. 70r).

Partiendo de todos los datos dispersos de estas dos causas, no resulta difícil construir un relato con sentido, extrayendo la información necesaria tanto de la acusación que se realiza en un primer momento y que sirve como base para el resto de la narración, como de las confesiones de las brujas, ya fuera a través de sus respuestas a las cuestiones planteadas, o a través de las confesiones más fluidas, normalmente debidas al tormento; los testimonios de los testigos y de Ana la Roa o María Parra. Igualmente, puede resultar útil, aunque solo en el caso de Francisca la Ansarona, la síntesis facilitada por el notario.

Las brujas de Barahona es una historia sobre el mal¹⁵, sobre unas terribles mágicas que, fuera bajo presión o no, decidieron iniciarse en la secta (forman parte, por tanto, de

¹⁵ Vilarroya (2019: 19-20) explica, tomando como referencia el caso de las brujas de Salem (al ahondar en la importancia de los relatos en la vida humana), que en el origen de aquellos acontecimientos (y esto es extrapolable, evidentemente, a otros casos de brujería) había una creencia primitiva y poderosa a la que los ciudadanos sucumbieron. El autor define esa creencia como «el diablo nos ataca», pero sería mejor utilizar «el mal nos ataca», dado que el demonio es una de las muchas representaciones de ese mal. Como la concepción de la que se parte es que todo lo que ocurre a una persona lo ha causado algo o alguien, hay que buscar un agente determinado para atribuirle lo acaecido. Ese relato es verosímil porque, en la sociedad en que se cuenta, el diablo, por ejemplo, es un ente capaz de influir en el mundo por medio de sus adeptos; es razonable porque posee coherencia interna y es eficaz porque sirve para explicar unos acontecimientos extraños (2019: 94-95).

un grupo organizado) y regularizar un comportamiento y unas costumbres entre las cuales destacarían las salidas nocturnas para cometer infanticidios y acudir a los conventículos. Los homicidios de tiernos infantes permitirían, además, la consecución del unto necesario para fabricar más ungüento. Sin este preparado no se podrían dar la invocación y el vuelo, pues untarse constituye el primer paso. Este mejunje es el posibilitador de las actividades brujeriles, aunque, en realidad, sea el diablo el que transporte a las mujeres por los aires. Tal vez esta relevancia tenga que ver con el papel que adquiere el cuerpo de la mujer en todo este proceso (de hecho, estas féminas mantienen relaciones íntimas con sus demonios, a quien se entregan en cuerpo y alma), que debe prepararse para la ocasión, utilizando elementos naturales y, según Francisca, grasa de infantes (es decir, el fruto obtenido de sus crímenes; los asesinatos cuya constancia queda en esa pomada sirven de reclamo para el demonio, como un sacrificio)¹⁶.

Las reuniones adquieren, igualmente, un rol crucial, pues allí tiene lugar la adoración, la entrega del alma que viabiliza el cierre de un pacto y, en consecuencia, el auxilio del diablo. Se traza, así, un círculo perfecto entre las sesiones cotidianas de las brujas y los conventículos. Ambas actividades se retroalimentan. Sin una no podría ser la otra, pues el demonio exige fechorías, que se ejecute un daño a la comunidad. Este último vendrá representado, sobre todo, por el homicidio de niños de cuna, pero no falta el maltrato a los adultos en ciertas ocasiones, tal y como se deja patente en el caso de Quiteria.

Existen detalles que no coinciden en los dos procesos, pero, en conjunto, se está planteando una misma visión de la brujería¹⁷. Si Francisca insiste en que en las reuniones hay un diablo mayor, en forma caprina, que preside el encuentro, Quiteria no hace hincapié en el carácter animal de este demonio. Si la primera mencionaba el unto de niño como un elemento crucial en el preparado brujeril para volar, la segunda solo se refería a componentes naturales o a la grasa de animales. Si la Ansarona solo hablaba de untarse, la de Morillas especificaba que Juana se untaba en la cara y el resto en las piernas, aunque en otro momento se refería a las corvas e ingles; o ampliaba otras informaciones relativas, por ejemplo, a las relaciones sexuales con los diablos, que, en su caso, tenían lugar con Satanás y comenzaron siendo ella virgen. Hallamos, por tanto, un tronco común que difiere en muy pocos aspectos. Esto tiene que ver, sobre todo, con el proceso de composición de este texto y, por tanto, con la autoría, aspectos en los que nos detendremos más adelante.

Cabe destacar, finalmente, que este relato presenta una visión bastante tosca de la brujería, pues las mujeres acusadas se dedican casi en exclusiva al infanticidio, en relación con los crímenes que cometan¹⁸. El resto tiene que ver con su carácter diabólico,

¹⁶ Para fray Martín de Castañega (*Tratado de las supersticiones y hechicerías*, cap. 3, p. 357), las unturas tienen que ver con que, en esta iglesia diabólica en la que se usan los execrimentos, se trata de imitar ciertos sacramentos con estas uniones corporales. Lo que destaca siempre es la inversión.

¹⁷ Para Fernández Juárez (2017: 17), hay unos componentes que se organizan en torno al denominador común de las juntas, un elemento que se va a repetir en los distintos procesos, tratados, historias sobre brujas, etc.: unturas, vuelos nocturnos, transformaciones en animales, homenajes diabólicos, banquetes nefandos, antropofagia, procacidad sexual, infanticidios, pérdida de cosechas y ganados, tempestades... En el proceso contra las brujas de Barahona sí se organizan en torno al conventículo algunas cuestiones como: ungüento, vuelo, adoración al diablo, relaciones sexuales con los demonios e infanticidios. A Francisca se le pregunta por la pérdida de panes, viñas, ganado... (f. 29v), pero ella lo niega.

¹⁸ Ni siquiera está presente el aojamiento. Para Montaner (2014: 118-119), las brujas (tradicionales), además de voladoras, infanticidas y chupasangres, son aojadoras. Las brujas de Barahona solo mantienen el infanticidio y el vuelo nocturno. Para él, en los procesos la base es esta concepción tradicional y lo teológico queda en un segundo plano, todo ello como vehículo de las tensiones sociales (121).

en tanto reniegan de la fe y se entregan al demonio. Estos monstruos en potencia no llegan a desarrollarse como tales en toda su plenitud por ese retrato rudimentario y más bien poco colorido que se hace de sus personas y sus actividades. El inquisidor, cuando guía el discurso, lo hace en referencia a esa imagen básica que al final queda instaurada y que enriquece, eso sí, la idea fundacional que da lugar al proceso y que remitía a la brujería meramente popular. Por otra parte, la función que cumple este discurso es la de ejemplificar lo que sucede cuando una persona se entrega al demonio, se aparta de Dios y practica el mal. De ahí que venga propiciado, requerido, por las autoridades¹⁹.

EL GRAN RELATO DE LAS BRUJAS DE BARAHONA: CRONOTONO, PERSONAJES, VOCES NARRATIVAS, ESTRUCTURA Y AUTORÍA

Estos dos procesos construyen una historia protagonizada por unos determinados personajes. Lo hacen de forma oral, dispersa y discontinua, pero un análisis afinado permite articular ese relato como un puzzle.

Para profundizar en los aspectos básicos señalados en el título del apartado, nos valdremos de las aportaciones de Todorov (1965, 1966 y 1972), Genette (1989), Gómez Redondo (1994) Ricoeur (1998) y, por último, Ríos (2016), quien articula las aportaciones de autores anteriores en el campo de la narratología y ofrece un modelo de análisis. También nos hemos apoyado en Greimas y Courtés (1982).

No vamos a operar continuamente desde la distinción *historia, relato y narración* (Genette, 1989), de modo que usaremos estos términos como sinónimos (como hemos hecho hasta ahora). Solo recurriremos a esta tripartición en momentos concretos y señalaremos los vocablos en cursiva. Sí resulta pertinente aclarar, antes de pasar adelante, que Gómez Redondo (1994: 240-241) habla principalmente de *historia* al abordar la oralidad, pues en esa primera etapa de conformación del texto narrativo se presta más atención a los hechos. Lo que importa es ofrecer noticias sobre acontecimientos, personajes, situaciones... De hecho, esto es lo que nos ofrecen las personas que declaran en los procesos, *historia*, pues lo que importan son los datos. Sin embargo, sí se da una determinada organización en los *microrrelatos* que ofrecen todas las personas que comparecen. Eso sí, para llegar a armar un *relato* unitario, un *macrorrelato*, el lector del proceso debe realizar un esfuerzo de ordenación. Los notarios serán quienes operen en el plano de la *narración*, en cierto modo, pero, en tanto están transcribiendo (aunque no sepamos si ha habido algún tipo de alteración en la información), no hay una voluntad creadora. Eso sí, es cierto que, al utilizar un estilo mayoritariamente indirecto, se modificaría el punto de vista. Al encontrarnos ante un producto de especiales características que no constituye una obra artística, no vemos pertinente tratar la *narración*, por la problemática que esto podría suponer.

Iniciaremos este apartado hablando del cronotopo. Es preciso diferenciar, claro está, el espacio-tiempo de la narración que se va perfilando de aquel en que las acusadas son juzgadas (tribunal de Cuenca, cárceles de la Inquisición, sala de tormento... entre 1527-1529). Nos interesa solo lo que tiene que ver con el relato preternatural.

¹⁹ Tausiet (2004b: 46-47) expone, precisamente, que: «El mito de la brujería, con su declarado énfasis en los aspectos perversos de ciertas mujeres a quienes se imaginaban entregadas al demonio en cuerpo y alma, cumplía en realidad una función normativa extraordinariamente conservadora. [...] Hacer responsables a las brujas de todo cuanto no funcionaba bien no sólo suponía preservar la idea de un Dios todo bondad y justicia, sino también otros muchos conceptos y creencias admitidos socialmente como válidos». También Ortiz (2015: 127 y 183) habla de su sentido didáctico.

En cuanto al espacio de la acción brujeril, hemos de mencionar la villa de Pareja, en Guadalajara, principalmente. Los escenarios serían diversos y los habría tanto interiores: la vivienda de Juana de Morillas, que sirve como punto de encuentro, o las casas de los vecinos, invadidas con el fin de perpetrar los infanticidios; como exteriores, pensemos en las calles de la aldea, que las brujas recorren volando o a pie, o los campos de Barahona, donde se realizan los conventículos. Este último espacio adquiere una gran relevancia, puesto que se trata de un lugar apartado, desierto, agreste, en el que las brujas podían campar a sus anchas y adorar al diablo sin intromisiones, susceptible de convertirse en protagonista de leyendas, como, efectivamente, sucedió, ya que estas mujeres se caracterizarían por reunirse en los campos de Barahona. La aldea representaría el contexto en el que se ejecuta el crimen, sobre todo los hogares, pues la casa de Juana es el punto de partida, pero siempre se escoge como destino la morada de uno de los vecinos. La vía pública representa solamente el tránsito necesario y, en pocas ocasiones, se convierte en foco de maltrato a alguno de los adultos.

Se podría hablar de “recorrido espacial”, más bien “iniciático” (Gómez Redondo, 1994: 230-231), dado que hay una doble entrada al universo brujeril, una más cotidiana, en la aldea, a través del unto, invocación, vuelo e infanticidio, principalmente; y otra, en los campos de Barahona, durante la celebración del aquelarre. Al mismo tiempo, se debería mencionar el “espacio mágico” (1994: 237), pues se dan unos acontecimientos que escapan al orden natural. Afinando un poco más (Ríos, 2016: 25-26), podríamos decir que estamos ante lugares cinéticos (no estáticos) porque se da un desplazamiento y se oponen los lugares cercanos (Pareja) y los lejanos (Barahona). Igualmente, se puede hablar de lugar tópico en el caso de la vivienda de Juana y lugares heterotópicos si consideramos las calles de la aldea, las moradas de los vecinos y el lugar de celebración de las reuniones.

El tiempo varía en función de si nos centramos en Francisca, iniciada en la brujería treinta años antes, es decir, en 1497, fecha desde la cual se habría dedicado a practicar los crímenes y a acudir a los aquelarres; o en Quiteria, que comienza su andadura brujeril hacia 1520, pues dice dedicarse a estos menesteres desde hace unos siete u ocho años, teniendo en cuenta que esto se explica en 1527-1528. Las historias de las dos mujeres coincidirían desde un determinado momento, más o menos 1520, aunque Francisca indica que Quiteria se inició algo antes. En ese instante, se daría una interconexión de las narraciones.

Por otra parte, solo se sigue un orden cronológico de los acontecimientos en cierta medida, dado que se hace referencia a esa sesión fundacional de unto, vuelo, homicidio..., aunque Francisco de Herrera antepone el aquelarre en el cual se realizaba el reniego, pero otros sucesos no se ubican en el tiempo. Pensemos en las declaraciones de las imputadas, con sus vagas referencias temporales. Algunos testigos sí indican que la muerte de sus hijos tuvo lugar hace cierto número de años. Es el lector del proceso el que ha de hacer un esfuerzo por situar estos actos en una línea cronológica, puesto que los testimonios aparecen aislados en relación con la declaración de la propia acusada. Sin embargo, en ciertos casos, solamente se dice «un día...», «una vez...» o «a pocos días». Se trataría de un tiempo indeterminado dentro de esos márgenes que sí conocemos: iniciación-proceso.

En la causa contra la Ansarona, por ejemplo, tal y como señala Fernández Ortea (2022: 239), los testimonios de los vecinos dan cuenta de las andanzas de esta mujer entre 1512 y 1524, a pesar de que se inició treinta años antes y fue bruja hasta el momento de su prendimiento. Podemos precisar que el tiempo de la *historia* es mayor que el del *relato* que se intenta conformar (Gómez Redondo, 1994: 219). Esa temporalización total constituiría la duración y podríamos considerar que tienen lugar una serie de elipsis. En cuanto a la frecuencia, no existe una regularidad. Si tomamos nuevamente el ejemplo de

Francisca, los infanticidios se distribuirían de la siguiente manera: una muerte en 1512, tres entre 1517 y 1519, una en 1520, dos en 1522, otra en 1523 y la última en 1524.

En relación con los personajes, los habría de tres tipos: principales, secundarios e incluso terciarios y, dejando de lado la edad, que en muchas ocasiones sí se menciona, no se ofrecen detalles sobre el aspecto físico en ningún caso. Estas figuras se definen básicamente por sus actos. Esto es distinto en el caso de los personajes terciarios, quienes solamente ofrecen un testimonio sobre un determinado suceso, su visión de los hechos, pero no participan de la acción, se perfilan únicamente como víctimas, sujetos pacientes en tanto sus propios retoños son pasto de las brujas.

Los personajes principales son Juana de Morillas, a la que se nombra constantemente como gran matriarca y fundadora de la secta en la villa de Pareja²⁰, los vecinos que testifican siempre la señalan a ella como la artífice del crimen, por la fama que poseía en la aldea; Francisca la Ansarona, que queda en un segundo plano frente a Juana, a la que hace responsable de su iniciación y de muchas de las fechorías (como extraer el unto por el sieso de las criaturas), y frente a su hija, de la que dice que es la mejor bruja de todas; y Quiteria de Morillas, a la que se engrandece a la luz de los testimonios tanto de Francisca y Ana como de los testigos. Se perfila como una mujer vengativa y malvada, que maltrata a los aldeanos y está especializada en dar muerte a las criaturas. De Quiteria se realizan afirmaciones que la alejan de su progenitora (fundadora del clan brujeril y con gran fama, pero que ya no está para contribuir a la elaboración del relato), de su hermana o de la Ansarona, pues sus ocupaciones trascienden el asesinato de infantes, para cebarse también con los adultos. No olvidemos que hereda el miedo que su madre producía en el pueblo, pues era voz pública que las brujas asesinaban a los niños. Aunque Quiteria no dice nada al respecto, ya Francisca había reconocido que el ungüento se fabricaba con grasa de infantes.

Igualmente, hay que contar entre los protagonistas al Diablo, con mayúsculas, ese ente principal que dirige el conventículo y ante el cual se reniega; y los demonios, que son invocados, tras el unto, desde la casa de Juana y que se presentan en idéntico número al de las brujas que desean viajar. Estos asisten a estas mágicas para acudir a cometer los infanticidios (las dirigen durante el vuelo y les abren las puertas) y para llegar hasta los campos de Barahona. Se adora en las reuniones al Diablo mayor, pero se mantienen relaciones sexuales con estos demonios menores. Recordemos que se describe a cada uno de ellos como un hombre mozo y negro con los ojos relucientes y la voz ronca. En cambio, el Diablo principal se materializa en forma de macho cabrío y preside el encuentro sentado. Dichos seres son los que posibilitan las acciones que estas féminas llevan a cabo, de ahí su relevancia en la trama. Sin diablo, no hay bruja (canónico-teológicamente hablando).

Entre los personajes secundarios, habría que mencionar a Violante y Ana la Roa, en primer lugar, también apresadas e interrogadas, sobre las cuales se afirma que acompañaban a las tres comadres a cometer sus fechorías y a los conventículos. En tanto participan de las acciones brujeriles y se las menciona en esa macronarración que se va aparejando en la sala de justicia, son figuras relevantes, pero se presentan siempre como brujas de segunda fila, diluidas en esa hermandad femenina en la que destaca, sobre todo, la tríada mencionada. En segundo lugar, no se puede obviar a Juan y Teresa López,

²⁰ No se tiene más información sobre el proceso de Juana de lo que se señala en las dos causas que estamos analizando. Probablemente, porque Juana murió en extrañas circunstancias y su juicio no continuó. Eso sí, fue la primera acusada y quien inculpó, a su vez, a la Ansarona, quien construiría su discurso a partir de lo vertido por Juana, ya que su declaración influiría en el interrogatorio realizado a Francisca. Por ello, se ha de considerar a Juana un personaje principal, por las continuas referencias que encontramos a su persona y por la influencia que sigue ejerciendo después de fallecida.

inculpados también por la Ansarona, acerca de los cuales ella precisa que se iniciaron a instancias de Juana y de ella misma (aquí Francisca adquiere un mayor peso) y que participaron en homicidios infantiles.

Los personajes terciarios, cuyas identidades pasarían más desapercibidas porque lo que interesa es lo que refieren, serían, a nuestro parecer, los testigos como Juan del Río o María la Roxa, por poner un ejemplo, cuyos hijos habrían sido asesinados por las brujas. Estas anécdotas se integrarían en el cuento (y se mencionaría a estos vecinos al referirlas) y contribuirían a definir a las protagonistas.

Al no encontrarnos ante una obra literaria en sí con una voluntad artística, no hay una caracterización de los personajes, dado que las imputadas funcionan como autoras, narradoras y personajes, pero este último papel no es consciente, se asume en tanto se genera un relato²¹. De ahí que no exista una caracterización, más allá de la que se puede dar a través de la acción y, en determinados momentos (en la transcripción), del habla. Aunque las distintas mujeres protagonistas se individualizan, existe una analogía entre caracteres (Ríos, 2016: 43) que se percibe a través de su comportamiento.

Finalmente, si observamos a estas figuras desde un punto de vista actancial, podríamos decir que el sujeto serían las brujas principales, las protagonistas; el objeto sería el poder, las atenciones, la riqueza (para ello perseguirían y terminarían con la vida de los niños, con el fin de cumplir una misión impuesta por el demonio o para conseguir uno de los ingredientes del unto); el oponente serían tanto los vecinos que no cumplen su voluntad y que luego las denuncian como las autoridades que las apresan; el ayudante vendría representado por las brujas que actúan como asistentes de las principales; el destinador podría ser el diablo, que representa la fuerza sobrenatural que dota a ese sujeto para alcanzar su objeto; por último, el destinatario sería el mismo destinador, que se beneficia al arrebatar las almas a estas pobres desdichadas, pues ese sería su objetivo último desde el principio. De otro lado, nos encontramos ante actores colectivos en el caso de las brujas porque forman parte de un grupo organizado y actores agentes porque ejecutan las fechorías. Los vecinos funcionarían casi de la misma manera, pues parece haber un acuerdo colectivo a la hora de testificar contra estas mujeres y serían actores pacientes, pues sufren las consecuencias de los crímenes brujeriles.

Para hallar la estructura se debe proceder, como hace el notario Francisco Herrera, a la ordenación y unificación de las distintas acciones expuestas. Eso es lo que permite armar un *relato* a partir de la *historia*. No resulta nada difícil encontrar los consabidos planteamiento, nudo y desenlace, no tan claros si no se hace un esfuerzo para hallar una estructura general, superior a la de cada acontecimiento concreto. Como bien nos recuerda Ricoeur (1998: 384), la construcción de la trama se define «como un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa de un conjunto de incidentes: [...] transforma ese conjunto en una historia una y completa». La estructura de esa trama quedaría del siguiente modo:

Francisca se inicia en la secta unos treinta años atrás obligada por Juana / Quiteria se inicia unos siete u ocho años antes a instancias de su madre. En la sesión inicial se da el unto, la invocación diabólica con la consiguiente aparición del demonio como un hombre

²¹ En ese sentido, se diluye la barrera entre discurso asertivo, es decir, que se refiere a la realidad, y el de ficción (Ricoeur, 1998: 475). Realidad y ficción se interconectan por medio de un relato que se presenta como veraz, respondiendo a las exigencias del receptor, pero que no es más que mera fabulación. En ese sentido, cierto es, como indica este experto (1998: 523), que el punto de vista autorial «no es la concepción del mundo del autor real, sino la que gobierna la organización de la narración de una obra particular». Las mujeres juzgadas son conscientes de que lo que cuentan es una invención.

mozo y negro, el vuelo, la invasión de una casa vecina y el asesinato de un niño de cuna (al que se le extrae el unto por el sieso para confeccionar el ungüento, según Francisca)²². Aunque no queda del todo clara la cronología, pensamos que esta jornada es anterior al reniego ante el diablo en forma de cabrón (el notario del proceso de Francisca sitúa este acontecimiento en primer lugar en su síntesis).

Lo relatado en referencia a la primera sesión de acciones brujeriles se regularizaría y se convertiría en una costumbre. De forma que cada una de esas escapadas femeninas nocturnas forman parte del nudo: unto, invocación, vuelo, entrada en otras viviendas de Pareja, infanticidios. Cada vez se haría referencia al hogar de un testigo distinto de los que han comparecido relatando su experiencia. Del mismo modo, se hablaría de la asistencia pautada a los campos de Barahona, donde las brujas adorarían al demonio, mantendrían relaciones sexuales, cada una con su diablo particular, y se dedicarían básicamente a danzar.

Finalmente, los vecinos descubren que los niños mueren a manos de las brujas, cuyas fechorías atemorizan a todos los habitantes de Pareja. Las denuncian para que sus crímenes cesen. Al ser apresadas, termina la historia.

Podemos observar que esta secuencia de acciones se corresponde con lo que Rowland (1998: 161) indica acerca de los diferentes procesos de brujería que ha estudiado, pues en todos ellos se encuentran estos elementos: bruja encuentra al diablo, se entrega a él, es transportada al Sabbat, allí el demonio es adorado con rituales de inversión, ciertas personas conocidas por la bruja están presentes, se regresa a casa por medios preternaturales, se ejecuta un daño a la comunidad. Este patrón se repite con regularidad durante años, hasta que es interrumpido con el arresto. El relato de las brujas de Barahona incluye todos estos ítems.

Por otra parte, la narración resultante de este proceso de reconstrucción posee muchas de las características del cuento popular. Ciento es que no pertenece propiamente al pueblo, pues la tradición que da a luz este relato queda en parte diluida frente a todos los matices librescos que introducen las plantillas y los interrogatorios del inquisidor. Aun así, integrando una visión canónico-teológica de la brujería (ajena con toda seguridad a las creencias de los vecinos de la aldea, quienes pensaban en mujeres que volaban de noche, entraban en las viviendas y asesinaban a los niños, poco más)²³, estamos ante un cuento

²² No olvidemos que Quiteria ratifica todo lo afirmado por Francisca y, de esa manera, aunque ella no hiciera hincapié en la grasa de niño en ningún momento, se puede considerar que integra esas ideas en su discurso.

²³ La creencia en las brujas como mujeres que vuelan de noche, entran en las casas, vampirizan y devoran a las criaturas estaba totalmente asentada a principios del siglo XIV, tal y como se puede observar en el *Libro de las confesiones* (1312-1317) de Martín Pérez, quien habla de ellas como «mujeres que se tornan bruxas e que salen de noche e andan por los ayres e por las tierras e entran por los foracos e comen e chupan las criaturas» (Pérez, 2002: III, cap. 53, 608), aunque trata la cuestión con escepticismo. Para Norman Cohn (1980: 193) y Michael Bailey (2003: 32-33), el arquetipo brujeril consta de varios elementos combinados que, en un inicio, funcionaban separadamente. Cohn menciona, concretamente, al ser monstruoso que vuela de noche, con base en la *strix*, como ave, pero sobre todo como mujer capaz de transformarse en una criatura nocturna y chupasangre (Cohn, 1980: 263-264). Cohn también hace referencia a la creencia germánica en la bruja como fémina cruel y antropófaga, que vuela de noche (Cohn, 1980: 265-267) y al cortejo de Diana (269-278). Este experto considera los siglos XIV y XV decisivos para la combinación de ambas fantasías, la *strix* y el cortejo de Diana, que darían lugar a una masa organizada de brujas voladoras que realizaban orgías canibálicas y dirigidas por los demonios, pues la demonología había quedado totalmente establecida entre 1280 y 1330 (Boureau, 2004). Finalmente, se sumaría a este conglomerado la idea del maleficio, vinculado con la magia ceremonial (Cohn, 1980: 198-228). Sin embargo, parece que la denuncia que inaugura el proceso de las brujas de Barahona toma como base esa bruja bien asentada en la tradición popular, desprovista de otros elementos que formarán parte del nuevo arquetipo brujeril. Algunos de ellos los integra el propio inquisidor con sus preguntas.

con una estructura sencilla y fácilmente localizable, un esqueleto muy básico, repeticiones llamativas y presencia de fórmulas. Para determinar estas similitudes, partiremos de los trabajos de Camarena (1995), Pedrosa at al. (2002: 23-24; 2004: 17-19), Aína (2012) y Prat (2013: 38-39).

Comenzaremos diciendo que nos hallamos ante un relato de creación colectiva que quedará nuevamente en manos del pueblo una vez termine el acto judicial. Esto podemos asegurarlo porque Fernández Ortea, recordemos, explica que este proceso «ha sido el más notorio y recordado en el ideario colectivo» (2017: 299). Sebastián de Covarrubias, en 1611, reconocía que había fama de que en esas tierras se reunían brujos y brujas para realizar diversas abominaciones, bajo el auspicio del diablo, pero que se trataba de meras fabulaciones (120). Covarrubias está dando cuenta de una tradición arraigada. Esta notoriedad de las brujas de Barahona tiene que ver, sin duda, con el proceso de 1527 y también con el rebrote de 1555, que da lugar a nuevas acciones judiciales contra Ana la Roa y María Parra, hermanas de Quiteria (Cirac Estopañán, 1942: 201; Cordente, 1990: 55-62; Blázquez Miguel, 1985: 101; Lara, 2013: 130-133; Alonso Ramos, 2013-2014: 298; Fernández Ortea, 2017: 308-309; 2022: 272-289).

Por otra parte, el discurso presenta unos patrones regulares, algo propio también del cuento folclórico. Pensemos en la secuencia que se impone y se repite habitualmente: encuentros en casa de Juana, unto, invocación del diablo, que siempre se presenta joven, negro y con los ojos relucientes; vuelo, apertura de puertas por parte del demonio, penetración en casas ajenas, infanticidio, regreso a la vivienda. Igualmente, las víctimas de las brujas siempre son descubiertas del mismo modo: los padres acuestan sanos a sus hijos; cuando van a verlos más tarde o a la mañana siguiente, los hallan muertos; sus cuerpos están repletos de cardenales; se ha producido su muerte por asfixia; se relaciona este fallecimiento con los actos de las brujas y se piensa inmediatamente en Juana de Morillas (o, generalizando, en el clan de las Morillas). En otras ocasiones, estas mujeres acuden al conventículo y también se da una determinada secuencia muy sencilla: unto, invocación, vuelo a los campos de Barahona, adoración, baile, relaciones íntimas, regreso a casa por medios también preternaturales. Además, no se puede obviar el uso de ciertas fórmulas como: «Ven, ven, ven, Miçifer», «Ven, ven, ven, Belcebú» o «Ven, ven, ven, Judas», en el momento de la invocación al demonio; al igual que «De viga, en viga, con la ira de Dios y de Santa María», palabras que se tenían que repetir tres veces para iniciar el vuelo.

Del mismo modo, hemos de reconocer la presencia de personajes arquetípicos (a nuestros ojos, pues en el momento de la creación del relato este arquetipo brujeril teologal todavía se estaba consolidando, sí existía el de la bruja popular)²⁴, planos, que se definen básicamente por sus acciones y que simbolizan el mal, en clara oposición al bien.

Además, podremos encontrar distintas variantes de esta historia en otros procesos; al igual que distintas versiones sobre el mismo hecho que se presentan ante el tribunal y que confluyen para la creación de una macronarración. En las causas que nos ocupan hay una coincidencia bastante llamativa entre las distintas confesantes, fruto de la plantilla preconcebida que había aportado el doctor Ruesta y resultado también, muy probablemente, de las conversaciones en las celdas. Sin olvidar que Quiteria, por ejemplo, cuando confiesa tras el tormento, ratifica lo dicho por la Ansarona, de modo que integra su discurso.

²⁴ La bruja popular es, básicamente, la mujer que vuela de noche y entra en las casas para asesinar niños y beber su sangre, como hemos visto. La bruja teologal toma como base a esta otra de tipo tradicional y la viste con ropajes demoníacos y heréticos, de ahí que esta mujer cierre un pacto con el diablo, lo adore en los conventículos y mantenga relaciones con él; sin olvidar que ahora forma parte de una secta organizada (Montaner y Lara, 2014: 76-93).

Además, el relato, iniciado por las víctimas que denuncian los hechos, posee un papel reafirmador y cohesionador de la comunidad, que se une para luchar contra las fuerzas oscuras que tratan de resquebrajarla.

Por último, debemos mencionar ciertos motivos presentes en esta ficción, de los facilitados por Stith Thompson (1989): G286 «Initiation into the witchcraft»; G242 «Witch flies through air»; G249.3 «Witch enters and lives house by chimney», aunque aquí usen la puerta, abierta por el diablo; G243.3 «Witches have sexual intercourse with devil or his minions»; G262 «Murderous witch». No son aplicables, en cambio, las funciones de Propp (1974), en tanto las protagonistas, que deberían poder identificarse con el héroe, son en realidad agresoras y no podemos determinar unas funciones identificables con las propuestas por este autor, por las especiales características del producto que estamos analizando.

En definitiva, el relato que se puede articular a partir del proceso utiliza mecanismos propios del cuento popular, a pesar de que, en ese acto de creación polifónico, se inserten diversos elementos propios de la brujería canónico-teológica y, por tanto, librescos.

A continuación, nos centraremos en las voces narrativas. Unas vinculadas principalmente al discurso oral, como las de Francisca y Quiteria, narradoras autodiegéticas; las de Ana la Roa, Violante o María Parra, que actuarían como narradoras homodiegéticas; o las de los vecinos, narradores testigos (aunque no del suceso, sino del presunto resultado). Se da una focalización interna y variable, con un innegable componente subjetivo. Todas estas figuras se expresan en primera persona, aunque en la documentación la información se recoge sobre todo en tercera persona, lo cual no impide que se presente alguna intervención en estilo directo (es algo totalmente anecdótico), reflejando así algunas marcas que nos recuerdan que la narración se construye oralmente. Esto conduce a la última voz que podemos hallar, en relación esta vez con el discurso escrito al que el investigador tiene acceso, la del notario (Francisco Herrera en el caso de Francisca y Pedro Uranga en el caso de Quiteria), que reformula, reorganiza (en la traslación de lo oral a lo escrito) y expone los hechos sobre todo en tercera persona, en estilo indirecto libre. Esta *narración* no puede desviarnos del *relato*, que es lo que nos interesa.

No olvidemos, en ese sentido, que en el proceso de la Ansarona se presenta al final una recopilación de datos realizada por el notario, reconstruyendo un discurso totalmente fragmentario y discontinuo. De este modo, lo dota de una mayor coherencia e imprime un orden cronológico a los acontecimientos (exceptuando los actos expuestos por los testigos). Hay un ejercicio de ordenación, de edición del texto²⁵. No se actúa de manera similar en el caso de Quiteria.

Por último, ahondaremos en la autoría, pues en este tipo de discurso es necesario detenerse en este aspecto. Flores y Masera (2010: 33) señalan que la construcción del discurso narrativo en los procesos no estaba en manos de una sola persona. Quien declaraba era presionado para rescatar de su memoria algún hecho reseñable y para organizarlo a partir de las preguntas que el inquisidor lanzaba. En consecuencia, este último dirigía el discurso y participaba activamente en la confección del relato. Hay que hablar, en consecuencia, de co-autoría o de creación colectiva, teniendo en cuenta que no todos los agentes realizan su aportación al mismo tiempo.

²⁵ No olvidemos que Gibson (1999: 21) insiste en esa labor de edición del texto, además del simple hecho de reproducir, de anotar.

También María Dolores Madrid (2013: 235) hace hincapié en la polifonía como uno de los aspectos más idiosincrásicos de la documentación judicial. Pero es Marion Gibson (1999: 24) quien se detiene pormenorizadamente en todos los elementos que contribuyen a la creación del relato:

The «concerned parties» in a witchcraft examination would be the victim, who initiated the process and, importantly, told the basic story; the questioning magistrate; the witch, answering and adding information; and the scribe, noting and editing events. Their «conversation» and «collective deliberations» produced what we now read, and it is important to explore how much input each person, and each role, had.

Y concluirá más adelante afirmando:

In literary terms, witches and magistrates are authors collaborating on a story known at some level to be fiction, or at least devilish illusion. The victim contributes to this process, too. They then combine their versions of the story to represent it in a highly opaque way at an unknown distance from the truth or real events. Therefore, events are hidden behind their joint or divergent intentions and reconstructing these intentions is extremely problematic.

Si hasta ahora, cuando se atendía a la brujería como narración cultural y los investigadores profundizaban en el texto y el lenguaje, se hacía como medio para otro fin, estudiar las relaciones interpersonales y las tensiones sociales (Clark, 2004: 30-31); ahora, desde una perspectiva literaria, deberíamos atender al texto como un fin en sí mismo, como un producto digno de ser analizado por sus interesantes características narrativas.

En ese sentido, las primeras afirmaciones de Gibson nos pueden ayudar a establecer un claro esquema acerca de la autoría del discurso:

- 1) Acusación, con la historia básica que presenta y que sirve como puntal para construir el resto del relato.
- 2) Acusada(s), quien responde a las preguntas y diserta de forma algo más fluida bajo presión. El primero de los agentes, de alguna manera, estigmatiza al ser brujeril, manipulando la información a causa de las enemistades, rencores, rencillas... (Montesino González, 2000: 87).
- 3) Testigos, que en múltiples ocasiones coinciden con la acusación, pero que luego comparecen y exponen los hechos que vivieron y que son atribuidos a las brujas. También se incluirían en este punto las comparecencias de Ana la Roa, Violante o María Parra, testigos en los procesos de sus compañeras.
- 4) Inquisidor (doctor Ruesta) y, en el caso de estos dos procesos, el obispo de Cuenca (Diego Ramírez), quienes aportan las plantillas y realizan las preguntas, etc. Dolan (1995: 90) llama la atención sobre la mediación que tiene lugar por la intervención de los magistrados o de los inquisidores y habla de coerción, ventriloquía y tortura. Sus palabras y actos condicionan el discurso²⁶.

²⁶ Ortiz (2015: 103) explica que «todo el mito del aquelarre se construye desde el silencio indirecto: la bruja como tal casi no habla, no la conocemos, sino que es el juez, el testigo, el teólogo, el inquisidor, el vecino, siempre segundos interlocutores, quienes usurpan la voz principal para construir la trama. El relato parece una historia de segunda mano».

5) Notario (Francisco Herrera y Pedro Uranga). Esta figura cobra gran importancia, pues supone el paso de la oralidad a la escritura. A pesar de ello, no lo podemos considerar un narrador en sí.

La participación de estos individuos implica una retroalimentación entre lo popular y lo libresco. La denuncia de estas mujeres bebe de la creencia tradicional en la existencia de unas féminas terribles que surcan los aires de noche y se dedican, principalmente, al homicidio de niños de cuna. Sin duda, circularían leyendas sobre estas peligrosas criaturas y, por ello, los vecinos de la aldea atribuirían la dolorosa muerte de sus hijos a estas y surgirían una serie de rumores en relación con ciertas personas sospechosas. No olvidemos que, como asevera Hurtado Heras (2021: 17 y 24), la bruja ha estado presente en el imaginario social de todos los tiempos, se trata de una creencia propia de cualquier época y cultura, dado que esta figura constituye una de las más importantes representaciones del mal, aunque podamos encontrar distintas variantes de este.

Pero la imagen que se presenta de las acusadas durante el proceso no se corresponde únicamente con esta popular visión de la brujería. Probablemente, tuvo mucho que ver el pregón público que divulgaron hacia 1519, según Cordente (1990: 25), los inquisidores Juan Yáñez y Pedro Gutiérrez, instando a denunciar el delito de brujería. Tras esto, se desata la histeria y las denuncias tendrán que ver con los infanticidios, pero no debemos descartar que hacia este momento comenzara una cierta instrucción del pueblo a través de la predicación, en la cual se resaltaría la vinculación de estas prácticas con el demonio.

En las distintas causas, se daría lo que Gaskill (2001: 56) señala muy acertadamente. Las composiciones librescas de la élite tendieron a tergiversar y malinterpretar la experiencia de los iletrados de baja condición. Por eso, Baggiarini (2017: 6) explica:

En esa ambigüedad del acta del juicio, en esa dificultad para discernir cuánto hay del discurso propio de la bruja y cuánto del inquisitorial, se expresa el carácter *borroso* de toda frontera. En la imagen de la brujería, entonces, reverberan al menos dos voces: la del mundo folclórico, pagano, marginal, que es su sustrato simbólico, histórico y material, y la del mundo cristiano, escolástico, inquisitorial, que aporta, también, su propio sustrato simbólico, pero, además, toda una tecnología interpretativa, una monstruosa (en varios sentidos) maquinaria conceptual.

Barandiarán, por su parte, posee una visión muy clara del paso de lo popular, cristalizado en mitos y leyendas, a lo culto o libresco por acción de los intelectuales, durante los procesos:

Tal es el cuadro, cargado de tradiciones y, sobre todo, de leyendas de genios, de lamias y de brujas. En un clima de este género, en este torbellino de námenos, sobraban imágenes tremebundas —las de las brujas— para que, llegado el momento propicio, a impulsos de las pasiones políticas y de los odios de clases y familias rivales, fueran proyectadas por los terroristas y desaprensivos delatores de la época contra sus adversarios. (Y lo mismo ocurre hoy.) Lo demás lo compusieron los jueces, venidos de fuera, con todos los elementos de la brujería europea que figuraban en sus cuestionarios. Las «confesiones» de los acusados salieron, sin duda, a gusto de los delatores y de los jueces, expresadas por las atormentadas lenguas de los pobres encartados. También aquí los personajes encontraron actores que los «representaran». (1998: 19)

Y eso es, exactamente, lo que sucedió en relación con las brujas de Barahona. De ahí que, en la autoría del relato, cobre tanta importancia la voz del inquisidor Ruesta, con sus plantillas y sus cuestionarios. En relación con el aquelarre concretamente, Bear expone que: «[...] Todos estos detalles escenográficos se encuentran en el folclore y eran consabidos y poco relevantes, pero los inquisidores necesitaban probar que el pacto con el diablo era un hecho real, imputable a las acusadas» (2010: 44). De ahí que asumiera un papel crucial en la narración.

Todas estas referencias de carácter libreresco se introdujeron, sobre todo, ya en el marco de esa creación polifónica que se dio en la sala de justicia. Al mismo tiempo, se iba pasando de la oralidad a la escritura, de mano del notario, último agente en la conformación de esta narración y, tras el proceso, trascenderían al pueblo nuevas historias de transmisión oral derivadas de todo lo vertido por los distintos participantes, en la articulación de este cuento de las brujas de Barahona. Esto hizo posible que estas mujeres, sus fechorías y reuniones pasaran a formar parte del ideario colectivo.

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, los procesos nos ofrecen materia prima muy interesante, de carácter narrativo, que se puede enfocar desde un prisma literario y no solo desde una perspectiva histórica o antropológica, siendo conscientes de que estos cuentos no se conformaron con ningún afán artístico o de entretenimiento. En el caso de la brujería, nos hallamos ante un crimen imaginario, con lo que ello supone en relación con todo lo que se ha de juzgar. La invención es el núcleo de esta clase de causas, a partir de las cuales se puede construir una historia, partiendo de la información dispersa que se ofrece, procedente de distintas voces y con un alto grado de control por parte de las autoridades. Nos hallamos ante narraciones repletas de elementos preternaturales, que poseen muchos puntos en común con las producciones populares, dado que se generaron oralmente, aunque lleguen al investigador por escrito.

Francisca y Quiteria son, como hemos visto, protagonistas y coautoras de sus relatos, en los que ellas participan a la fuerza (como creadoras y como personajes) y en el marco de los cuales su identidad se falsea, su persona se reconstruye a la luz de lo sobrenatural. Se convierten así en brujas capaces de volar, al mediar un pacto diabólico, ayudándose de un ungüento que, según la Ansarona, se fabrica con grasa de niño, e invocando al demonio. Este las conduce por el cielo a ejecutar sus fechorías y también al campo de Barahona, donde participan en reuniones presididas por un diablo mayor y caprino, al que se adora; bailan y mantienen relaciones íntimas con los demonios. Además, maltratan a los vecinos y terminan con la vida de los niños de cuna en la aldea de Pareja. Por ello, deben ser castigadas.

Su historia se desprende de la documentación procesual, que permite extraer la información necesaria para armar una gran narración, partiendo de micronarraciones (las de la acusación, las propias acusadas, las sospechosas interrogadas, los testigos...). No resulta difícil lograr un relato de ficción con sus personajes principales y secundarios, su trama, sus voces narrativas, su cronotopo, su marcada estructura... y que, en el momento de su creación (uno de los actos más interesantes en referencia con estos materiales, dada la coautoría, la polifonía), no fue concebido como tal, al menos no en el caso de todos los agentes que tomaron parte en su conformación. La acusación, los testigos y los receptores (autoridades presentes) creían a pie juntillas en aquello que se estaba exponiendo, acerca de los poderes y maldades de estas mujeres. Las acusadas y sospechosas interrogadas eran totalmente conscientes del ejercicio de fabulación que estaba teniendo lugar, lo cual no significa que no creyeran en la existencia de brujas.

Tras el proceso, además, circularían historias acerca de lo acaecido²⁷, pues anteriormente ya existía una clara tradición acerca de las brujas voladoras e infanticidas, además de una fama previa y unos rumores en relación con mujeres concretas del pueblo, que se completaría con detalles derivados de este brote. Por ello, las brujas de Barahona se convirtieron en lugar común. Y no faltaría una segunda parte, con la nueva psicosis desatada en 1555. Eso sí, en la actualidad esas leyendas se han perdido, tal y como demuestra García Berlanga (2006), tras realizar un exhaustivo trabajo de campo²⁸.

Sabemos, eso sí, que su fama trascendió el espacio y el tiempo²⁹, lo cual hizo posibles las numerosas referencias que podemos hallar tanto en la literatura como en la prensa de los siglos XVIII y XIX³⁰ acerca de estas mujeres, quienes en ese nuevo salto de la tradición al papel perdieron sus nombres (anteriormente, había sucedido lo contrario, se habían materializado en personas concretas partiendo de la idea abstracta de la brujería), quedaron reducidas a una colectividad informe de viejas y horrendas féminas y se presentaron como seres grotescos. Esto se puede observar, principalmente, en *Las brujas del campo de Barahona, pronóstico que sirvió para el año de 1731*, de Diego de Torres Villarroel (1795) y en *Las brujas de Barahona y la castellana de Arbaízal*, anónimo (1841), textos que dedican un mayor espacio a la descripción del aspecto y las costumbres de estas mágicas. Aunque solo constituyan meras menciones, también resultan muy interesantes las referencias presentes en la misiva LXVII de las *Cartas marruecas*, de José Cadalso (1789)³¹; las anotaciones de Leandro Fernández de Moratín al *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610...* (1811); o *La redoma encantada* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1839). En prensa, podemos encontrar alusiones en, por ejemplo, el *Correo literario de la Europa* (27 de junio de 1782), el *Diario de Madrid* (12 de junio de 1800), el *Semanario pintoresco español* (27 de mayo de 1855) o la *Revista de España* (nº18 de 1871).

Esa visión burlesca y descarnada de una anónima caterva de mujeres pervivirá hasta que, en el siglo XX, Domingo Miras rescate del olvido a Juana, Francisca, Quiteria... y, con su magnífico texto dramático, *Las brujas de Barahona* (1977-1978), honre su memoria. Y lo hará tomando como base los dos procesos, rescatados del Archivo Diocesano de Cuenca, cuyo relato servirá como materia prima para otra creación. Como bien afirma Farge: «No se pueden resucitar las vidas hundidas en el archivo. Ésa no es una razón para dejarlas morir por segunda vez. Hay poco espacio para elaborar un relato que no las anule ni las disuelva, que las mantenga disponibles hasta que un día, en otro lugar, se haga otra narración de su enigmática presencia» (1991: 95). Y es que el archivo y, en concreto, estos procesos que tanto poseen de literario pueden ser también un hilo del que tirar para tejer otras historias.

²⁷ Ortiz (2015: 114), en referencia al aquelarre (se puede extender a toda la brujería), determina que existe toda una campaña publicitaria, a través de emisores autorizados (en templos, mercados y plazas, usando sermones, tratados, proclamas, bulas...) y de transmisiones orales populares por medio de una actividad informal (leyendas, consejas, fábulas e intrigas). Por ello, tenemos el convencimiento de que esto es lo que sucedió con estas brujas de Barahona.

²⁸ Agradecemos también a José Manuel Pedrosa su inestimable ayuda en este punto, pues afirma que en su labor de campo tampoco ha recogido ninguna narración que dé cuenta de estas brujas de Barahona.

²⁹ Según Fernández Ortea (2022: 201), en un proceso de 1568 se menciona nuevamente Barahona como punto de encuentro brujeril.

³⁰ En el siglo XVII (al margen del *Tesoro de Covarrubias*) existen básicamente dos referencias que siguen dando cuenta de la fama de las brujas de Barahona. Se trata de *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, de Francisco de Rojas Zorrilla y 1645, y del *Entremés de los putos*, de Gerónimo de Cáncer y 1668.

³¹ Menciona también Fernández Ortea (2022: 205) un texto de 1782, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, donde no se olvida a las brujas de Barahona.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNA, Pablo (2012): *Teorías sobre el cuento folclórico. Historia e interpretación*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- ALONSO CALVO, Sara (2014): *Actos de habla en procesos de la Inquisición española*, tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ALONSO RAMOS, José Antonio (2013-2014): «Brujería y magia en la provincia de Guadalajara», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 45-46, pp. 291-330.
- ANDOSILLA, Martín de (1559 [1510]): *De superstitionibus*, Romae, Apud Vicentium Luchinum.
- ANÓNIMO (1841): *Las brujas de Barahona y la castellana de Arbaizal*, en *Cuentos fantásticos y sublimes*, Tomo I, Madrid, Oficina del Establecimiento Central, pp. 1-122.
- ANÓNIMO (12 de junio de 1800): «Concluye el discurso de ayer...», en *Diario de Madrid*, 163, pp. 693-695.
- ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA (1527): *Proceso contra Francisca la Ansarona*, Legajo 99, exp. 1441.
- ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA (1527): *Proceso contra Quiteria de Morillas*, Legajo 96, exp. 1425.
- AYUSO, César Augusto (2019): “Brujas de Palencia. De la creencia popular a la recreación literaria”, *PITMM*, 90, pp. 199-226.
- BAGGIARINI, Estéfano Efrén (2017): “Hacia una hermenéutica de la brujería. Paganismo, discurso punitivo y magia en la Europa renacentista y moderna”, en *XI Jornadas de Investigación en filosofía*, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, s. p.
- BARANDARIÁN, José Miguel de (1998): *Brujería y brujas. Testimonios recogidos en el País Vasco*, San Sebastián, Txertoa.
- BAILEY, Michael D. (2003): *Battling Demons: Witchcraft, Heresy, and Reform in the Late Middle Ages*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- BEAR, Manuel (2010): *Las brujas ¡vaya timo!*, Pamplona, Laetoli.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1985): *Hechicería y superstición en Castilla la Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1989): *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, Arcano.
- BOUREAU, Alain (2004): *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob.
- CADALSO, José (1789), *Cartas marruecas*, ed. 1999, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.
- CAMARENA, Julio (1995): «El cuento popular», *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, 166-167, pp. 30-33.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro (2009): *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires, Prometeo.
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Vidas mágicas e inquisición II*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CASTAÑEGA, Fray Martín de (2020): *Tratado muy sotil e bien fundado de las supersticiones y hechicerías, y vanos conjuros y abusiones, y otras cosas al caso tocantes; y de la posibilidad y remedio de ellas*, ed. de Girassol Sant'Ana, Lemir-Textos, 24, pp. 341-400.
- CASTELL, Pau (2013): *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV-XVI). Apèndix documental*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián (1942): *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC.
- CLARK, Stuart (2004): «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», en *El diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James Amelang (eds.), Madrid, Marcial Pons, pp. 21-44.
- COHN, Norman (1980): *Los demonios familiares en Europa*, Alianza, Madrid.
- CORDENTE, Heliodoro (1990): *Brujería y hechicería en el obispado de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DOLAN, Frances E. (1995): «Ridiculous Fictions: Making Distinctions in the Discourses of Witchcraft», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 7.2, pp. 82-110. DOI: <https://doi.org/10.1215/10407391-7-2-82>
- FARGE, Arlette (1991): *La atracción del archivo*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1811): *Quema de brujas en Logroño*, ed. 1999, Valencia, La Máscara.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gonzalo (2017): *Brujería y aquelarres en el mundo hispánico. Una antropología de contrastes*, Quito, Abya Yala.
- FERNÁNDEZ ORTEA, Javier (2017): «Hechicería y superstición en la Alcarria de Guadalajara», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 49, pp. 293-324.
- FERNÁNDEZ ORTEA, Javier (2022): *Alcarria bruja. Historia de la hechicería en Guadalajara y los procesos de la villa de Pareja*, Guadalajara, Océano Atlántico-AH ediciones.
- FLORES, Enrique y MASERA, Mariana (2010): *Relatos populares de la Inquisición novohispana: rito, magia y otras supersticiones, siglos XVII-XVIII*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA BERLANGA, Gumersindo (2006): *De Barahona y de sus brujas*, Soria, Ochoa.
- GARCÍA ESCOBAR, Ventura (27 de mayo 1855): «Los monjes de Matallana», en *Semanario pintoresco español*, 21, pp. 164-165.
- GARCÍA PÉREZ, Guillermo (2010): «Brujas, meigas y afines en el mapa topográfico de España», *Boletín de la Sociedad Ateneísta de Aire Libre*, 42, pp. 17-21.
- GASKILL, Malcolm (2001): «Witches and Witnesses in Old and New England», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, McMillan, pp. 55-80. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-333-98529-8_4
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GIBSON, Marion (1999): *Reading witchcraft. Stories of early English witches*, London-New York, Routledge.
- GIBSON, Marion (2001): «Understanding Witchcraft? Accusers' Stories in Print in Early Modern England», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, Mcmillan, pp. 41-54. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-333-98529-8_3
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994): *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, Edaf.
- GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph (1982): *Semiotica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1860 [1839]): *Historia del Marqués de Villena. Célebre hechicero y encantador; o sea la Redoma Encantada: (Leyenda del siglo XV)*, Carmona, Imprenta de don José María Moreno.
- HURTADO HERAS, Saúl (2021): «Preludio a la representación de la brujería en la literatura», en *Brujos, brujas y literatura. Representación de la brujería en textos literarios*

- y en la tradición oral*, Saúl Hurtado, Montserrat Hurtado y Lino Martínez (eds.), Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, pp.17-26.
- INSTITORIS, Heinrich y SPRENGER, Jakob (2004 [1486]): *Malleus maleficarum*, Valladolid, Maxtor.
- JACQUIER, Nicolas (1581 [1458]): *Flagellum haereticorum fasciniorum*, Francofurti ad Moenum.
- LARA, María (2013): *Brujas, magos e incrédulos en la España de los Siglos de Oro*, Cuenca, Alderabán.
- MADRID, Mª. Dolores (2013): «Relatos y narraciones en los procesos criminales. La construcción de lo verosímil en el espacio judicial», *Clío & Crimen*, 10, pp. 225-243.
- MIRAS, Domingo (1977-1978): *Las brujas de Barahona*, ed. 1992, Madrid, Espasa Calpe.
- MOLITOR, Ulrich (1489): *De lamiis et phitonicis mulieribus*, en Ahn Ríos, María Soraya, *La transformación de la lamia antigua en bruja moderna. Edición crítica y traducción del De lamiis etpithonicis mulieribus de Ulrich Molitor (1489)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2016.
- MONTANER, Alberto (2013): «Justicia poética», *El Cronista del Estado Social y Democrático de Derecho*, 40, pp. 4-17.
- MONTANER, Alberto (2014): «El paradigma satánico de la brujería o el diablo como discurso epistémico», *eHumanista*, 26, pp. 116-132.
- MONTANER, Alberto (en prensa): «Romance frente a novela: una dicotomía inoperante», *Studia Aurea*.
- MONTANER, Alberto y LARA ALBEROLA, Eva (2014): «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos». En *Señales, portentos y demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), Salamanca, SEMYR, pp. 33-184.
- MONTANER, Alberto y TAUSIET, María (2014): «Ojos ayrrados: poética y retórica de la brujería», en *Señales, portentos y demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), Salamanca, SEMYR, pp. 256-324.
- MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio (2000): «El estigma de la brujería», en *El diablo, las brujas y su mundo. Homenaje andaluz a Julio Caro Baroja*, Salvador Rodríguez Becerra (coord.), Sevilla, Signatura, pp. 67-94.
- NIDER, Johannes (2019 [1437-1438]): *El libro quinto del Formicarius*, trad. Pedro Eduardo León Mescua, Valencia, Editorial Independiente.
- ORTIZ, Alberto (2015): *El aquelarre. Mito, literatura y maravilla*, Barcelona, Ediciones Oblicuas.
- PEDROSA, José Manuel (2004): *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- PEDROSA, José Manuel; RUBIO, Elías y PALACIOS, César Javier (2002): *Cuentos burgaleses de tradición oral*, Burgos, Tentenublo.
- PÉREZ, Martín (2002): *Libro de las confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española*, ed. Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez y Francisco Cantelar Rodríguez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- PICO, Amaranta (2013): *Las voladoras. La red invisible del relato*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Editora Nacional.
- PRAT FERRER, Juan José (2013): *Historia del cuento tradicional*, Valladolid, Fundación Joaquín Urueña.
- PROPP, Vladimir (1974): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.

- RICOEUR, Paul (1998): *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México D.F., Buenos Aires, Madrid, Siglo XXI.
- Ríos, José Amador de los (1871): «De las artes mágicas y la adivinación en el suelo ibérico. Su influencia en las costumbres, así en la antigüedad como en los tiempos modernos», en *Revista de España*, 18, pp. 5-26.
- Ríos, Félix J. (2016): *Narratología. Metodología del análisis narrativo*, Buenos Aires, Vereda Libros.
- ROWLAND, Robert (1998): «Fantastical and Devilish Persons: European Witch-beliefs in Comparative Perspective», en *Early Modern European Witchcraft*, Bengt Ankarloo y Gustav Henningsen (eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 161-190.
- ROWLANDS, Alison (1998): «Telling Witchcraft Stories: New Perspectives on Witchcraft and Witches in the Early Modern Period», *Gender & History*, 10-2, pp. 294-302. DOI: <https://doi.org/10.1111/1468-0424.00101>
- RUSHTON, Peter (2001): «Texts of Authority: Witchcraft Accusations and the Demonstration of Truth in Early Modern England», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, McMillan, pp. 21-39. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-333-98529-8_2
- SARMIENTO, Martín (27 de junio 1782): «Carta sobre las brujas», en *Correo literario de la Europa*, 55, pp. 397-400.
- SERRANO BELINCHÓN, José (2000-2001): «Sobre las brujas de Pareja», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 32-33, pp. 387-394.
- STEWART, Pamela y STRATHERN, Andrew (2008): *Brujería, hechicería, rumores y habladurías*, Madrid, Akal.
- TAUSIET, María (2004a): *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Madrid, Turner.
- TAUSIET, María (2004b): «Avatares del mal: el diablo en las brujas», en *El diablo en la Edad Moderna*, James Amelang y María Tausiet (eds.), Madrid, Marcial Pons, pp. 45-66.
- THOMPSON, Stith (1989): *Motif-index of Folk-literature: A classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, vol. 3, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1965): *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Editions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1966): «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8, pp. 125-151. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1120>
- TODOROV, Tzvetan; DUCROT, Oswald (1972): *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- TORRES VILLARROEL, Diego de (1795): *Extracto de los pronósticos del Gran Piscator de Salamanca, desde el año 1725 hasta 1753*, Tomo X, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- VILARROYA, Óscar (2019): *Somos lo que nos contamos*, Barcelona, Ariel.

Fecha de recepción: 12 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2022



Un gato noctámbulo capturado por dos Juanes: locura, brujería y memoria oral en Capulhuac, México, ca. 1940 (leyenda migratoria 3055)*

A Nocturnal Cat Captured by Two Juanes: Madness, Witchcraft and Oral Memory in Capulhuac, Mexico, ca. 1940 (Immigration Legend 3055)

Xochiquetzalli CRUZ MARTÍNEZ, Ixchel REYES ROJAS
Y Susan Stefan TÉLLEZ RODRÍGUEZ

(Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa / Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cuautepetec)

adissarosa@gmail.com / ixx.seyer.soyer@gmail.com /
susantellezrodriguez@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2006-3271> / <https://orcid.org/0000-0002-7711-7173> /
<https://orcid.org/0000-0001-9636-8309>

ABSTRACT: An oral narrative recorded in 2020 evokes a case of madness supposedly induced by witchcraft that took place in the village of Capulhuac, in the Estado de México, when the narrator's mother was a child. The story is transcribed and contextualised, and some of its folkloric-narrative motifs are studied, especially those that demonstrate the mixture of Mexican autochthonous elements and elements with Spanish and European roots.

KEYWORDS: Case, legend, tale, orality, madness, witchcraft, folk medicine.

RESUMEN: Un relato oral grabado en 2020 evoca un caso de locura inducida supuestamente por brujería que aconteció en el pueblo de Capulhuac, en el estado de México, cuando la madre del narrador era niña. Se transcribe y se contextualiza el relato y se estudian algunos de sus motivos folclórico-narrativos, especialmente aquellos que demuestran la mezcla de elementos autóctonos mexicanos y de elementos con raíces españolas y europeas.

PALABRAS-CLAVE: Caso, leyenda, cuento, oralidad, locura, brujería, medicina popular.

* Agradecemos la asesoría oportuna y erudita del Dr. José Manuel Pedrosa para la elaboración de este artículo y también la generosidad y maestría en el narrar a don Rodolfo Reyes Gil; y su atenta revisión a José Luis Garrosa.

UN CASO DE BRUJERÍA ATESTIGUADO EN CAPULHUAC EN TORNO A 1940

El día 31 de octubre de 2020 don Rodolfo Reyes Gil, quien tenía entonces cincuenta y cinco años, relató a su hija Ixchel Reyes Rojas una narración oral que le había sido contada a su vez por su madre, doña Gabina Gil Berriozábal (nacida en 1930, fallecida en 2010), y que formaba parte del repertorio oral de su familia.

Los sucesos evocados habían girado en torno a ciertos síntomas de locura que había manifestado por algún tiempo una tía de su madre, Aurelia, en el pueblo de Capulhuac, en el estado de México; la enfermedad había sido provocada, en opinión de la familia, por la hermana de Aurelia, Rosalía, a la que tenían por bruja. El comportamiento errático de Aurelia había suscitado, con el fin de intentar sanarla, un complejo de creencias y de prácticas de carácter mágico realmente excepcional, allá por las décadas de 1930-1935; de aquellos acontecimientos había sido testigo, siendo niña, la madre de don Rodolfo, doña Gabina.

El registro del relato, en audio-video, se hizo en la casa de la familia Reyes, en el municipio de Nezahuacoyotl, en el estado de México. Don Rodolfo es actualmente empleado del Sistema Colectivo Metro de la Ciudad de México.

Se trata de una narración compleja, en que se dan la mano los géneros de la historia oral, el caso, la narración personal o memorata, la leyenda, y que está cuajada de motivos folclóricos migratorios de gran interés. No se ajusta a ningún tipo de cuento acuñado en el catálogo internacional de Aarne-Thompson-Uther (Uther, 2004), pero sí coincide, como apreciaremos, con el esquema argumental de la leyenda migratoria 3055 («*The Witch that was Hurt*», «*La bruja que fue herida*»), según aparece definido en el gran catálogo de leyendas migratorias¹ internacionales de Christiansen (1958). Don Rodolfo comunica su relato con auténtica pasión, desplegando un muestrario impresionante de recursos verbales, gestuales, pragmáticos, seguro de que es parte del tesoro inapreciable de la memoria de su familia, y convencido de que él mismo ha de impulsar su transmisión y preservación.

La acción se sitúa en el pueblo de Capulhuac², en el estado de México, en la época en que la madre de don Rodolfo, doña Gabina, era una niña de unos diez años. En torno a 1940 más o menos. El narrador asegura que «en los pueblos no eran en estos años treinta, cuarentas, no eran tan descabellados escuchar este tipo de relatos».

Este es el resumen de la narración, que trascribiremos adelante, pero para introducir al lector damos aquí un pequeño esbozo:

La madre del narrador, doña Gabina, contaba que, cuando ella era niña, en el seno de su familia causaba gran perturbación un fenómeno excepcional, puesto que una tía suya, Aurelia, hermana de su madre (o sea, tía abuela de don Rodolfo), que vivía en la casa de los Gil, daba muestras de sufrir algún tipo de trastorno mental: salía a correr desnuda algunas noches, tenía accesos de ira que obligaban a encerrarla en su habitación, intentaba una y otra vez escaparse de la casa, visitaba con frecuencia el panteón, etc. En cierta ocasión fue sorprendida intentando ahogar, les pareció, a una criatura pequeña.

¹ Se refiere a que las leyendas viajan junto con las personas que las cuentan y por tanto, llegan a otros lugares. Entonces comienzan a tener variantes y se nutren de otras leyendas y se enriquecen y actualizan.

² El nombre completo de este poblado es Capulhuac de Mirafuentes; se encuentra en la parte central del Estado de México y su nombre significa, en náhuatl, «Canal de capulines». Colinda con los municipios de Xalatlaco, Lerma, Santiago Tianguistenco y Ocoyoacac. Gran parte de su población es de raíz *ñañhu* (otomí).

La bisabuela del narrador fue entonces a buscar un brujo o chamán que aceptó el encargo de intentar sanar a la enferma. El sanador pidió a los familiares que anotasen las horas en que ella solía tener sus arranques de locura (casi siempre era a las doce del mediodía) y que vigilasen si recibía visitas nocturnas, en especial a la medianoche.

Una noche de martes los familiares que estaban al acecho se dieron cuenta de que en la habitación de la enferma entraba un gato negro que, tras merodear por el lugar, orinaba en la cara de la mujer; aquellas visitas clandestinas se repitieron en los días siguientes, comprobaron.

El brujo preparó entonces algunos remedios, ordenó que fuese dispuesta una hoguera en el patio, para quemar al gato cuando fuese capturado, y encargó que fuesen buscados dos hombres que se llamasen Juan y que hubiesen nacido en la noche de san Juan. Acudieron dos Juanes de la familia; ambos tenían el oficio de serenos o vigilantes nocturnos; eran hombres rudos, que sabían ya, asegura el narrador, lo que era enfrentarse a brujas y entes maléficos. El brujo o chamán les instruyó sobre lo que harían de hacer cuando llegase cierto momento convenido en una de las noches siguientes; les previno, además, de que, al llegar aquel instante, tendrían que pronunciar determinadas fórmulas orales, y después operar en silencio, puesto que irían perdiendo el habla.

Cuando llegó la noche señalada por el brujo para el ritual de sanación, toda la familia se mantuvo al acecho en las habitaciones de la casa, a la espera de la medianoche. Lo que debían hacer los dos Juanes, les explicó el sanador, sería «jalar alternadamente», una y otra vez, dos rebozos nuevos y anudados, mientras pronunciaban estas palabras: «¡Ahora tú, Juan! ¡Ahora tú, Juan!». No debían decir ninguna otra cosa.

El narrador interrumpe aquí el hilo de la narración principal e interpola una anécdota anterior a aquellos hechos: afirma que una noche en que su madre doña Gabina, muy niña, había salido al patio para ir al baño, escuchó un ruido parecido al que era propio de los guajolotes (especie de pavo). Se puso al acecho y vio cómo su tía Rosalía, hermana de la enferma, se hacía unas alas con unos petates y se arrancaba unos cabellos, anudaba con ellos sus rodillas y separaba las piernas de su cuerpo. Horrorizada, no quiso ver más y regresó a su habitación; renunció incluso a ir al baño.

Esta interpolación tiene su importancia, porque, según sabremos, esa tía Rosalía sería identificada más adelante con la bruja (alumna, por lo demás, de una escuela de brujería) que se transformaba en gato nocturno e inducía la enfermedad que aquejaba a su hermana Aurelia.

El gato, supuesto doble de Rosalía, sería al final capturado, quemado, apuñalado y muerto, aunque su cadáver (que se cree que fue retenido por sus compañeras de la escuela de brujería) no llegaría a ser visto por su familia: Rosalía desapareció del todo.

El narrador retoma entonces la historia principal y reencontramos a los dos Juanes listos, con sus machetes, pistolas y rebozos, en el momento en que se abrió la puerta de la habitación de la enferma y entró el gato negro. Dejaron que merodease por allí y, cuando orinó en la cara de la mujer dormida, cerraron la puerta y las ventanas de la habitación y prendieron las luces. Entonces el gato empezó a crecer y a crecer de tamaño, a correr a gran velocidad y a subirse por las paredes buscando una salida.

Las pistolas se encasquillaron y los machetes se revelaron inútiles, porque el animal era increíblemente veloz. Pero cuando los dos Juanes se pusieron a jalar los rebozos anudados y a pronunciar la fórmula prescrita por el brujo o chamán, el animal (*sic*) fue quedado, poco a poco, paralizado; y ellos fueron perdiendo la voz, tal y como les había sido anunciado.

Tras lograr la captura del animal, lo sacaron al patio y lo colocaron sobre la hoguera que tenían ya preparada. Mientras el fuego lo envolvía, el gato se puso a pronunciar palabras humanas, invocando a su madre. Como no terminaba de morir, al amanecer el brujo-chamán le clavó una daga en el corazón, y el animal murió mientras invocaba una vez más a su madre.

El brujo-chamán ordenó entonces que algunos familiares de la casa fuesen por las calles y casas del pueblo, intentando averiguar en qué casa había fallecido alguien, para poder descubrir la personalidad humana del ser que se había estado presuntamente metamorfoseando en gato.

El narrador vuelve a interrumpir en este punto el hilo de la narración principal. Habla de una academia de belleza a la que acudían jóvenes entre las siete de la tarde y las doce de la noche, lo que causaba sospecha e inquietud en sus familias. El narrador da a entender que aquella podía ser una academia más de brujería que de belleza. El caso es que corrió la voz de que alguna de las personas que acudían a aquella extraña academia de belleza debió de morir durante aquella noche; a nadie le fue permitido ver el cadáver, pero corrió el rumor de que tenía síntomas de quemaduras. El narrador afirma que entre «esas alumnas está la tía [de mi madre] que se sospechaba que era bruja, que era quien le estaba haciendo daño a su propia hermana».

Pues bien: nadie volvió a ver más a Rosalía; se dedujo que ella era la bruja que se había estado transformando en el gato nocturno que había sido capturado, quemado y apuñalado durante la noche anterior. Avalaba aquella hipótesis el que Aurelia, la mujer hermana sanase, a partir de aquel día, casi por completo.

El narrador afirma que aquellos sucesos causaron honda impresión en toda la familia y que, desde que se habían producido, no habían dejado de ser evocados una y otra vez en muchas reuniones, y transmitidos a las generaciones nuevas.

A nosotras nos parece que el relato es sin duda impresionante en todos sus puntos; y nos parece especialmente perturbador que Rosalía desapareciese de repente de la casa familiar, y que no volviese a ser vista por nadie. Siempre que desaparece sin dejar rastro una mujer hay detrás motivos muy inquietantes, y nos parece preocupante que Rosalía pudiese haber sido, por culpa de las acusaciones de brujería, víctima de algún tipo de violencia; pudiera ser también que hubiese escapado del pueblo, al sentirse señalada como bruja.

Ofreceremos en primer lugar la transcripción literal, y a continuación haremos un breve estudio comparativo.

He aquí, para empezar, la transcripción:

Los dos Juanes

Lo que contaré a continuación, fue a su vez narrado por mi mamá. Qué, por cierto, aquí nos está acompañando [señala la foto que tiene enfrente, en un mueble a modo de pequeño altar de difuntos].

Fue algo que sucedió hace años. Mi mamá nació en un pueblo que se llama Capulhuac, en el estado de México, en una familia grande. Cuando tenía diez años, mi mamá se pudo dar cuenta que en el pueblo comenzaban a pasar cosas inexplicables, que decían eran actos de brujería. Posteriormente ya vieron qué era lo que estaba pasando.

Hubo un momento, un altercado, muchas peleas dentro de la familia. Eran cuatro hermanas, incluyendo a mi abuela.

Una de las hermanas [de mi abuela] empezó a tener actos muy fuera de lo común. No había una explicación lógica, como que a las doce del día salir (*sic*) semidesnuda a correr al panteón; bajaba las cacerolas y se las llevaba como un instrumento para andar

corriendo en la calle; se volvía agresiva y tenían que encerrarla en su recámara; rasguñaba las puertas; hacía lo que fuera por poderse escapar y andar corriendo...

Pero visitaba mucho el panteón y eso era lo que no se explicaban a qué se debía. De hecho, con esfuerzos, en esos tiempos no era muy común hablar de enfermedades mentales; sin embargo, hicieron lo posible, porque pensaban que estaba en un estado de locura.

Una de las cosas que llamaron la atención y que los asustó mucho fue que, en una ocasión, ya siendo las once o doce de la noche, ya la mayoría estaban dormidos. Son personas que dormían temprano. Comenzaron a oír llorar a un niño, y de repente se escuchaba que se ahogaba ese llorar. Y cuenta mi mamá que, cuando salieron, pues fue un escándalo el que se hizo.

Las hermanas y demás familiares encontraron a la tía que consideraban que estaba mal de sus facultades mentales sumergiendo a un bebé en una tina llena con agua; y cuando se lo lograron quitar y le preguntaron por qué estaba haciendo eso, ella lo que contestó fue que estaba dándole un baño al niño: que no lo había bañado, y se acordó y lo estaba bañando.

A partir de ese momento, pues ya fue una situación muy crítica, porque inclusive tuvieron que atarla en ciertos momentos que estaba fuera de control.

Desesperados por esto, mi bisabuela³ fue a buscar a los demás pueblos circunvecinos y encontró una persona, porque se la recomendaron, que podía ayudarle a descifrar qué era lo que pasaba con su hija. Este señor era brujo, chamán.

El señor le dijo que cuál era su comportamiento; que se fijaran en qué horarios se presentaba esa locura. Y pues, casualmente, eran las doce del día regularmente cuando tenía esos comportamientos y actos que nadie se explica, que no tenían razón de ser.

Después de esto el brujo aceptó ayudarles para descifrarles y tratar de curar a la tía de mi mamá, y lo que les dijo es que tenían que vigilar cada uno de sus actos e ir tomando nota en los horarios en que estos sucedían.

Esto fue durante el lapso de una semana. Pasando esa semana, el brujo les iba diciendo lo que tenían que ir haciendo; una de las cosas que tenían que hacer era vigilarla; pero no en el día, sino en la noche.

Decía que se dieran cuenta quién los visitaba a las doce de la noche:

—¡No, pues nadie!

Ellos decían que nadie los visitaba a esa hora. No era una hora propia de visitas.

Sin embargo, les dijo:

—¡No! ¡Ustedes chequen! ¡Estén muy atentos con su tía!

Entonces lo que pasó fue que montaron guardias. Esta tía en su cuarto se dormía en petate. Estando vigilando un día martes, por cierto (así es como nos lo cuenta mi mamá), resulta que, faltando escasos minutos para las doce de la noche, se dieron cuenta de que se abre la puerta, muy despacio. Y entró un gato negro de tamaño normal. Y justo fue a merodear donde estaba dormida esta tía, y le orinó la cara.

Después de que estuvo ahí un tiempo dando vueltas, se salió y quedaron muy extrañados. Pero hasta ese momento no se explicaban lo que había sucedido, y ya lo que restaba de esa semana se repitió ese mismo acontecimiento.

Con esta información fueron con el brujo a decirle qué era lo que estaba sucediendo, y él les dijo:

—¡Sí! Fue lo que me imaginé: que alguien los estaba visitando.

Entonces empezó a pedir cosas, hierbas. Se prepararon en el terreno con una hoguera porque ya iban a hacer un ritual, una serie de cosas para poder ayudar a esta tía.

³ Cabe resaltar que dado el furor provocado por el recuerdo por parte del narrador hace vacilar la referencia de los personajes y entonces debemos aclarar que la mujer a la que hace alusión es su bisabuela, ya que su madre era la hermana de la tía enferma y supuesta bruja.

Y que, sobre todo, era lo más importante, que pudieran encontrar a dos personas que se llamaran Juan y que hubiesen nacido el día de San Juan los dos por nacimiento, y se los llevaran.

Un Juan pertenecía a la familia. Era un hermano de mi mamá. Y otro Juan era el novio de una de las hermanas mayores de ella. Esos dos Juanes ya tenían cierta experiencia en este tipo de cosas, porque también nos lo relataba a lo largo de su trabajo: ellos eran vigilantes: andaban vigilando, cuidando, algo así como lo que le llaman el sereno. Estaban cuidando los alrededores de los pueblos y les daban su dinero.

Ellos también habían tenido ya encuentros con brujas. Cuando se les buscó y se les pidió que, si podían apoyar en esta ocasión, aceptaron con gusto ellos. Eran personas que andaban armados con machete y con pistola.

Llegó el momento en el que debían ponerse de acuerdo. El brujo supervisó que todas las cosas que pidió estuvieran todas a la mano, y todo lo que él requería. Citaron a estos dos señores Juanes, y les dijo que tenían que aprender a comunicarse con señas, porque seguramente se iban a quedar sin poder hablar; y que vieran lo que vieran, no debían de dejar de hacer las cosas como él se las estaba indicando. Que él iba a estar ahí, pero quienes eran los que iban a llevar a cabo todo este acto eran ellos. Entonces su papel era muy importante.

Llegó el momento. Llegó el día en el que harían a cabo lo planeado, y pues a toda la familia (dije que eran cuartos grandes) la acomodaron en distintos cuartos y pues a mi mamá le tocó quedarse en el cuarto contiguo. Se comunicaban con una puerta la recámara donde estaba la tía y donde estaba ella y todas sus hermanas, que eran varias. Entonces, todos escondidos esperando a que llegaran las doce de la noche y esperando la visita que regularmente llegaba cerca de esa hora.

El trabajo que tenían que hacer estos dos señores Juanes era anudar dos rebozos nuevos que nadie los haya usado y hacerles un nudo flojo, que al principio ellos iban a estar jalando alternadamente diciendo:

—¡Ahora tú, Juan! ¡Ahora tú, Juan!

Entonces debían que ir jalando ese rebozo, no sabían para qué, qué iba a suceder al estar realizando esa actividad. Todo iba a ser en ese momento. Y fueron muy bien aleccionados por este señor brujo, que les dijo que no deberían hacer preguntas, que solo debían limitarse a hacer exactamente lo que él les pidió. Llegó ese día.

¡Ah! Hay un hecho que estaba pasando por alto. Pero creo que si para dar una explicación a esto, si hace falta que lo comente y haga una pausa en esto...

En cierto momento, cuando se comenzaba a sospechar que esto era un acto de brujería, dice mi mamá que (ella tenía diez, doce años cuando sucedió esto): muy inquieta, no se explicaba qué era, y estaba a la expectativa de cualquier cosa rara que pasara.

En ese entonces los baños no estaban dentro de la casa. Tenían que salir, ir al patio; y ahí estaba el baño, la fosa séptica; y era así.

En una de esas noches mi mama salió al baño y empezó a oír un ruido raro, como el aleteo de un ave grande. Podría haber sido un guajolote. Ella se asomó al baño porque le llamó la atención el ruido que se escuchaba, y pues cuál fue su sorpresa que vio a una de sus tías, que acomodó unos petates y se los acomodó como si fueran alas. Ese era el ruido que hacía: se los estaba acomodando.

Ella estaba espiando por la puerta del baño. Lo que la sorprendió en ese momento no era que se estuviera acomodando sus alas de petate, sino que se arrancó cabellos; y con esos cabellos se anudó las rodillas y se separó las piernas. Cuando vio eso, se fue a dormir. Y por el miedo ya ni siquiera pasó al baño. Se lo estuvo guardando, pues no sabía qué hacer. Pensaba que nadie le iba a creer lo que había visto y pasó.

Retomando la historia donde la interrumpí...

Todo estaba listo: los dos Juanes estaban escondidos ahí entre las sombras de la recámara. Era (*sic*) cuartos grandes, y ahí estaban escondidos, listos con sus pistolas, con su machete y semianudado el rebozo en el piso.

Entonces ya vieron que, como regularmente pasaba, se abrió la puerta y entró este gatito negro. Lo dejaron que hiciera lo que siempre hacía, dar vueltas, y se acurrucaba junto a la tía que estaba dormida. Y justo cuando le orinó la cara, cerraron la puerta, ventanas, todo, y prendieron las luces.

Y cual fue la (*sic*) sorpresa de ellos, que ese gato que era de tamaño normal, ya estaba del tamaño como de un perro. ¡Era un gato muy grande muy, muy grande!

Lo que más les llamaba la atención era que cuando ellos vieron que el gato era grande, comenzó a saltar agarrándose de la pared, buscando un lugar por donde salirse. Pero era un animal que tenía una velocidad que nunca habían visto, que no era normal para el tamaño de ese gato. ¡Ahora gigante!

Ellos trataron de accionar sus pistolas, porque se encasquillaron, se trabaron; se atan-
can las balas en la pistola y no funciona. Trataron de sacar el machete, pero por la velo-
cidad que podía tener este animal, nunca pudieron hacerle nada. Cuando se acordaron de
que lo que tenían que hacer era eso, simplemente ir jalando el rebozo:

—¡Ahora tú, Juan! ¡Ahora, tú!

Hubo un momento en el que jalaba uno y luego el otro, alternadamente jalando, jalando, jalando... Y el animal comenzaba a perder velocidad. Llegó un momento en el que ya no pudieron hablar. Y entonces era con señas que se pudieron comunicar. ¡Seguían jalando, jalando, jalando! Hasta que pudieron hacer un nudo fuerte, y el animal ya no se pudo mover; quedó estático, tirado ahí.

Lo amarraron en un tubo de las patas y se lo llevaron afuera, a la hoguera. Previamente a que esto estuvo sucediendo acá, otros familiares estaban en la hoguera que prepararon encendiéndola con leña verde. No sé qué tipo de leña era, pero era una muy conocida en los pueblos que era con la que quemaban a las brujas.

Ya todo estaba preparado ahí, alrededor de la una o dos de la mañana. Lo que hicieron fue poner al animal en el fuego. Comenzó a gritar normal, como un gato lo haría. Pero al pasar de los minutos, se fueron dando cuenta que esos quejidos de ese animal se semejaban a los de un ser humano que decía:

—¡Ay, mamá! ¡Ay, mamá!

Y eso era lo que gritaba. Ya el brujo se pudo incorporar con ellos. Los dos Juanes dijeron:

—¡No, pues aquí vamos a quedarnos y vamos a velarlo! Y así estuvieron toda la noche, hasta el otro día como a las siete de la mañana.

Y le decían:

—¿Ya está muerto este animal?

El brujo les dijo:

—¡No! Realmente no está muerto. ¿Quieren ver que no está muerto?

Enfrente de ellos fue, le arrancó parte de su pelambre del gato, y la sorpresa era que solamente parecía que estaba chamuscado; no estaba quemado el animal.

Les dijo:

—¡Bueno! ¿Ya quieren que se muera?

—¡No, pues que sí, ya queremos que esto pare!

Él sacó una daga y se la clavó en su corazón, y en ese momento todavía quiso defenderse el gato y dio un grito como los que ya habíamos comentado:

—¡Ay, mamá!

—¡Ahora sí ya murió! Síganlo quemando porque ahora sí ya se va a quemar.

Y ahora, como había designado actividades a cada integrante de la familia, hubo otro el que su tarea era ir dando pueblo para ver en qué casa iba a haber un muertito. Pues resulta que ese muerto de esa casa iba a ser quien está de detrás de esto.

Efectivamente, los rumores, las noticias corren rápido, y más en un pueblo. Resulta que había llegado una persona (lo omití al principio de mi relato), a poner una institución antes de que empezaran a pasar cosas raras. Puso una academia de belleza y comenzó a llamar a puras jovencitas que entraban ahí.

Muchos padres no estaban conformes, porque resulta que las clases eran en la noche: las citaba a las siete de la noche y salían después de las doce de la noche. Nadie se explicaba por qué eran a esa hora las clases. Pero cuando pasó esto, y a esta persona que se le dio a la tarea de estar investigando en donde había un difunto, pues fue a ver.

[Es costumbre en los poblados en México que las personas se ayuden entre sí] pues todos se acercan, y llevan cosas para el muertito, el azúcar. Apoyan entre sí mucho (*sic*).

Cuando pregunta qué, qué había pasado, nadie quería decir nada. Sus alumnas estaban ahí. Y dentro de esas alumnas está la tía que se sospechaba que era bruja, que era quien le estaba haciendo daño a su propia hermana.

No quisieron dejar ver a la difunta, pero finalmente sí se supo que sí estaba llena de ampulas, como si se hubiera quemado. Entonces todos pensaron que era bruja.

Falleció esta persona. Avisaron a las autoridades. Llegaron. Obviamente la versión oficial era que murió de otras causas, menos de lo que la familia sabía.

Y este tipo de cosas, en los pueblos no eran en estos años treinta, cuarentas, no eran (*sic*) tan descabellados escuchar este tipo de relatos. Por muchos las escuchaban. Y la gente de pueblo lo entendía y no hacía más preguntas ni conjeturas. Lo tomaban como un hecho normal hasta cierto punto.

Lo que pasó después es que esta tía escapó. Se fue. Y ya no supieron más de ella. La tía a la que le estaban haciendo brujería se recuperó. Pero no del todo, porque sí tenía secuelas: pérdida de memoria. Y así pudieron seguir con su vida todos.

Por cierto, el Juan que era novio se casó, tuvo hijos con una de mis tías y bueno, a la fecha ya falleció.

Cada que había reuniones familiares y se integraban nuevos elementos a la familia: mis hijos, los hijos de mis tíos, pues era uno de los relatos que comúnmente se iba pasando de persona en persona, y yo creo que, de generación en generación, como yo lo he hecho con mis hijos.

Siguieron su vida: se casó mi tía, tuvo su familia más o menos, pudo vivir bien. Y ese fue el relato que mi mamá compartió con nosotros y que aun ahorita, nosotros, pensando en que no tendría por qué mentir o por qué inventar una historia así, es difícil de creer.

¡Muchas gracias y agradezco mucho de tener la oportunidad de poder contar este relato! ¡No sé si puedan considerarlo real o no, pero sí creo que es interesante! ¡Muchas gracias!

[Entrevistadora:] ¡Muy interesante el relato! ¡Muchas gracias por contarnos esta historia en un día como estos un 31 de octubre, casi cerca de «Día de muertos»! La llegada de nuestros difuntos familiares, como mi abuelita ¡en paz descanse! De nuevo muchas gracias y sería todo.

LOCURA, BRUJERÍA ¿Y NAGUALISMO? EL ESTRATO MEXICANO Y EL ESTRATO ESPAÑOL

El relato que acabamos de conocer es extenso y complejo, y plantea muchos interrogantes. En el relato de don Rodolfo podemos encontrar múltiples motivos folclóricos:

- la locura inducida por presunta brujería,
- la acusación de infanticidio (que también en Europa se achacaba a las brujas),
- la anomalía en las piernas desmontables de la bruja (que la asocia a la amplia parentela de los diablos y seres sobrenaturales monosándalos, cojos o cojuelos) (Delpech, 1996, 2004 y 2006),
- el paroxismo mágico justo a las doce del mediodía y a las doce de la noche (que pone en conexión al personaje con las brujas y los diablos *meridianos* europeos, que se manifiestan a esas horas) (Caillois, 1937; Ménard, 2001 y Borgeaud, 2016),

- la organización de guardias de familiares para averiguar cuál es el ente que causa daño nocturno a una persona (que se interpola también en muchos relatos sobre la captura de serpientes que vienen a mamar de noche de los pechos de alguna mujer),
- la orina arrojada sobre la persona enferma (aunque no se dice de manera explícita, esa podría ser la vía de transmisión de la enfermedad causada por la bruja a su víctima),
- el hecho de que los dos Juanes oficiantes del rito medicinal pierdan el habla (síntoma de haber caído en un estado de estupor) al estar en contacto con el ser sobrenatural (Pedrosa, 2016),
- los nudos hechos en el rebozo (hacer nudos es una práctica mágica, para controlar o atar seres maléficos, muy común) (Pedrosa, 2007),
- el que las pistolas se encasquillaran y no pudieran nada contra el oponente (motivo muy frecuente en los relatos de capturas de entes maléficos o de bandidos carismáticos) (Pedrosa, 2012),

Ya hemos señalado que, aunque no encaja con ninguno de los tipos convencionales de cuentos folclóricos del catálogo canónico de Aarne-Thompson-Uther, sí es una versión perfectamente reconocible, y además muy extensa y rica, de la leyenda 3055 («*The Witch that was Hurt*», «*La bruja que fue herida*») del catálogo de leyendas migratorias de Reidar Thoralf Christiansen. El que para don Rodolfo y los suyos el relato sea el recuerdo de un caso realmente acaecido en su casa familiar, hacía tan solo unas décadas, es algo fascinante, al tiempo que un difícil desafío para el acercamiento crítico; llama especialmente la atención que en su trama haya integrados tantos recursos y alegatos de verosimilitud. Podría hacerse sin duda un estudio detallado del modo conflictivo y paradójico en que realidad y ficción, memoria y fábula, se dan cita en este singularísimo relato, pero no disponemos ahora del espacio que sería preciso para ello.

Nos limitaremos a resaltar varios rasgos o dimensiones conectados con la cuestión de los presumibles elementos autóctonos mexicanos y de los presumibles elementos importados de España y de Europa que confluyen en él.

Resulta llamativo, para empezar, que el narrador, don Rodolfo, relacionase los hechos evocados con los conceptos de locura y de brujería (sabemos que las características de la brujería americana coinciden en parte con las de la brujería europea), pero no con el concepto de nagualismo (cuya raíz es más autóctona).

De «locura» habla, de hecho, hasta dos veces: «en esos tiempos no era muy común hablar de enfermedades mentales; sin embargo, hicieron lo posible, porque pensaban que estaba en un estado de locura»; y «que se fijaran en qué horarios se presentaba esa locura».

Mientras que de «brujería» habla hasta en cinco ocasiones: «en el pueblo comenzaban a pasar cosas inexplicables, que decían eran actos de brujería»; «se comenzaba a sospechar que esto era un acto de brujería»; «la tía que se sospechaba que era bruja, que era quien le estaba haciendo daño a su propia hermana»; «se supo que sí estaba llena de ámpulas, como si se hubiera quemado. Entonces todos pensaron que era bruja»; «la tía a la que le estaban haciendo brujería se recuperó».

En ningún momento identifica el narrador al gato intruso con un nagual. Eso resulta llamativo, porque en el imaginario de los diversos pueblos y etnias de México, suele

haber una conexión clara y característica entre el nagual y la capacidad de metamorfosis de una persona en animal:

¿Es posible definir al nahualli por su capacidad de transformación? Como sabemos, muchos han sido los estudiosos de la cultura mesoamericana que, desde la época colonial, han pretendido definir al hombre-nahualli en función de su capacidad de transformación. Esta visión se ha vuelto tan popular que incluso algunos indígenas contemporáneos han explicado a dicho personaje a partir de esta cualidad. Al respecto podemos citar los testimonios de Román Martínez (2003, comunicación personal), hablante náhuatl de la Huasteca, y un informante de Chamoux (1989, 306), procedente de la Sierra Norte de Puebla. El primero declaró que «nagual casi... viene siendo... es la persona que se convierte en animal», en tanto que el segundo dijo que «un nahualli es un hombre que se vuelve animal. Posee mucha fuerza» (Martínez González, 2011: 248).

El que don Rodolfo identifique al gato maléfico de su relato con una bruja y no con un nagual tiene, en cualquier caso, su explicación: en el imaginario contemporáneo del país, los rasgos de ambos seres fabulosos (aunque sean tenidos por reales en la opinión de muchos) se han mezclado y confundido de modo que muchas veces resulta inseparable. De hecho, hoy circulan por México todo tipo de relatos en que brujas y naguales intercambian sus rasgos definitorios, operan en planos análogos y quedan encarnados en figuras más o menos equiparables.

Que el relato de don Rodolfo se halla (aunque él no lo mencione) en la órbita de los relatos sobre nagualismo lo corrobora el hecho de que la figura del «señor [que] era brujo, chamán» benéfico, que fue llamado para contrarrestar la brujería destructiva, se ajusta a ciertos modelos de comportamiento y de narración que se inscriben convencionalmente en la órbita de los relatos de nagualismo:

Era corriente que se recurriera a otro hombre-nahualli para que combatiera al brujo (o sus coesencias-nahualli) y lo obligara a deshacer el sortilegio. Los días propicios para el maleficio —aquellos que tenían al nueve por numeral—, las personas se encerraban en sus casas y ponían cardones en las ventanas para protegerse de los malos nanahualtin (Martínez González, 2011: 508).

En cualquier caso, hoy es común en México la creencia de que las metamorfosis en animales (por ejemplo, en gato) pueden ser tan propias de las brujas como de los naguales:

Para los otomíes del Mezquital es preciso matar a un gato, sangrarlo en un cruce de caminos y, después de media noche y antes de que cante el gallo, pedirle permiso de tomar su forma (Tranfo, 1974, 239). Para transformarse, la bruja zapoteca debe ir a la iglesia a «pedir Dios», al río y a un montículo de cenizas donde, después de haberse desvestido, se revuelca para adoptar inmediatamente su forma animal e ir a chupar sangre (Parsons, 1966, 132) [...] En la región de Chalco-Amecameca, Morelos y San Luis Potosí, la transformación de las brujas, cuando van a chupar sangre, se lleva a cabo con ayuda de instrumentos: patas de guajolote o palo, alas de petate, cola de escoba, para adoptar su figura de ave y ojos de gato o lechuza para ver mejor en la noche. Desgraciadamente, todavía desconocemos el significado de la acción de quitarse la pierna (Martínez González, 2011: 394-395).

Justamente la última operación descrita en este estudio de conjunto, la que habla de la capacidad de las brujas para adosarse alas de petate, despojarse provisionalmente de sus piernas y metamorfosearse (en gato, por ejemplo), coinciden con las dotes que doña

Gabina apreció cuando «vio cómo una de sus tías [Rosalía] se hacía unas alas con unos petates y se arrancaba unos cabellos, anudaba con ellos sus rodillas y separaba las piernas de su cuerpo».

Lo que más nos interesa subrayar ahora es que la narrativa tradicional mexicana está poblada de posibilidades de metamorfosis también de las brujas (y no solo de los naguales) en animales, es decir, en gatos y en otras especies:

En Tlaxcala se habla de una amplia diversidad de animales, pero la forma más frecuentemente mencionada es la del guajolote (75% de 300 leyendas) y es bajo esta forma que los tlahuipuchtin deben chupar sangre; en la región de Chalco-Amecameca se hace referencia a gatos, guajolotes y zopilotes. Una excepción notable es el caso de los nahuas de Guerrero para quienes el tlahuipuchtli toma la «apariencia de un gran cerdo, pitzonahualli, un gran perro o aun un animal monstruoso, por ejemplo, un asno sin cabeza» (Goloubinoff, 1994, 579). Entre los mixes hay quienes piensan que los brujos chupasangre se presentan como bolas de fuego y quienes consideran que se transforman en cerdos, asnos, gatos y perros (Lipp, 1991, 160) (Martínez González, 2011: 396).

La cuestión de las presumibles confluencias o confusiones de los perfiles del nagual (una criatura fabulosa muy arraigada en las mitologías originarias mexicanas) y de la bruja (una criatura que ha recibido también la influencia de la figura de la bruja española y europea) en el relato que nos comunicó don Rodolfo se complica (o se enriquece) cuando descubrimos que relatos acerca de brujas-gatos que se entrometen, para causar sus fechorías, en los espacios más reservados de los humanos, y que primero son golpeados (a veces quedan heridos, otras veces son muertos) y después desenmascarados, son comunes en muchas otras tradiciones folclóricas. No en vano estamos hablando de relatos que encajan con el tipo de leyenda migratoria 3055, según hemos ya afirmado, que ha sido documentada en tradiciones orales de muchos países y de varios continentes. Ello obliga a considerar que la matriz o que alguna de las partes matrices del relato de don Rodolfo pudiera venir del otro lado del Atlántico.

Antes de presentar algunas versiones españolas y europeas conviene señalar que no solo en México, sino también en el resto de la geografía folclórica americana han sido atestiguadas muchas leyendas de este tipo. Véase, por ejemplo, esta que fue registrada a una persona de Guatemala; la voz *güin* ha de entenderse que se halla dentro de la órbita del nagualismo:

El brujo güin que se metamorfosea en animal y es desenmascarado.

Yo he escuchado una historia en el sur de Guatemala, en Retalhuleu. Hablan de un personaje que se llama el —yo no sé, siempre como lo escuché, yo no sé si vosotros sabréis com(sic) o se escribe— el *güin*.

Se trata de una persona que se convierte, se puede convertir en cualquier animal, y el objetivo de esta persona es convertirse en un animal puede ser en gato, o en perro, o en un cerdo, o... Y, generalmente, visita los hogares donde hay alguna chica que es hermosa. Y el motivo es por estar cerca de ella, irla a ver si puede.

La historia es que, una vez, se encontró una persona, bueno, un animal que andaba en una casa. Era un gato. Y, entonces, dijeron ellos que era este *güin*. Y lo cogieron, y se dieron cuenta, y lo llevaron a la policía. Y allá, dentro de la policía, lo metieron en una cárcel, y le empezaron a darle golpes. Y, por supuesto, que muchos de los policías decían que por qué estaban haciendo eso al animalito.

Y, al día siguiente, cuando llegaron a la prisión, era una persona la que estaba apaleada. O sea, [era una persona la que estaba] dentro de la prisión (Pedrosa, 2008: núm. 35).

Si damos un salto al otro lado del océano, encontraremos interesantísimas versiones españolas. La leyenda migratoria 3055 («*The Witch that was Hurt*», «*La bruja que fue herida*») es particularmente común en el área vasca y navarra. Véanse este par de versiones:

Era un gato que frecuentaba cierta casa de Durango y se acercaba preferentemente a los niños que había en ella. El padre de estos, molestado por tales visitas, le rompió de un garrotazo una pata. Luego salió a trabajar y halló en el camino a una mujer con un brazo estropeado. Entonces comprendió que esta era bruja y que era ella quien, transformada en gato, entraba en su casa (Barandiarán, 1994: 39-40).

A una mujer, que solía estar hilando junto al fuego, le venía todas las noches un gato.

—¡Jesús! —le dijo una vez al marido—. Todas las noches me viene un gato, y no le puedo quitar de entre mis sayas. Hasta me da miedo el estar en la cocina.

—No hagas caso, esta noche hilaré yo para ver si a mí también me viene el tal gato.

Efectivamente, a poco rato de estar hilando el marido, bajando de lo alto de la cocina, se le apareció el gato. Fuese detrás de la puerta y le dijo:

—Hombre e hilando.

—Gato y charlando.

Y al decir esto, le arrojó la rueca y le rompió una pierna el hombre hilandero al gato. Al día siguiente, la anciana de la vecindad andaba cojeando (Azkue, 1989: II, núm. 148).

En otras regiones de España se han documentado versiones del relato. Esta es una del pueblo de Mula (Murcia):

La bruja en forma de gato.

Cuenta una leyenda que vivía una anciana junto a su marido y sus hijos en una gran casa cerca del río.

Aquella casa tenía delante un gran huerto y en la planta baja, grandes cuadras con diferentes animales.

Eran pocas las personas que se acercaban a la casa, y si lo hacían, era por necesidad.

Corría el rumor de que la anciana mujer que allí vivía era una bruja que por las noches se convertía en un peligroso y agresivo gato negro. A las doce de la noche empezaba la transformación: entonces la anciana, convertida en gato, se paseaba por las cuadras asustando a todos los animales y armando un gran escándalo.

Un día, su marido bajó a las cuadras y consiguió descubrir al gato que armaba aquel jaleo. Le dio un fuerte golpe con un palo y el gato consiguió huir.

A la mañana siguiente, cuando la anciana se levantó de la cama y apareció por las habitaciones de la casa, todos vieron que iba coja y que tenía unas grandes ojeras por no haber dormido en toda la noche debido a los dolores del golpe (Hernández Fernández, 2009: núm. 91).

La leyenda migratoria 3055 («*The Witch that was Hurt*», «*La bruja que fue herida*») ha sido atestiguada en muchas otras tradiciones orales europeas. Pero no es nuestra intención hacer un estudio exhaustivo, ahora, de las mismas. Nos interesa más seguir explorando la doble dimensión, a caballo entre lo mexicano autóctono y el legado español y europeo, que es posible detectar en el relato que nos fue comunicado por don Rodolfo. Es por ello que vamos a analizar ahora el tópico de los dos varones llamados Juan y nacidos en el día de san Juan, que, mientras se dedicaban, siguiendo las indicaciones del brujo-chamán, a «jalar alternadamente», dos rebozos nuevos y anudados, debían repetir esta fórmula: «¡Ahora tú, Juan! ¡Ahora tú, Juan!».

Comparemos esos rituales documentados en Capulhuac, en el estado de México, con estos otros, que eran comunes en el País Vasco español y francés para curar la hernia infantil:

En muchas comarcas de Euskalerria [...] existe esta vieja costumbre supersticiosa. Consiste en llevar al niño atacado de hernia junto a un roble la víspera de San Juan, cerca de la medianoche. Lo suben por medio de una escalera, y donde arrancan los brazos del árbol, se colocan allí, frente a frente, dos Juanes (costumbre de Larraun), tres Juanes en el valle de Ulzama.

Uno de los Juanes tiene al niño en sus manos muy poco antes de sonar el reloj a medianoche. En cuanto oyen la primera campanada dicen: *Juanek uzten zaitu* (quiere decir ‘Juan os deja’); el segundo Juan recibe al niño en sus manos y dice: *Juanek artzen zaitu* (significa ‘Juan os recibe’). Este mismo segundo Juan, un instante después entrega el niño al compañero mediante la fórmula primera: *Juanek uzten zaitu*; el otro, al recibirla, dice: *Juanek artzen zaitu*; y así con toda la rapidez posible pasa el niño de uno a otro Juan, pronunciando cada vez una y otra fórmula, y al sonar la duodécima campanada se callan los dos. Tres son las veces que hacen este acto de dar y recibir al infantil herniático.

En Ulzama el rito de esta ceremonia es mucho más sencillo. Se necesitan para ello tres Juanes. El primero tiene al niño en sus manos y lo entrega al segundo diciendo: *To, Juan*; el segundo, al tercero, con las palabras: *Ar zak, Juan*; el tercero al primero pronunciando *Tori, Juan*. Repiten lo mismo otras ¿dos? veces mientras suenan las doce campanadas del reloj. En Ochandiano la elección de ministros de este culto es algo más complicada. Han de llamarse Juan el uno y Pedro el otro y ser hermanos gemelos. Al tocar las doce, por cada golpe pasan una vez al niño del uno al otro lado del roblecillo de brazos separados y no se valen de fórmula especial. El roble de brazos separados lo atan después de la ceremonia; y si consiguen que no se seque, es señal de que el niño herniado ha de quedar sano. En Aezkoa (N) dejan en la abertura del roble (después de la ceremonia de la medianoche) la camisa del niño enfermo. También en Alemania es conocida esta superstición, en la región de Oldenburg. Suelen para eso echar mano del tronco de un roble joven [...] En algunos pueblos el roble ha de ser joven y dos de sus brazos han de estar más abiertos que de ordinario, forzados a hachazos [...] En Aragón, en un pueblo de la provincia de Zaragoza (Lobera), pasan al niño herniado por un chaparro (roble pequeño). Si después de pasado el chaparro se une, cura el niño. Si no se une, no se cura (Azkue, 1989: 299-301).

Es esta una costumbre común en otras geografías españolas. Así lo atestigua esta información de la provincia de Burgos:

Tres hombres, uno llamado Pedro y los otros dos Juan, llevaban al niño enfermo a un matorro de roble cuyo tronco principal era desgajado en dos por la parte superior. Situados alrededor del arbusto, los tres hombres tomaban al niño en brazos pasándosele de uno a otro a través de la parte desgarrada a la vez que pronunciaban la fórmula «tómale Pedro, tómale Juan. Esta es la gracia que San Juan nos da». La operación era repetida dos veces. Terminado el rito principal, el matorro era unido con una cuerda o similar y solamente desaparecería la hernia si al cabo de ocho meses las dos partes separadas quedaban unidas. Viven aún personas que fueron testigos de estas prácticas, tanto pacientes como sanadores (Rubio Marcos, 1992: 149)⁴.

⁴ Véanse muchas más versiones y un extenso estudio sobre estos rituales en Pedrosa (2000).

No cabe duda de que el ritual mágico curativo que pusieron en práctica «estos dos señores Juanes» del pueblo de Capulhuac, en el estado de México, en los tiempos en que doña Gabina Gil Berriozábal, la madre de nuestro narrador don Rodolfo, era niña, consistente en «jalar alternadamente dos rebozos nuevos que nadie los haya usado y hacerles un nudo flojo» mientras pronunciaban las palabras: «—¡Ahora tú, Juan! —¡Ahora tú, ¡Juan», es un eco de las ceremonias de sanación, y de los gestos y de las fórmulas orales acompañantes, que eran tradicionales en España (y en otros lugares de Europa, donde han sido documentadas prácticas análogas) para curar la hernia infantil!

Desconocemos por qué vías cruzarían el océano estos rituales llegados desde el Viejo continente, y tampoco sabemos, porque no hemos podido conseguir más documentación etnográfica al respecto, cuáles habrán sido sus modalidades y variedades de aclimatación presumibles en México y acaso en otros países de América. Lo cierto es que el nexo entre los rituales de los dos Juanes practicados en México y en España supone un hallazgo relevante, que acerca una vez más las culturas de ambas partes del Atlántico, pero que también permite apreciar la enorme riqueza y creatividad de las culturas autóctonas mexicanas, que se las arreglaron para variar y adaptar legados de varias índoles a los más distintos contextos, y con una elevada capacidad de adaptación y de fantasía.

Para concluir, son muchos los motivos folclóricos que aparecen, mismos que fueron mencionados al inicio del análisis, de ellos se podrían hacer profundos comentarios. Muchos de ellos están bien atestiguados, por cierto, en México, pero también en otros países de América y de otros continentes, y nos podrían permitir seguir iluminando esas vías de conexión. Esperamos seguir trabajando en esas cuestiones en próximos trabajos.

Por el momento, nos conformamos con haber sacado a la luz y comentado tentativamente un relato narrado con calidad tan formidable por don Rodolfo, y tan rico, denso y cuajado de motivos narrativos e ideológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- AZKUE, Resurrección María de (1989): *Euskalerriaren Yakintza: Literatura popular del País Vasco*, 4 vols., reed., Madrid, Euskaltzaindia-Espasa Calpe.
- BARANDIARÁN, José Miguel de (1994): *Brujería y brujas: Testimonios recogidos en el País Vasco*, 3.^a ed., San Sebastián, Txertoa.
- BORGEAUD, Philippe (2016): «Spectres et démons de midi», en *Exercices d'histoire des religions: Comparaison, rites, mythes et émotions*, eds. Daniel Barbu y Philippe Matthey, Leiden, Brill, pp. 69-80. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004319141_005
- CAILLOIS, Roger (1937) : «Les démons de midi», *Revue de l'Histoire des Religions*, 115, pp. 142-173; y 116, pp. 54-83 y 143-187.
- CHAMOUX, Marie-Noëlle (1989): «La notion nahua d'individu. Un aspect du *tonalli* dans la région de Huauchinango, Puebla», en *Enquêtes sur l'amérique moyenne. Mélanges offerts à Guy Stresser-Péan*, ed. Dominique Michelet, México D. F., CEMCA, pp. 303-311.

- CHRISTIANSEN, Reidar Thoralf (1958): *The Migratory Legends: a proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- DELPECH, François (1996): «*Camino del infierno tanto anda el cojo como el viento. Monosandalisme et magie d'amour*», *Enfers et damnations dans le monde hispanique et hispano-américain*, eds. Annie Molinié-Bertrand y Jean-Paul Duviols, París, P.U.F, 1996, 175-191.
- DELPECH, François (2004): «En torno al Diablo Cojuelo: demonología y folklore», en *El Diablo en la Edad Moderna*, eds. María Tausiet y James Amelang, Madrid, Marcial Pons, pp. 99-131.
- DELPECH, François (2006): «Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo et le conte folklorique*», *El cuento folklórico en la literatura y en la tradición oral*, eds. Rafael Beltrán y Marta Haro, Valencia, Universidad de Valencia, pp.111-150.
- GOLOUBINOFF, Marina (1994): *Relations sociales et commerce chez les Indiens nahuas du Balsas*, 2 v., tesis de doctorado en Etnología, París, Universidad de París x, Nanterre, Laboratoire d'Ethnologie et Sociologie Comparative.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2009): *Las voces de la memoria: cuentos populares de la Región de Murcia*, Cabanillas del Campo, Guadalajara, Palabras del Candil.
- LIPP, Frank J. (1991): *The Mixe of Oaxaca. Religion, ritual and healing*, Austin, University of Texas Press.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto (2011): *El nagualismo*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- MÉNARD, Philippe (2001): «L'heure de la méridienne dans la littérature médiévale», en *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman*, eds. Nadine Henrard, Paola Moreno y Martine Thiry-Stassin, Bruselas, Éditions De Boeck Université, pp. 327-38.
- PARSONS, Elsie Clews (1966): *Mitla. Town of the Souls. And other Zapoteco-speaking Pueblos of Oaxaca*. Mexico, Chicago-Londres, Chicago University Press.
- PEDROSA, José Manuel (2000): «Ritos y ensalmos de curación de la hernia infantil: tradición vasca, hispánica y universal», *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun, Sendoa, pp. 135-171.
- PEDROSA, José Manuel (2008): *Cuentos y leyendas inmigrantes. Duendes, fantasmas, brujas, diablos, santos, bandidos, y otros seres inquietos e inquietantes de Hispanoamérica y de algún misterioso lugar más* (2008), Guadalajara, Palabras del Candil, 2008.
- PEDROSA, José Manuel (2007): «Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos: mito y folclore, magia y religión», *Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*, ed. Sergio Callau, Zaragoza, Prames, pp. 12-45.
- PEDROSA, José Manuel (2012): «Del ladrón invulnerable al que arrancó la oreja de su madre: mito, leyenda y cuento del bandido en la América hispana», *Revista de literaturas populares*, 12, pp. 130-191.
- PEDROSA, José Manuel (2016): «Estupor, locura, silencio, muerte: hacia una antropología comparada de las emociones fuertes», *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 18, pp. 32-53.
- RUBIO MARCOS, Elías (1992): «Dos Pedros y un Juan contra la hernia en Lara», *Burgos en el recuerdo*, Burgos, [edición del autor], p. 149.

TRANFO, Luigi (1974): *Vida y magia en un pueblo otomí del Mezquital*, México D. F., Instituto Nacional Indigenista.

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2021



«**Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos**»:
hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos
populares de Vanegas Arroyo^{*}

«**Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos**»:
towards an analysis of satire and burlesque in popular
printed matter by Vanegas Arroyo

Martha Fernanda VÁZQUEZ CARBAJAL
(Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM)
vazquez.fer123@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3684-6839>

ABSTRACT: Antonio Vanegas Arroyo nonsense broadsheets were widely spread. There are mainly four broadsheets with satirical and burlesque elements such as animal characters with human characteristics and behaviors, disguise, and dialogue. These poetic features show how these prints can address pressing social issues for readers/viewers/listeners of the time.

KEYWORDS: Nonsense broadsheets, satire, burlesque, Antonio Vanegas Arroyo's print and anthropomorphic animal characters.

RESUMEN: Entre los divertimentos publicados por Antonio Vanegas Arroyo se hallan cuatro hojas volantes con personajes animales, donde se distinguen los elementos satíricos y burlescos, junto con los personajes animales con características y comportamientos humanos, así como, por ejemplo, el uso del disfraz y el diálogo. Estos rasgos poéticos son relevantes para mostrar cómo en estos impresos se abordan problemáticas sociales apremiantes para los lectores/videntes/oidores de la época.

PALABRAS-CLAVE: Divertimentos, sátira, burlesco, imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, personajes animales antropomorfos.

*Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM «AG400519». Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Los temas abordados por los textos literarios de una época reflejan los gustos y preocupaciones de la sociedad a la que pertenecen. Tal es el caso de los impresos populares publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo¹, producidos en México a finales del siglo XIX y principios del XX, y cuya variedad de formatos (libro, librillo, cuadernillo², pliego de cordel, hoja volante) y de contenidos (religioso, teatro, cancioneros, cuentos, noticias, entre otros) la distinguieron como una de las casas editoriales más destacadas de México.

Los impresos populares iluminan distintos aspectos de la vida social y cultural de su época gracias a la amplitud de su temática, que comprende desde las devociones religiosas hasta la burla social. De tal suerte que

los consumidores encontraban en estos impresos un reflejo de sus sentimientos, creencias y aspiraciones, por lo que se convertían en clientes asiduos. Antonio Vanegas Arroyo logró, no sólo con su habilidad comercial de impresor sino también con gran creatividad, una literatura impresa extraordinaria que contribuyó de manera esencial al imaginario cultural del México de entre siglos (Masera *et al.*, 2017: 57).

Desde la creación de la imprenta, la relación entre lo oral y lo escrito ha sido una constante, como lo han abordado numerosos autores³. Un caso paradigmático de los cruces que se dan entre estas tradiciones es la literatura de cordel que se nutre de ambas. Los impresos de Antonio Vanegas Arroyo no escaparon a estas dinámicas. Respecto al paso de lo oral a lo escrito está la inclusión de fuentes orales, aunque no siempre se les diera el crédito⁴. Asimismo, el flujo contrario, de lo escrito a lo oral, se daba en la lectura en voz alta de estos impresos populares para su venta y para todos aquellos que no sabían leer: «Los impresos fueron adquiriendo cada vez mayor importancia, pero durante estos dos siglos [XVI y XVII], y todavía después, llegaban a los oídos del público ‘lector’ tanto o más que a su vista sola» (Frenk, 2005: 56). Yliana Rodríguez González menciona que «en México, para 1895, 86% de la población no sabía leer ni escribir. Las distinciones y desemejanzas entre los alfabetizados y los no alfabetizados eran contundentes y desmesuradas, y se verificaban en todos los ámbitos de la vida social» (2018: 110)⁵.

¹ Fue un impresor y editor situado en la Ciudad de México y que trabajó aproximadamente desde 1880 y hasta la década de 1917. A su muerte, su hijo y su nieto siguieron, al menos una década más, con el trabajo de la imprenta. Con Antonio Vanegas Arroyo colaboraron los grabadores Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, quienes históricamente, en especial el segundo, suelen ser más reconocidos.

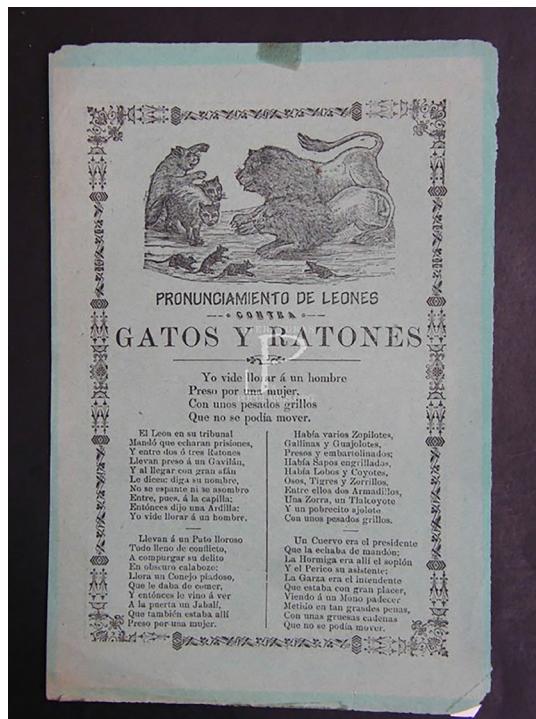
² Los cuadernillos de la imprenta de Vanegas Arroyo generalmente son impresos de 16 cuartillas de 1/32 de pliego (15 x 10 cm. aproximadamente), impresos por ambos lados, seriados y cocidos o pegados. Un ejemplo de cuadernillo es *Adiós a México. 35^a Colección de canciones modernas para 1897 publicadas por Antonio Vanegas Arroyo* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1897). URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AAMexico.djvu>>.

³ Véase Frenk (2005), Deyermond (2005) y Botrel (2007). Incluso hay autores como Eisenstein (2010) que abordan el impacto y relación del paso de lo manuscrito a lo impreso.

⁴ Contraria a la práctica de la imprenta de Vanegas Arroyo y probablemente en el marco de nuevas regulaciones legales sobre los derechos de autor, Eduardo Guerrero (otro impresor que trabajó por esos mismos años en la capital mexicana) sí reconocía cuando se trataba de registros orales, así como a algunos de los autores, poniendo al final del texto «Registrado por Eduardo Guerrero». Véase, por ejemplo, *Bola de Mariquita* (México: Imprenta de Eduardo Guerrero, s/a). URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-BDMariquita.tiff>>.

⁵ Por su parte, Cosío Villegas menciona que para 1900 «apenas el 18 por ciento de los mayores de 10 años podían leer, que no necesariamente leía» (1994: 267).

Por tal razón, los impresos populares, más allá de ser textos escritos, forman parte y están influenciados por una dinámica social compleja de lectura que incluía diversas intermedialidades como la voz, la vista y el gesto. De esta manera, era fácil tener el impreso en la mano y mostrar el grabado mientras se leía en voz alta⁶. Muchas veces estos eran comprados gracias a que el grabado resultaba llamativo o el comprador reconocía el texto por lo que la imagen representaba (Masera *et al.*, 2017: 30). En palabras de Rodríguez González, «la imagen vinculada al texto pierde su naturaleza puramente ornamental y representacional para constituirse en historia visual, útil para los que no saben de letras y favorecedora de la memoria para los que conocen la historia porque la han leído» (2018: 105). Un ejemplo de esto último es la hoja volante *Pronunciamiento de leones* (véase imagen 1), cuyo grabado es retomado sin modificaciones mayores de los pliegos españoles con contenidos similares, lo que posibilita su reconocimiento⁷.



[Imagen 1, *Pronunciamiento de leones*
(Méjico: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo: s/a)⁸]

⁶ Como señala Botrel, «incluiré entre los nuevos lectores a que da lugar el proceso de incorporación en una sociedad cada vez más “escrita”/impresa todos aquellos lectores/leyentes/videntes/ oyentes de algo relacionado con un objeto o bien impreso; lectores nuevos, por sumarse a los anteriores y por distinguirse de ellos con su diversidad de prácticas “lectoras” que obran en la construcción de una nueva cultura escrita y/o impresa» (2007. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-construccion-de-una-nueva-cultura-del-libro-y-del-impreso-en-el-siglo-xix-0/html/0133e0f2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>).

⁷ Véanse los pliegos españoles *Romance de la batalla del león y el grillo* de la imprenta de Don Rafael García Rodríguez (Córdoba: s/a), *Jocosa relación para reír y pasar el tiempo: en que se refiere y da cuenta de una cruel y sangrienta batalla que en los campos de Araviana tuvo el valiente y esforzado león, rey de todos los animales, con el famoso y alentado Grillo, rey de las sabandijas del despacho de la calle de Juanelo o de la imprenta de Hernando* (Madrid: s/a) y *El león y el grillo* de la imprenta de Francisco Hernández (Madrid: s/a), todos del siglo XIX. En estos ejemplos, como en *Pronunciamiento de leones* (Méjico: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a), el grabado muestra que se trata de una relación burlesca de un enfrentamiento del león, animal majestuoso, frente a criaturas de menor rango, como los insectos o ratones.

⁸ URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipmap/w/%C3%8Dndice:PDRatones.djvu>>.

Asimismo, Laura Puerto Moro menciona que era usual «que pliegos *poéticos / plecs poètics* —o *coplas / cobles*, según la terminología de época— contaran también con materiales xilográficos específicamente asociados con ellos desde fechas relativamente madrugadoras, al menos para determinados géneros y materias» (2021: 26).

En esta misma línea también está el carácter performativo de los impresos, que muestra que son obras dirigidas y dedicadas a un amplio público y no exclusivamente a la élite letrada⁹. El entrecruzamiento de prácticas lectoras se ve reflejado en los diversos formatos en que se imprimían y que condicionan la recepción de los textos. Los impresos populares no pueden estudiarse sin considerar que son textos híbridos y multimediales: habrá que tomarlos como crisoles en los que confluyen diversas prácticas sociales, literarias e históricas (Botrel, 2007; Pedrosa 2017a; Masera *et al.*, 2017).

Un ejemplo de esto último son las composiciones dedicadas al divertimento, en las que la risa es inseparable del contexto social y, por ende, conocerlo facilita la comprensión integral del sentido de los textos. *Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos para reír y pasar el rato* es un título muy atractivo que no sólo prepara al receptor para saber con qué tipo de impreso se va a encontrar, sino que también ofrece la información sobre qué función tiene: reír y pasar el rato.

Además de estos elementos editoriales y paratextuales, el estudio de los divertimentos es relevante por su contenido, ya que los temas que abordan revelan aspectos de la sociedad que los consume, entre ellos, el humor, que ha servido para numerosas críticas de la vida cotidiana. Por ello, como señala Gabriela Nava, el

interés por comprender el sentido de las prácticas sociales y la manera cómo estas entran en juego entre sí, sumando —entre otros factores— al rechazo de la identificación de la cultura con la creación intelectual de las élites, pusieron en el centro del interés académico una diversidad de acciones y expresiones hasta entonces dejadas al margen o considerados temas menores (2013: 15).

De tal suerte que es preciso analizar el humor desde su carácter popular. En este sentido, el presente estudio se centra en el análisis de lo risible en un *corpus* de divertimentos satíricos y burlescos que tienen como personajes a animales con rasgos antropomórficos, publicado por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Se estudian a estos divertimentos como ejemplos literarios en los que se afrontan temas conflictivos de la época¹⁰.

⁹ Richard Bauman menciona que el «*performance* has been used to convey a dual sense of *action* —the doing of folklore— and artistic *event* —the performance situation, involving performer, art form, audience, and setting— both of which are basic to the developing performance approach» (1984: 4). Esta concepción convierte tanto al autor/recitador/lector como a la audiencia (lectores/videntes/oyentes), en «actores» dentro del *performance*. El *performance* es, pues, un evento en el que se emite un discurso y el autor/recitador/lector obtiene una responsabilidad con la audiencia con suficiente competencia comunicativa para comprenderlo; es decir, se establece una *speech community* (Bauman, 1984).

¹⁰ Por otro lado, que en este estudio se retomen los divertimentos satíricos y burlescos no significa que sólo estos impresos lo sean. Existe gran variedad de impresos populares, incluidos los de la imprenta de Vanegas Arroyo, que pertenecen al género satírico y que se presentan con diferentes contenidos y en distintos formatos como en las canciones, calaveras, adivinanzas, entre otros.

LOS DIVERTIMENTOS DE LA IMPRENTA VANEGAS ARROYO

Entre los distintos divertimentos satíricos y burlescos publicados por Vanegas Arroyo se toman para el análisis de este artículo las siguientes cuatro hojas volantes¹¹: *Versos muy extravagantes, divertidos, fabulosos de reír y pasar el rato para todos los curiosos* (México: 1911)¹², *Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones* (México: s/a), *Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza*¹³ (México: s/a) y *El Ranchero y el Gavilán* (México: s/a)¹⁴.

El acceso al *corpus* propuesto se restringe por dos aspectos principalmente: primero, se descartaron aquellos impresos en los que no se trataba de personajes animales antropomorfos, sino que los animales se presentan como imágenes metafóricas e, incluso, peyorativas. Tal fue el caso de los títulos *Señora, su conejito, ya no le gusta el zacate sólo quiere chocolate, ¡qué animal tan picudito!* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a)¹⁵, *La Perra brava* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910)¹⁶ y *La nueva calavera del morrongo, o sea de gatos y garbanceras*¹⁷ (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1902)¹⁸, cuyas connotaciones son de tono sexual. Además, sobre el último impreso, hay que recordar que las calaveras están dedicadas a una temporada específica (el día de muertos) y tienen un objetivo que no concuerda con el manejo de los personajes animales de las otras publicaciones, pues se trata de un género diferente a pesar de tratarse de textos de carácter satírico. Otro divertimento que ha quedado fuera del análisis es *El caracol* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a)¹⁹, puesto que el caracol es presentado como un monstruo, no como un animal humanizado y se centra en la narración de los sucesos de ese personaje gigante conforme va avanzando por diferentes lugares²⁰.

¹¹ Las hojas volantes son una fracción del pliego que usualmente en la imprenta de Vanegas Arroyo era de 1/8 (20 x 30cm aproximadamente), aunque en algunos casos son más grandes o pequeñas. El formato de «hoja volante» se caracteriza por su bajo costo, fácil transporte y rápido consumo. Algunos autores las equiparan con los periódicos de consumo posterior (Campos, 1929: 272), aunque también circularon simultáneamente, por lo que son de suma importancia para entender las dinámicas no sólo de lectura, sino de circulación de información de la época.

¹² URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VMCuriosos.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica>.

¹³ En lo sucesivo se abreviarán como *Versos muy extravagantes*, *Pronunciamiento de leones y Gran alarma escandalosa* respectivamente. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Gran_alarma_escandalosa.djvu>.

¹⁴ URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_ranchero_y_el_gavil%C3%A1n.djvu>.

¹⁵ URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SAPicudito.tiff>>.

¹⁶ URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LPBrava.djvu>>.

¹⁷ La calavera también hace referencia a la canción «Tango del Morrongo» proveniente de la zarzuela, muy popular en los impresos de Vanegas Arroyo, «Enseñanza libre». Esta canción aparece en la hoja volante *La continuación, señores, de los pronósticos va; apréndanlos de memoria que ya se van a acabar* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a), como en otros impresos. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LCA acabar_A.djvu>.

¹⁸ URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LNGarbanceras.djvu>>.

¹⁹ URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_caracol_2.djvu>.

²⁰ Sobre el tema del caracol gigante, véase Pedrosa (1995: 121-144; 2002: 141-148) y Martín Criado (2005, 98-100).

Dadas las condiciones externas para la conservación y consulta de estos impresos, la segunda limitación es que se trata de archivos resguardados por la colección Chávez Cedeño accesible en el *Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos* (LACIPI, <http://lacipi.humanidades.unam.mx/>). Es decir, no se tienen en cuenta la totalidad de impresos de esta tipología publicados por la imprenta.

Por otra parte, la catalogación de los archivos aquí retomados como divertimentos no corresponde a una clasificación propia de los impresos, sino que esta se retoma del mismo repositorio (LACIPI) y corresponde al objetivo declarado en ellos: el de pasar el rato y entretenérse²¹.

De tal suerte que son impresos dedicados al entretenimiento y diversión de quienes los consumían, o por lo menos así se presentan, y que «por un momento permiten a trovadores, cantantes y escuchas inventar la vida, lanzar el vuelo hacia dimensiones que los alejan de la prosaica y muchas veces miserable existencia de todos los días» (Frenk, 1994: 26). Dentro de esta categoría entran también impresos como los pleitos de suegras y yernos, de maridos y esposas, los disparates, diálogos jocosos, chascos, entre otros. Los divertimentos, en tanto que ponen en juego lo irracional y lo absurdo, forman parte de la tradición del disparate español del siglo XVI y de la *fatrasie* francés (Frenk, 1994: 27)²².

Los disparates literarios, *nonsense* o *fatrasie*, son textos de muy variada índole que colindan con otros géneros literarios (Martínez Pérez, 1987: 48). Se trata de «divertidas canciones [que] podrían ser entendidas como un chiste que rompe con el sentido lógico de lo previsible, que quiebra el horizonte de expectativas del que las escucha por primera vez, habituado por la costumbre a un esquema similar previamente fijado» (Castillo Martínez, 2007: 2). No obstante, bajo este aparente absurdo-absoluto, del sin sentido y de lo ilógico, las canciones engloban una «irrationalidad organizada» (Pedrosa, 1996: 219). Ello se ve reflejado, no sólo en los impresos aquí estudiados, sino en las recopilaciones que se han hecho de la oralidad como en «Yo vide a un buen pintador»:

Yo vide a un buen pintador
Pintando el mundo al revés:
El zorro por tras el perro
Y el ladrón por tras el juez.
(Carrizo, 1942, II; núm. 496: 291).

Otro ejemplo es «Yo vide a un lagarto en cueros», composición cantada por Manuel Melguizo Jordán y recopilada en 2009 (Jaén) que dice:

Yo vide un lagarto en cueros
que venía de segar.

²¹ En el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española de la Lengua se define divertimento como «obra artística o literaria de carácter ligero, cuyo fin es divertir, derivada de ‘divertimiento’ que se refiere a ‘distracción momentánea de la atención’ (DLE s.v. Divertimento).

²² Los divertimentos aquí retomados se sitúan dentro de una línea literaria compartida con otras imprentas españolas desde siglos anteriores, puesto que forman parte de los impresos poéticos que tienen como contenido «la vida de pícaros, estudiantes, cautivos o soldados, que entroncan con el conjunto de la literatura picaresca» y cuyo «origen habría que remontarlo, según García de Enterría, a los mismos comienzos del género de cordel» (Gomis Coloma, 2015: 61-62); ejemplo de esta temática son los testamentos, los chistes, disparates y perqués. Asimismo, los divertimentos de Vanegas Arroyo pueden suscribirse a la tradición de «los romances festivos, satíricos y burlescos» que contenían enigmas, pleitos, sentimientos de un galán a una galana, entre otros (Gomis Coloma, 2015: 71).

Y de zamarrón* traía
al peñón de Gibraltar.
Yo vide un lagarto en cueros.

Por otro lado, las cuatro hojas volantes analizadas se distinguen por sus formas métricas variadas y no siempre constantes. En el caso de *Pronunciamiento de leones* y *Versos muy extravagantes* son décimas, mientras que *El ranchero y el gavilán* y *Gran alarma escandalosa* son regularmente redondillas. Las décimas de *Pronunciamiento de leones* glosan la copla

Yo vide llorar a un hombre,
preso por una mujer
con unos pesados grillos
que no se podía mover.²³

Esta copla tiene una supervivencia recogida años después en el *Cancionero Folklórico de México* (Frenk, 1977, II; núm. 4868). Ello muestra que no sólo el ejercicio de glosar la copla es una forma común de los disparates, sino que ha perdurado en el tiempo (Periñán, 1979: 38; Nava, 2005: 308) y en ella se ve reflejado carácter popular del divertimento, incluso como un elemento también presente en las coplas provenientes de la oralidad. Muestra de ello es la fórmula «yo vide» o «yo vi» presente en los cantares anteriores y analizada por Periñán (1979), Pedrosa (1996) y Nava (2005)²⁴.

Versos muy extravagantes es una narración del género del disparate, en donde aparecen muchos animales transgrediendo normas y dialogando. Por ejemplo, se ve a un animal que tiene relación amorosa con otro de otra especie o con otro casado, así como el agrupamiento de animales que en la realidad no podrían convivir, entre otros. De este mismo tono es la hoja volante *Pronunciamiento de leones*: se enlistan animales que van interactuando entre ellos, sin lógica aparente, ante el tribunal del león. Por otro lado, están *Gran alarma escandalosa* y *El Ranchero y el Gavilán* en los que se aborda el tema de la pobreza principalmente, en el primero a través de un monólogo y el segundo como un diálogo mediante el que se estafa al ranchero.

En cuanto a sus elementos paratextuales y editoriales, es usual encontrar íncipits donde aparezca la frase «versos divertidos» asociada con la idea de «para pasar el rato», lo que indica su intención de entretenimiento. Esto sucede tanto en los impresos de la casa Vanegas Arroyo, como en los impresos españoles; ejemplo de ello es el pliego de cordel

²³ Las transcripciones completas de los divertimentos se encuentran en el Anexo del presente artículo.

²⁴ Dentro de los cancioneros populares hay otras coplas con la fórmula «yo vide» asociada al disparate, por ejemplo, «—Yo vide volar a un buey / con una carreta encima» (Carrizo, 1942, II; núm. 450: 261); «Yo vide segar a un zorro / A un gallo juntar espigas, / A una gallina trillar / Créanme, que no es mentira.» (Carrizo, 1926, núm. 1406: 325); «Yo vide a un triste zancudo / una torre fabricando; / con su azadón en la mano / estaba desquelitando» (Frenk, 1982, IV; núm. 124]: 290); o algunas variaciones como «Una vez vide un tejón / con un zorrillo peleando; / y le contestó el león, / un caballo rucio y pando / y un potro recién capón, / que un ciego andaba amansando» (Frenk, 1982, IV; núm. 9962: 221). Asimismo, esta fórmula aparece en algunos otros impresos como en *Soliloquio de muger para decirlo una sola: su título es Esquivez y amor a un tiempo* de la imprenta de Agustín Laborda: «yo vide, más soy mujer» (Barcelona: s/a), y en la copla de «Trovo chistoso»: «Yo vide a un hombre viejo / en una grande porfía, / merendándose un conejo, / y en altas voces decía, / echa un trago en el pellejo» (Madrid: Imprenta a cargo de José M. Marés, 1958), por mencionar algunos.

madrileño *Jocosa relación para reír y pasar el tiempo* (Madrid, Suceros de Hernando, s/a)²⁵ de la imprenta de Hernando de finales del siglo XIX y principios del XX. Bajo este mismo tenor se encuentra el *Romance gracioso, para reír, y pasar el tiempo, en que se cuenta de una sangrienta batalla que en los campos de Arabiana tuvo el valiente y esforzado León Rey de los animales, con el famoso y alentado Grillo Rey de las Sabandijas* (España, s/n, s/a)²⁶, pliego que hace alusión al cuento del grillo y el león correspondiente al motivo ATU 222 — War between Birds (Insects) and Quadrupeds (previously War of Birds and Quadrupeds) (Uther, 2004).

Este *corpus* forma parte de una tradición tanto impresa como oral, según se señalaba anteriormente, que influye a múltiples ámbitos culturales y sociales. De manera se aprecia a los divertimentos de la imprenta de Vanegas Arroyo como impresos inscritos dentro de una tradición literaria e impresa más antigua, caracterizada por ser una gran consumidora de pliegos sueltos (Lafaye, 2002: 17). Asimismo, pensar a los divertimentos como parte de una tradición popular impresa arraigada en España desde el siglo XVI, implica suponer su fluctuación geográfica y su permanencia en el tiempo.

En otras palabras, los divertimentos entran en dinámicas de producción y difusión complejas influidas por la tradición, entendida como lo que «se conserva, se inventa y reinventa, como es habitual en la transmisión de conocimientos» (Díaz Viana, 2020: 21). Y dicha transmisión puede darse manera oral, escrita o mixta.

EL ENGRANAJE DE LO SATÍRICO Y BURLESCO EN LOS DIVERTIMENTOS

Por otro lado, partir de algunos principios generales de lo satírico y burlesco resulta necesario para comprender mejor a los textos de los impresos analizados y cómo se genera la risa en quien los recibe. La sátira, por una parte, se puede definir como el género, en tanto que lo burlesco se considera un rasgo del estilo, «el cual introduce la risa, la ironía, el cambio de registro, fundado en el ingenio que distorsiona, matiza o pluraliza la significación en el acto de comunicación literaria» (Domínguez Caparrós, 2009: 78)²⁷. De tal suerte que

intentar definir lo burlesco supone enfrentarse a prácticas marcadamente dispersas, tanto del punto de vista métrico como en cuanto a los contenidos y las tonalidades. La brevedad de las formas epigramáticas, la amplitud de algunas fábulas mitológicas o de

²⁵ URL: <<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000786093/1/#topDocAnchor>>.

²⁶ Como es usual en la literatura popular impresa, no se declaran los datos de impresión en el texto (editor, año, dirección de imprenta, entre otros). No obstante, se menciona a Andrés de Porras Trenllado como el compositor (Véase abajo Repositorios digitales). URL: <<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00023-00039/1>>.

²⁷ También Reyzábal define lo burlesco como «estilo o motivo cómico o jocoso que aparece en obras festivas o satíricas, próximas a la parodia y la caricatura» (1998a: 13). La relación de lo satírico con la caricatura es importante debido a que «en México, la caricatura política se inserta en la herencia de una rica e importante tradición gráfica. Se ha demostrado que las imágenes pueden ser una poderosa arma política que ataca a cualquier persona o institución sin distinción de clase o de ideología. Así sea impugnación o fuerza de reforma social, la caricatura encierra dentro de su lógica satírica un arma de doble filo, ya que puede ser utilizada políticamente tanto por tendencias progresistas como reaccionarias. No olvidemos que una imagen, que exagera o deforma los rasgos característicos de su víctima, provoca risa, burla y escarnio, haciendo mella en aquel o aquello que se ataca» (Ayala Blanco, 2010: 64).

los poemas homéricos, el tono soez de muchos poemas malsonantes y el elegante donaire de no pocos otros llevan a preguntarse si es pertinente agrupar tanta variedad detrás de un único marbete, *burlesco* (Fasquel, 2013: 67)²⁸.

En cuanto al género literario, se ha definido a la sátira como aquel que «plasma una censura o crítica de las conductas o actitudes de ciertas personas o grupos sociales a lo que se suele ridiculizar y que puede tener fines morales y didácticos, o simplemente festivos y burlescos» (Reyzábal, 1998b: 58).

Además, como «no hay nada cómico fuera de lo propiamente *humano*» (Bergson, 2008: 12), es importante no perder de vista que, aunque se trate de personajes animales antropomorfos y aparezcan otros elementos en juego, no dejan de referirse al ámbito humano, desde su contexto de producción hasta su contenido. En este sentido es que se puede decir que lo satírico es inseparable del plano social y cultural²⁹. En palabras de Mariana Masera: «Una de las condiciones para que la risa funcione es que los receptores debían decodificar el texto y conocer los referentes, es decir, estos sones [entiéndase divertimentos] contienen un rasgo de “actualidad” e incluso “noticioso”» (2010: 181).

El carácter popular de los divertimentos publicados por Vanegas Arroyo es fundamental para entender por qué es importante lo risible en su carácter satírico y burlesco, ya que la risa es esencial desde el plano social, pues involucra siempre a una colectividad para ser tal:

lo cómico, [para] producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura. Pero esa inteligencia ha de quedar en contacto con otras inteligencias [...] Es cómico si la risa necesita un eco [...] Nuestra risa es siempre la risa de un grupo (Bergson, 2008: 14).

Sobre ello Bajtin propone algo similar, dado que el humor de estos impresos populares, al estilo de lo carnavalesco, proviene de la colectividad que lo produce:

No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho «singular» aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es «general»; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado

²⁸ Debido a esta diversidad de elementos que agrupa lo burlesco, Fasquel va más allá y propone que su campo literario es un *ethos* connotado en los textos, lo que implica retomar las prácticas sociales para poder definirlo (2013: 67-72). Así, si en la imprenta de Vanegas Arroyo se publicaban textos que provocaran risa a su público, es importante considerar que el humor cambia de época en época, así como de cultura en cultura. Por ello, para analizar los divertimentos publicados por Vanegas Arroyo hay que situar a la lectura en el momento, de lo contrario podría suceder que, como menciona Darnton, «al lector moderno esto no le parece gracioso, sino más bien repulsivo» (2018: 95).

²⁹ Sobre ello ahonda más Bergson, quien se pregunta «¿cómo no nos va a informar esa fantasía cómica acerca de los procedimientos de trabajo de la imaginación humana, y más en particular de la imaginación social, colectiva y popular? Nacido de la vida real emparentado con el arte, ¿cómo no nos iba a decir también algo acerca del arte y de la vida?» (2008: 12). En esta misma línea Darnton menciona que «actuando a ras de tierra la gente común aprende la “astucia callejera”, y puede ser tan inteligente, a su modo, como los filósofos. Pero en vez de formular proposiciones lógicas, la gente piensa utilizando las cosas y todo lo que su cultura le ofrece, como los cuentos o las ceremonias» (2018: 13).

en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtin, 1998 [1987]: 15).

Por ello, pretender un estudio de estos divertimentos fuera de su contexto social o sin tomar en cuenta su recepción no permitiría su comprensión de manera integral. Estos textos no pueden ser sino entendidos desde quienes los completan y les dan sentido. De tal suerte que «el medio sustituye al fin; la forma, al fondo, y la profesión ya no resulta hecha para el público, sino al contrario, el público para la profesión» (Bergson, 2008: 45).

Otro aspecto importante que hay que considerar en el estudio del *corpus* de los divertimentos es el narrador. En los impresos dialogados se trata de una narración *autodiegética*, es decir, en primera persona («yo»). No obstante, en estos impresos se puede hablar de un narrador *heterodiegético* (en tercera persona) que se oculta al transcribir el diálogo y dejar que las palabras «se sostengan por sí mismas» (Beristáin, 2013 sv. Diálogo)³⁰.

En el caso de *Versos muy extravagantes, Pronunciamiento de leones y El Ranchero y el Gavilán* (en la última parte del divertimento), el narrador –al igual que en las relaciones de suceso– «tiene el papel de un informante, intérprete, “cronista”» (Carranza, 2014: 48). Se trata entonces de un narrador omnisciente que sabe más que los personajes, pero que entiende a la perfección lo que sucede porque es parte de esa dinámica, en palabras de Pimentel:

Si bien es cierto que sólo el narrador en primera persona puede estar presente de distintas maneras *dentro* del mundo narrado, no es menos cierto que un narrador *heterodiegético*, o en tercera persona, pueda hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está del *discurso narrativo* (1998: 142)

La presencia del narrador en los divertimentos es importante para dar un sentimiento de pertenencia, sentimiento que contribuye al carácter satírico y burlesco de los impresos. Su incorporación no sólo marca la forma en que se cuentan los acontecimientos, sino que posibilita y tiende un puente de inclusión con el receptor. Este aspecto es importante porque la crítica y burla social no sólo la realiza el narrador, sino que también se hace partícipe de ella al lector/vidente/oidor con su risa. En palabras de Samuel Fasquel, «el poeta aprovecha todas las ocasiones para formular chistes y cuenta con la complicidad del lector para ir en busca de las alusiones veladas» (Fasquel, 2013: 75). Es así que en las críticas y burlas de los divertimentos publicados por la casa de Vanegas Arroyo sucede algo análogo a lo que Cristina Azuela y Tatiana Sule reconocían en los juegos metafóricos de las *nouvelles* de la Edad Media: los textos «obligan al lector a participar en la transgresión» (2013: 13)³¹.

³⁰ En palabras de Beristáin, «el diálogo es el discurso *imitado*, el estilo de la *presentación* o *representación escénica*, que ofrece un “máximo de información” mediante un “mínimo de informante” y produce la ilusión de que *muestra* los hechos» (2013 sv. Diálogo).

³¹ Fasquel ahonda en ello diciendo que «estas interferencias confieren una tonalidad a menudo juguetona a los poemas burlescos. Que viene reforzada por otra tendencia del locutor a cifrar el enunciado, transformando el poema en enigma por descubrir y al lector en compañero de juego o adversario» (2013: 72).

LEONES CONTRA PATOS Y GAVILANES: LA FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES ANIMALES

En estos impresos se retoman tanto animales domésticos, como el gato o el perro, como, en su mayoría, animales salvajes. Muchos de ellos pertenecen al contexto americano, como el coyote³² o el tlacuache:

Iba llegando un coyote
 a la gran ciudad de León,
 cuando llegó un zopilote
 que andaba de comisión.
 Y le dijo en la calzada:
 Oiga amigo, ¿adónde va
 con esa mujer casada?
 Ahora me la pagará³³.

(*Versos muy extravagantes*, vv. 1-8)

No obstante, también se retoman algunos animales fuera del contexto americano, como el león o el elefante. En la siguiente tabla se observan los animales que aparecen en los cuatro impresos aquí estudiados, divididos según se trata de léxico mexicano, primera columna, o peninsular, segunda columna:

	MÉXICO	ESPAÑA
AVES	El cenzontle, el guajolote, el huitlacoche, el perico y el zopilote.	El águila, la cotorra, el cuervo, la gallina, el gallo, la garza, el gavilán, la golondrina, el gorrión, la lechuza, la paloma y el pato.
REPTILES		La lagartija y la culebra.
MAMÍFEROS	El armadillo, el chango y el tlalcoyote.	La ardilla, el burro, el ciervo, el conejo, el jabalí, la liebre, el mono, la rata, el tejón y el zorro.
PECES		El pescado ³⁴ .
INSECTOS Y ARÁCNIDOS	El chapulín, el pinacate, el jicote y el zancudo.	La araña, el grillo, la hormiga, la mosca y el piojo.

Si bien la lista precedente es amplia, no todos los animales tienen el mismo papel o protagonismo³⁵. Muchas veces aparecen sólo enlistados para dar la sensación al lector/ vidente/oidor de que es una multitud con la que se está tratando. De hecho, los listados de ciertos animales tienen connotaciones negativas. Esto ya aparecía con en el *Libro del buen amor* en «De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma», en la que ambos personajes están acompañados de una lista de animales asociados con visiones negativas (en el caso

³² Incluso el coyote suele tomarse como la versión americana del zorro propio de la tradición europea occidental y conserva su connotación negativa, en algunos casos se le considera como ser demoniaco (Pedrosa, 2002: 134; Rodríguez Valle, 2005: 79-113; Campos, 2012: 326).

³³ De estas dos estrofas existen supervivencias recopiladas: una en 1940 y otra 1970 de la Costa Chica de Oaxaca que dicen: «Iba llegando un coyote / a la gran ciudad de León / cuándo llegó un zopilote, / que andaba de comisión. // Y le dijo en la calzada: / “Oiga, amigo, ¿a dónde va / con esa mujer casada? / Ahora me la pagará”» (Frenk, 1982, IV; núm. 134); 1989, III; núm. 6181). Lo anterior muestra la durabilidad de los versos impresos por Vanegas Arroyo y el flujo que estos tenían entre la oralidad y la escritura.

³⁴ Nótese como no aparece nombrado en su ambiente acuático como pez, sino una vez que es pescado y se le saca del agua.

³⁵ Sobre el análisis de personajes animales en la literatura española e hispanoamericana, véase Pedrosa (2002: 230-242); sobre el disparate y lo carnavalesco, véase Pedrosa (2002: 315-316).

de Don Carnal) o positivas (como los que acompañan a Doña Cuaresma) (Ruiz, 2016: 335-345). Este recurso «crea un “desfile vertiginoso” de animales que actúan de manera humana e inverosímil, incluso ridícula» (Nava, 2005: 381). Asimismo, hay ocurrencias similares en las canciones de tradición oral, tal es el caso de la décima del «Casamiento del cuitlacoche»:

Todos 'tan en el estrado,
los novios en la pandilla,
cuando llegó la aguililla
echándose las de lado:
«Donde quiera me he paseado,
yo no he sido escandalosa»;
le dijo a la mariposa:
«Vámonos a andar al monte»,
y le respondió el cenzontle:
«Hoy se casa un cuitlacoche».
(Frenk, 1982, IV; núm. 130]: 297).³⁶

Por otro lado, están los animales que sí tienen voz y forman parte de las dinámicas que se narran en los impresos. Estos personajes son el león, el perro, el gato, el pato, el gavilán, el conejo, el coyote o el zorro, por mencionar algunos. Dentro de ellos están los animales con mayor protagonismo: el rey león en su tribunal, el pato en la pobreza y el gavilán aprovechado. El pato puede referirse a la frase «hacerse pato», que significa «hacerse tonto» (Santamaría, 2005 s.v. Pato) ligado con el tema central de la pobreza en *Gran alarma escandalosa*. El gavilán, por su parte, es un ave de rapiña y que en la tradición suele tomarse como un «pájaro de cuenta», es decir, es «el pícaro o pillo que se distingue por su habilidad para ejecutar todo tipo de actos delictivos; de ahí que “de cuenta” implique que tenga cuentas pendientes, que algo debe» (Cuéllar, 2007: 73)³⁷.

Los personajes animales son un elemento que resalta en este tipo de impresos, pues corresponden a un esquema que de inmediato es reconocido por el receptor. Esto lo explica Propp diciendo que «los personajes son extremadamente numerosos, pero que el número de funciones es extremadamente reducido» (2008 [1928]: 29)³⁸. Es decir, los personajes suelen realizar la misma cosa, por ello se pueden constituir como clases de personajes o personajes-tipo y lo que varía es la manera en cómo accionan. En otras

³⁶ Otro ejemplo que aparece en el cancionero argentino es la décima «Principiaré por el buey»: «Principiaré por el buey / Nombrando todo animal: / El quirquincho es General / El guanaco Coronel, / El caballo dice: pues / Yo soy el Mayor de Plaza, / De lancera la vizcacha / Y el guanaco de artillero. / Por ser él más ligero / Para seguir esta marcha» (Carrizo, 1926, núm. 153: 131); otra variante de esta décima es «Comenzaré por el Buey» (Carrizo, 1942, II; núm. 449: 260).

³⁷ El gavilán también se asocia en la tradición oral con el hombre dispuesto a aprovecharse de las mujeres: «Les viejas tienen la culpa / si las hijas se les van. / porque a cuenta de automóviles / dan cabida al gavilán.» (*Poesía popular andina. Ecuador, Perú, Bolivia, Chile*, 1982: 46); otro ejemplo es «El Gavilancillo», cuya copla dice «Yo soy un gavilancillo / que ando por aquí volando; / no me asustan pichoncitos, / que palomas ando buscando» (Frenk, 1982, IV; núm. 36]: 242).

³⁸ Si bien Propp hace el análisis de los personajes en el cuento maravilloso, en términos generales se puede extrapolar a otros tipos de cuentos inmersos en dinámicas repetitivas y constantes, en los que los personajes y motivos suelen ser recurrentes.

palabras, la acción es la misma, lo variable es el modo. Ejemplo de ellos es el león en *Pronunciamiento de leones*, a quien se le introduce de la siguiente manera:

El León, en su tribunal³⁹,
mandó que echaran prisiones
y, entre dos o tres Ratones,
llevan preso a un Gavilán.
Y, al llegar con gran afán,
le dicen: diga su nombre,
no se espante ni se asombre.
Entre, pues, a la capilla.
(*Pronunciamiento los leones*, vv. 5-12)⁴⁰

En este caso, se ve que el león no es nada más el rey, sino que también ejerce justicia en su tribunal para mantener el orden social. El personaje del león como el rey en un tribunal también es recurrente en la literatura medieval; por ejemplo, aparece en el *Calila y Dimna* (Benamocaffa, 2008) y en *Renart el zorro* (S/A, 1979). Además, por si todavía alguien duda de su papel en el relato, al final del texto se cierra con

Un perro galgo muy triste
le pregunta a un jabalí
que ¿qué será bueno hacer
para salir bien de allí?
A él responde: «¡Ay de mí!
de esta prisión maldecida
nunca sale un animal,
porque es muy recto y tirano
¡El León en su tribunal!»
(*Pronunciamiento los leones*, vv. 89-103)

De manera que no cabe duda de que el león es quien manda y reina sobre todos los animales que mandó apresar. En este sentido, Chevalier y Gheerbrant también reconocen al león como símbolo de poder (1986: 637). En los cancioneros populares de tradición oral también aparece el león como el rey, tal es el caso del «Corrido de los animales» recopilado en 1947 de voz de Modesto Nieves:

Cuando el hombre vino al mundo
 en muy mala situación,
 entonces era el león
 el rey de los animales.
 Y tenía sus tribunales,
 sus pueblos y vecindarios;
(*Poesía popular andina. Ecuador, Perú, Bolivia, Chile*, 1982: 37)

³⁹ La fórmula «El León, en su tribunal» también aparece en una glosa de Oaxaca de mediados del siglo XX (1963) «Un león en su tribunal / dio el imperio de su ley, / porque quería ser el rey / de todo mundo animal» (Frenk, 1989, III; núm. 6042).

⁴⁰ Parte de este impreso, el frente de la hoja volante aquí retomada, supervivió y fue recopilado en 1953 (véase Frenk, 1982, IV; núm: 132]: 298).

Además, ya que el león es el rey, es usual que aparezca como tirano. El empleo de animales estereotipados se comparte con el género satírico y con muchos otros, como es la narrativa breve; tal es el caso de las fábulas, en las que los personajes animales antropomorfos tienen un papel central. Sobre este personaje Pedrosa menciona que

la llamada de un rey perverso a uno de sus súbditos con el propósito de darle muerte tras cruzar el umbral de su corte debió de ser materia, desde tiempos pre-literarios y prehistóricos, de un sinnúmero de cuentos cuyos matices, colores, peripecias, soluciones y memorias nadie puede ya cabalmente recuperar (2017b: 487).

De suerte que los divertimentos aquí retomados comparten el tratamiento de los animales con estos otros géneros, por lo que se fortalece su reconocimiento como personajes-tipo.

Esto trae a colación dos puntos importantes: que los personajes-tipo son instituidos tradicional y culturalmente, y que facilitan el proceso de recepción. Si a alguien se le pregunta cómo es el zorro, es poco probable que conteste que es piadoso, generoso y honesto. El zorro es astuto y engaña, lo cual se puede comprobar en cualquiera de los relatos en los que este personaje aparece⁴¹. Asimismo, estos personajes se repiten constantemente en la literatura popular y quedan constituidos dentro del imaginario cultural, es decir, son personajes tradicionales a los que se les atribuyen determinadas características. Por lo que no es necesario introducirlos con detenimiento, como sucede en otros géneros literarios, como puede ser la novela.

Por otro lado, antropomorfizar a los animales es muy común en la cultura popular. Como menciona Frenk, «aquí el animal suele tener características humanas; es frecuente que hable y aun que dialogue con el hombre [...]. Aclaremos que el animal puede aparecer como metáfora del ser humano» (1989: xxiii). De ahí, también, que los nombres de los animales puedan aparecer en mayúsculas como nombre propio. Ejemplo de ello es la hoja volante *Versos muy extravagantes*:

Descalzo y con un huarache,
llegaron apareaditos
una Ardilla y un Tlacuache,
llegaron con sus hijitos⁴².
(vv. 29-32)

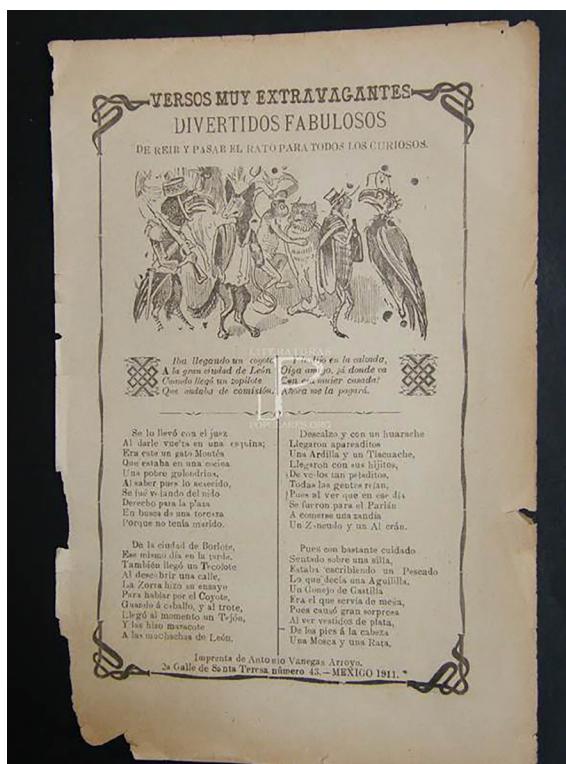
Lo anterior se conecta con la imagen de los impresos, puesto que desde esta se les presenta como humanizados, tal como es manifiesto en los grabados de las hojas volantes aquí analizadas, en los que se les dan características físicas humanas a los animales:

⁴¹ Véase José Manuel Pedrosa (2002: 132-136). Lo mismo sucede con el coyote, además de su asociación con lo diabólico.

⁴² De *Versos muy extravagantes* hay una supervivencia recopilada en 1940 con el nombre de «Corrido vacilador» (Frenk, 1982, IV, núm. 134]: 300).

Como se ve en la imagen anterior, estos grabados resultan cómicos a la vista. La razón por la que lo son no es la exageración, sino el contenido detrás de la imagen: la sátira. En palabras de Bergson, «para que la exageración sea cómica es preciso que no aparezca como el fin, sino como un simple medio del cual se vale el dibujante para poner de manifiesto ante nosotros las contorsiones que él ve que se preparan en la naturaleza» (2008: 27). De tal suerte que, en el mundo de los impresos populares, la sátira «adquiere no poco interés, por ser su reflejo, [sino] la imagen deformada y exagerada» (Marco, 1977: 88).

Siguiendo esta línea, los personajes de los divertimentos son actores que hablan y discuten temas sociales delicados, a pesar de que se esté frente a monstruos con partes animales y humanas. Se trata, entonces, de humanos disfrazados de animales, cuyo «disfraz ha comunicado algo de su virtud cómica a unos casos en los que ya no se trata de disfraz, aunque habría podido tratarse de ello» (Bergson, 2008: 36-37)⁴³. Si bien podría dudarse de que los personajes animales puedan ser considerados como disfraz, es el disfraz lo que les da el tono disparatado que caracteriza al género. El que un animal hable y se comporte humanamente se torna en algo ilógico e irracional, pero en el terreno de la ficción es totalmente coherente. De ahí que los animales aparezcan en la ilustración con vestimenta, posturas, actitudes y objetos propios de lo humano (véase la imagen 2).



[Imagen 2, *Versos muy extravagantes* (Méjico: 1911)]

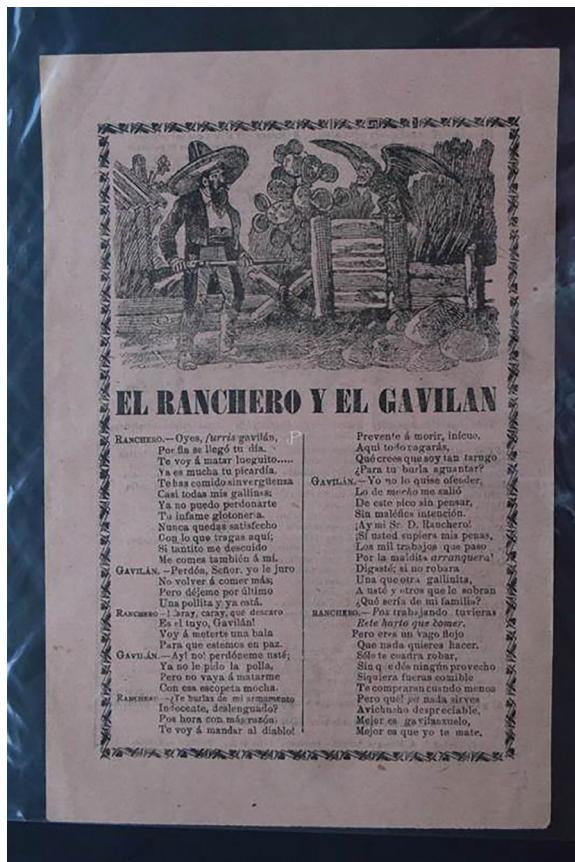
⁴³ Siguiendo la propuesta de Bajtin, podría equipararse a la idea del disfraz la de la máscara, aunque en este estudio se prefiere optar por el uso del término *disfraz* propuesto por Bergson porque, en contraste con el enmascaramiento, el disfrazarse involucra no sólo la cara y sus gestos faciales, sino todo el cuerpo. La inclusión del cuerpo dentro del disfraz en los impresos es importante sobre todo cuando se les considera desde su unidad imagen-texto con los grabados. Los animales de los divertimentos aquí estudiados no sólo tienen rasgos faciales humanos, su postura, vestimenta y disposición corporal corresponde en algunos casos con los humanos (Véase imagen 2, *Versos muy extravagantes*). Bajo esta perspectiva la máscara forma parte del disfraz.

En el caso de los grabados de *Gran alarma escandalosa* (véase imagen 3) y de *El Ranchero y el Gavilán* (véase imagen 4) sucede algo diferente: no se presenta todo el animal con vestimenta, posturas y rasgos humanos, sino la cara y, en el segundo caso, las piernas. El personaje animal permanece con su cuerpo propio (es decir, no del todo antropomorfizado) y su cabeza es completamente de hombre. Asimismo, el cruce entre cuerpo animal y cabeza humana se asocia con lo grotesco, que «se puede describir como lo “ridículo y extravagante” lo “irregular, grosero y de mal gusto”, lo que es “cómico extraño, caricaturado”; o bien que tiene una “deformación significativa: lo deformé, horrible, lo deformé hilarante”» (Carranza, 2014: 79)⁴⁴. Más aún, «El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (Bajtin, 1998 [1987]: 24); en este caso la degradación se da de lo humano-racional a lo animal-irracional.



[Imagen 3, *Gran alarma escandalosa* (Méjico: s/a)]

⁴⁴ Bajtin propone que «en el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor» (1998 [1965]: 24).

[Imagen 4, *El Ranchero y el Gavilán* (Méjico: s/a)]

En estos dos impresos lo predominante es el discurso directo, como el diálogo y el monólogo de los pájaros, razón por la que tal vez sólo se resalte el rostro: el rostro que habla. Así se observa cómo es posible entrecruzar lo animal con lo humano en la imagen a través de la cabeza. Incluso, podría pensarse que el carácter esencial de lo humano se refleja en el rostro y en su expresión. De tal suerte que, con que el animal tenga la cabeza humana, el lector/vidente/oidor entenderá que ese personaje tiene ciertas facultades humanas.

El uso de personajes animales permite que el receptor no se ofenda con los temas que se están abordando y le posibilita que ponga en discusión su manera de actuar, sus creencias y lo que a él le ha pasado. Es decir, despersoneficarse de la temática que se está discutiendo hace que los personajes del relato y los receptores del mismo no se ofendan con lo que se está tratando, pero sí que reflexionen al respecto (otra característica en común con los relatos breves)⁴⁵. Marcelino Villegas describe esta manera de proceder como una forma de materialización, donde «el escritor rehusó manifestar expresamente y confió a procedimientos de montaje (digámoslo así), basados en la repetición y la simetría» (2008: 12).

⁴⁵ En el presente estudio se prefiere emplear el concepto de «despersonalización» al de «distanciamiento» porque el primero hace referencia tanto al distanciamiento con la narración como con la realidad que representa, lo que permite que el receptor pueda observarse y pensarse a sí mismo desde fuera. Por otro lado, y a pesar de que los personajes animales se consideren principalmente de las fábulas, en este caso nos referimos a todos los géneros como las fábulas, cuentos de animales, *exemplas*, por mencionar algunos.

El disfraz animal es un elemento importante para que ese proceso de despersonalización del receptor ocurra, al igual que la máscara propuesta por Bajtin,

expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos (Bajtin, 1998 [1987]: 47).

Ese disfraz de animal es un «enmascaramiento de la identidad individual» (Nava, 2013: 20) en el que «incluso en la vida cotidiana contemporánea la máscara crea una atmósfera especial, como si perteneciera a otro mundo. La máscara nunca será una cosa más entre otras» (Bajtin, 1998 [1965]: 48).

Más aún, el disfraz disparatado y ridículo que causa risa esconde la profundidad y la crítica social que está detrás de los temas tratados. Estas problemáticas sociales abordadas desde lo satírico y lo burlesco comienzan un proceso de asimilación despersonalizado y reflexivo en el que

el hombre se ofrece simplemente como espectáculo al hombre, queda cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, que la sociedad quisiera también eliminar para obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la mayor sociabilidad posibles. Esa rigidez constituye lo cómico, y la risa es su castigo (Bergson, 2008: 24).

«ENTONCES DIJO EL JICOTE...»: EL PAPEL DEL DIÁLOGO EN LOS DIVERTIMENTOS

Otro elemento distintivo de estos divertimentos es el diálogo. En dos de los impresos aquí retomados, los diálogos «carecen de todo sustento o marco textual narrativo» (Frenk, 2012: 61), tal es el caso de *Gran alarma escandalosa* y *El Ranchero y el Gavilán* en los que la hoja comienza con diálogo, sin introducción, a no ser por el encabezado de las hojas volantes. Asimismo, ese carácter dialógico de los textos asociado a los personajes animales concuerda con el tópico número ATU 106 — Animals' Conversation (Uther, 2004). Si bien *Gran alarma escandalosa* es un monólogo en el que sólo habla el pato, este,

como el diálogo o coloquio, es una variedad del estilo directo y puede contener un diálogo. [...] El *dialogismo* es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o *soliloquio* que contiene «interpretaciones deliberativas» sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas (Beristáin, 2013 s.v. Diálogo).

Más aún, y como lo menciona Margit Frenk (1994), que los diálogos con mayor extensión se den en boca de un pato y un gavilán reflejan su pertenencia a la tradición popular mexicana, pues

basta, en efecto, recorrer los cinco tomos del *Cancionero folklórico de México* (publicado por El Colegio de México entre 1975 y 1985) para darse cuenta del pulular de pájaros en las coplas populares de nuestro país. Ahí revolotean infinidad de aves de las más variadas especies (Frenk, 1994: 10).

Ahora bien, el diálogo en estos divertimentos no es exclusivo ni de las aves ni de cualquier otro personaje animal. En el caso de *Versos muy extravagantes y Pronunciamiento de leones* las charlas se dan entre diversos animales como entre la hormiga y la araña, la cotorra y la lagartija⁴⁶, por mencionar algunos. Por otro lado, en el caso de los otros dos impresos, el diálogo se da entre los animales (aves particularmente) y los humanos⁴⁷: entre el pato y Teresa⁴⁸, y entre el gavilán y el ranchero. Sirva de ejemplo *El Ranchero y el Gavilán*:

RANCHERO: «Oyes furris gavilán,
por fin se llegó tu día.
Te voy a matar luequito...
Ya es mucha tu picardía.
Te has comido sin vergüenza
casi todas mis gallinas;
ya no puedo perdonarte
tu infame glotonería.
Nunca quedas satisfecho
con lo que tragas aquí;
si tantito me descuido
me comes también a mí».
GAVILÁN: «Perdón, Señor. Yo le juro
no volver a comer más;
pero déjeme, por último,
una pollita y ya está».
(vv. 1-16)

Por otro lado, Frenk distingue entre dos tipos de diálogos: «Los diálogos amistosos, que consisten, por así decir, en una conversación tranquila, sin sobresaltos, y aquellos en que se expresa un conflicto, una tensión entre los hablantes, tensión que tiene diversos fundamentos y manifestaciones» (2012: 66). Del primer caso podrían ser diálogos como:

Entonces dijo el Jicote:
«Yo también los acompañó,
porque me gusta el mitote.
Nomás me aguardan un año,
¡qué tanto son doce meses!».«
Dijo un Coruco borracho:
«Dejemos ya de sandeces,
vamos echando otro cacho».
Cuando a poco llegó un Machi⁴⁹

⁴⁶ «Lechuguino, pisaverde, petimetre, gomoso, catrín, vago, ocioso, que anda siempre bien vestido [...] es el término que la gente del pueblo aplica al señorito y a la señorita, al de buen traje, al de sombrero» (Santamaría, 2005 s.v. Lagartijo).

⁴⁷ Igualmente, el diálogo entre personas y pájaros también es un fenómeno recurrente en la tradición (Frenk, 1994).

⁴⁸ Aunque Teresa no hable, en estos discursos dialogados funciona como un interlocutor siempre presente: «¡Ay Teresa! Cuánto me duele vivir / durmiendo en pobre petate. / Mejor prefiero partir / a echar pulgas a otra parte» (*Gran alarma escandalosa*, vv. 1-4).

⁴⁹ «Término genérico y vulgar con que en Tabasco se suele designar a los indígenas chontales, en cuya lengua esta palabra significa no. Por alusión al hábito del indio de negar todo» (Santamaría, 2005 s.v. Machi).

montado en una Cotorra.
«¿Pues qué sucede, chamorra?»
le dijo una Lagartija
«Luego que Dios me socorra,
me voy a casar con su hija».
(*Versos extravagantes*, vv. 55-68)

Este tipo de diálogos en género del disparate es recurrente, puesto que posibilita los enlistados de animales rompiendo todo orden y también se encuentran presentes los cancioneros orales. Tal es el caso del «Corrido del pájaro colorado»:

El cura fue un tecolote;
sacristán: quebrantahueso,
respondió el tapacaminos:
«Haremos la mano en eso».

Respondió ya el zopilote:
«De la carne no hay cuidado,
me voy para las barrancas,
y les traeré yo un caballo».

Respondió ya el cacalote:
«Del maíz no tengan cuidado:
si se descuida el milpero,
toda la milpa les traigo».
(Frenk, 1982, IV; núm. 131]: 297).

Del segundo tipo de diálogo, son la mayoría de estos impresos, ya sea por el pleito entre el Ranchero y el Gavilán, por la defensa ante el tribunal del león en *Pronunciamiento de leones* o por el conflicto al que se enfrentan el pato y Teresa ante la pobreza. Sin embargo,

sea cual sea su índole –y hemos visto en ellas variedad de interlocutores, situaciones, ambientes–, el diálogo de dos voces imprime a textos poéticos un dinamismo especial y una presencia más directa, más «real», de lo que en ellos se nos dice; para citar a Carmen Bobes, les confiere «dramatismo, inmediatez escénica, emotividad» (Frenk, 2012: 74).

De tal suerte que el diálogo reafirma el carácter oral de los divertimentos, ya que, en palabras de Steiner, «pone en ejecución la oralidad; sugiere, incluso en la escritura, posibilidades de una espontaneidad y un juego limpio antiautoritarios» (2012: 71). Este juego es fundamental para los textos satíricos y burlescos que invierten la realidad, cuya dinámica es lo que genera risa. Inclusive, no sólo queda en su carácter cómico, sino también en la discusión de temas y problemáticas sociales delicadas.

Los diálogos, al carecer de contexto que los introduzca, son «puro[s], y en ese sentido se asemejan al discurso teatral» (Frenk, 2012: 61). Esa teatralidad reconocida por Frenk, podría decirse que, análogamente a lo que sucede en la literatura ejemplar, consiste en «una serie de indicios textuales que remiten al momento de la enunciación (y a veces también de la recepción)» (Palafox, 1998: 19).

Adicionalmente, se podría reconocer cómo estos divertimentos dialogados marcan la manera en que esta teatralidad presente en ellos funciona. De acuerdo con Eloísa Palafox:

las diversas manifestaciones de teatralidad y la manera como se usan las imágenes relacionadas con lo libresco y con la escritura, dependen de las intenciones de cada autor, compilador, o predicador, de la tradición en que se inserta su discurso y del tipo de auditorio al que va dirigido (1998: 22).

En otras palabras, la teatralidad de los impresos está condicionada por el posible autor, el impresor, por su distribución en la hoja y su relación con el grabado; por quienes los compraban y quienes lo leían u oían, entre otros factores. El carácter teatral de los divertimentos está condicionado por su proceso de creación, enunciación y recepción. Se trata, entonces, de entender los impresos desde su contexto popular y de circulación, como ya bien lo destacaba Bergson sobre la risa⁵⁰.

Otra característica de estos divertimentos ligada a la teatralidad, y que reconoce Palafox, es la *autoconciencia*, que es, como su nombre lo dice, la conciencia que el discurso tiene de sí mismo, su construcción y sus recursos. Si bien un objeto no puede ser consciente, el texto da la impresión de serlo por medio de sus personajes. No obstante, los personajes no son los únicos conscientes de lo que hacen, sino que el orador o lector también lo es. Es decir, en el diálogo «no es un *él* o un *yo*, sino un *tú* que es *otro yo*, sujeto destinatario que se realiza en el aquí y ahora del proceso de la creación. Un héroe [entiéndase quien dialoga] que posee el valor de su discurso nacido de la confrontación de su conciencia, su autoconciencia y las conciencias ajenas» (Beristáin, 2013 s.v. Diálogo).

«NO LLENA LA BARRIGA POR CAUSA DE LA POBREZA»

Las manifestaciones de la pobreza en la literatura han sido una constante, como reflejo de una situación social alarmante. México no es la excepción, menos aún a principios del siglo XX, durante el Porfiriato, en el que «la superioridad y riqueza de algunos se basó en la inferioridad y pobreza de otros» (Cosío Villegas, 1994: 269)⁵¹. La relación de los impresos populares con la pobreza se da desde dos ámbitos: el del consumo, ya que su público fue mayoritariamente pobre⁵², y como tema recurrente tanto en los divertimentos, como en otros géneros publicados⁵³. La pobreza es tratada por el gavilán cuando le dice al ranchero que:

GAVILÁN: «[...]
¡Ay mi S[eño]r D[on] Ranchero!
¡Si usted supiera mis penas,

⁵⁰ En palabras del autor: «Nuestra risa es siempre la risa de un grupo» (Bergson, 2008: 14).

⁵¹ Los niveles de pobreza y la diferencia social durante el Porfiriato se hicieron más notorios sobre todo a partir de las leyes de 1883 y 1894 en las que se pusieron al alcance de los ricos de manera ilimitada los baldíos. Inclusive, los latifundistas fueron explotadores de peones «acasillados» y «libres» (Cosío Villegas, 1994: 260-262).

⁵² Campos puntualiza que, en el siglo XIX, antes de la aparición de los diarios populares baratos, las hojas volantes fueron muy aceptadas por la clase popular (Bonilla, 2017: 73).

⁵³ Para el abordaje de la pobreza en diferentes géneros de Vanegas Arroyo, véanse los artículos de Masera (2017), Negrín (2017) y Flores (2017).

los mil trabajos que paso
por la maldita *arranquera*⁵⁴!
Digasté, si no robara
una que otra gallinita
a usté y otros que le sobran,
¿qué sería de mi familia?».
RANCHERO: «*Pos trabajando tuvieras
Rete harto que comer.*
Pero eres un vago flojo
que nada quieres hacer.
Sólo te cuadra robar
sin que des ningún provecho.
Siquiera fueras comible
te compran cuando menos.
¡Pero qué! *pa* nada sirves
avichucho despreciable,
Mejor es, gavilanzuelo,
mejor es que yo te mate».
GAVILÁN: «*¿Y en qué quiere, señor amo,
que yo trabaje si no hay?*
Hasta los hombres honrados
no hallan trabajo, *¡caray!*».
(*El Ranchero y el Gavilán*, vv. 37-65)

En el fragmento anterior, se puede ver que no solo se está abordando la pobreza como algo real en la sociedad de la época, sino también los prejuicios sobre ella. Tal es el caso de la idea de que el pobre tiene esa condición por no querer trabajar, cuando la pobreza es algo que escapa de la voluntad de quien la sufre y que obedece a condiciones sociales y económicas estructurales. Esto, incluso en la actualidad, causa risa porque es un problema presente, sobre el que persisten los mismos prejuicios. Otro ejemplo de un gavilán pobre por necesidad es la canción:

En la cima de aquel cerro
llora triste un gavilán,
no llora porque tiene hambre
sino por necesidad.
(Carrizo, 1926, núm. 1278: 218)⁵⁵.

El pato comparte esta visión del mundo y su contexto con Teresa, pues menciona que

No se puede aquí vivir,
hay mucha calamidad,
aquí el pobre va a morir
de pura necesidad.
(*Gran alarma escandalosa*, vv. 105-108).

⁵⁴ «Falta de dinero, habitual o pasajera» (Santamaría, 2005 s.v. *Arranquera*).

⁵⁵ Existe otra variante que da una razón diferente al llanto del gavilán: «En la falda de aquel cerro, / Triste llora un gavilán, / Dejelón llorar sus penas, / Por bruto y por animal.» (Carrizo, 1933, núm. 2050: 487), mientras que otra variante cierra con el verso «Sino porque es animal.» (Carrizo, 1933, núm 2050-a: 487).

Sin embargo, el gavilán como personaje aprovechado o que pretende no serlo no es inusual, también se representa así en la tradición oral:

Soy un gavilán decente,
que tengo de todo, en fin;
la suegra que yo me encuentre
la voy a hacer mi violín:
(Frenk, 1982, IV; núm. 9748b: 195).

Asimismo, en *Gran alarma escandalosa*, el pato emprende un monólogo donde se lamenta de la situación del pueblo mexicano y se convierte en la voz de quienes pasan hambre. Se aborda un tema difícil en términos políticos y culturales:

¡Cuánto me duele, Teresa,
vivir de amarguras lleno!
Mejor quisiera de un cuerno
ver colgada [la] pobreza.
¡Cuánta pobreza se ve!
¡Cuánto apuro, cuánto atraso!
Más ¿quién goza con las tripas
pegadas al espinazo?
Sólo de hambre moriremos,
llenos de melancolía,
ojaleando⁵⁶ como el sastre
y con la bolsa vacía.
(vv. 5-16)

No obstante, abordar la pobreza a través de un pato consiste en sacarla de ese estado mecánico del que habla Bergson, de tal suerte que se convierte en un tema risible. La pobreza abordada desde el discurso de un político, por ejemplo, es diferente a su tratamiento en voz de un personaje animal y ficcional. Este último caso no es lo habitual, lo real, sino aquello que lo saca de su contexto y permite mirarla desde otra perspectiva, aunque la situación sea la misma en la sociedad. Bajo este contexto, el pato sigue en su lamento:

Pues si pedimos prestado
con súplicas y con llantos,
no conseguimos un peso
ni por Dios ni por los santos.
Trabaja usted en su oficio,
sea cual fuere usted se afana,
lleva la obra y va a cobrar;
le dicen: –Vuelva mañana.
Por fin a vueltas le pagan
rebajando la mitad,
y dice que lo ocuparon
por pura necesidad.
(*Gran alarma escandalosa*, vv. 17-28)

⁵⁶ «Ojalar, por hacer ojales» (Santamaría, 2005 s.v. Ojalear).

En este fragmento se trata el sueldo de los peones y de otros oficios, quienes, a pesar de ser la mayor parte de la población del México de entre siglos, apenas ganaban lo indispensable para sobrevivir (Cosío Villegas, 1994: 262). Así, por medio del divertimento se muestra cómo operan los estratos sociales: los pobres mendigan, incluso su propio salario ya trabajado, y los patrones procuran pagar lo menos posible para seguir enriqueciéndose a costa de sus trabajadores; por otro lado, también señala la relación de consumo donde los clientes (gente normal) no tenían dinero para pagar los servicios y productos debido a la escasez generalizada. En contraste con la pobreza, lo que se dice en *Versos extravagantes*:

Como decentes personas,
todos llegaron en coche:
un Zenzontle, una Paloma,
un Gorrión y un Huitlacoche.
(vv. 109-112)

En este caso lo «decente» va ligado a un poder adquisitivo, pues un pobre no llegaba en coche porque no podía acceder a él. Al que no es «decente» no le quedaba otra opción que enfrentar su realidad económica y vivir con ella, desde una perspectiva social que lo ve como algo usual, cotidiano. En otra canción recopilada en 1940 también se hace una comparación de poder adquisitivo y estatus social a partir del coche:

Yo me paseo en carretón,
y otros se pasean en coche;
si son hijos de familia,
¿para qué salen de noche?
(Frenk, 1982, IV, núm. 9656: 181).

Mientras tanto, el pato se encuentra en otras circunstancias que lo orillan a ciertos comportamientos, como queda claro en el siguiente fragmento enunciado por éste:

Para llenar mi barriga
no hallo remedio ni mal,
todo lo venden pesado
con sistema decimal.
Si voy a comprar tortillas,
son peores mis sinsabores;
ya me duele la cabeza,
ya llevo mis chiquiadores.
«Venga marchante me dicen»
a cuatro; no quiera más.
No sea pechón⁵⁷, goyetero⁵⁸,
si también yo compro el maíz.
Las compro y bien regañado.

⁵⁷ «Desvergonzado que todo aguanta; gorrón, capigorrón, etc.» (Santamaría, 2005 s.v. Pechón).

⁵⁸ Sinónimo de arrimado o gorrón: «Dícese del que se establece en casa ajena, para vivir y aun comer de valde; o del que se acoge a la protección y amparo de otro» (Santamaría, 2005 s.v. Arrimado); o «sistema de vida a costa ajena» (Santamaría, 2005 s.v. Gorra).

Luego voy a las carnitas,
tres *centas*, me dan tan pocas
que digo: «¿qué están benditas?»
«Están muy caros los puercos,
si doy pocas no le importa».
«Pero cómo no, señor,
si hasta las uñas se corta».
«Deme mejor chicharrones,
si lo que quiero es comer».
¡Ay señor me va más peor!
Nomás me los da a oler.
Me echó la *viga* y me fui
derecho a comprar camotes,
creyendo que me pondría
llenito hasta los bigotes.
Vi venir una batea
de tan inmenso tamaño,
que dije: «ahora sí saqué
mi estómago de un mal año».
Dos centavos le compré,
mas tan tiesos y hebrudos
que le dije: «¿poco y malo?
Estos son viejos y crudos».
(*Gran alarma escandalosa*, vv. 37-72)

En el fragmento anterior se ven tanto el tema de la pobreza como el del sistema de medida, los cuales están relacionados entre sí. La escasez y el cambio al sistema decimal⁵⁹ son sucesos que fueron de gran relevancia para la sociedad y el ámbito popular. La hoja volante termina con la despedida del pato, quien se va como lo anuncia desde un principio:

En fin, querida Teresa,
ya se va tu compadrito.
Dale un abrazo, chiquita
a tu querido patito.
Te quedas, mi Teresita,
con tu jardín o tu parque,
pronto tendrás que partir
a echar pulgas a otra parte⁶⁰.
(*Gran alarma escandalosa*, vv. 125-132)

⁵⁹ El sistema métrico decimal, de origen francés, se instauró en México el 15 de marzo de 1857 bajo el mandato de Ignacio Comonfort (Morelos Rodríguez, 2009: 133). Sobre este cambio en la imprenta de Vanegas Arroyo se imprimieron manuales para el empleo del nuevo sistema; véase *Equivalencias de pesas, medidas y valores del antiguo sistema al métrico decimal* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1904). URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EDVentas.djvu>>.

⁶⁰ La fórmula «echar pulgas a otra parte» aparece en otros divertimentos, como en el impreso *Nueva y segunda parte de los versos de echar pulgas a otra parte* (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a). URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:NYParte.djvu>>.

En este impreso juega un papel importante Teresa como escucha de los lamentos del pato que se muere de hambre. Teresa es cada uno de los lectores/videntes/oidores del impreso, quienes pueden verse reflejados en la situación de pobreza del pato. No obstante, la elección del nombre de Teresa puede no ser del todo fortuita. Este personaje escucha puede llamarse así tanto porque rima con «pobreza» como porque el nombre «Teresa» suele asociarse en la lírica popular con la prostitución: «Aparece en las canciones obscenas, en todas hay lascivia y avidez sexual masculina» (Ramírez Castañón, 2010: 259-60)⁶¹.

Asimismo, no sólo se le nombra «Teresa», sino en diminutivo como «Teresita», que refleja, «de manera altamente subjetiva, la relación del hablante con la entidad disminuida» (Ramírez Castañón, 2010: 252). En este caso, la relación del pato, como entidad masculina, frente a Teresa, a quien, si se dedicara a la prostitución, no le resulta nada ajena la vida llena de carencias.

Por otro lado, existe una larga tradición de romances sobre los nombres que perdura en estos impresos populares. En otros impresos a las Teresas las proponen como taimadas, véase *Los nombres, costumbres y propiedades de las señoritas mugeres* de la Imprenta de Alejo López en 1820⁶². Mientras que en la tradición oral, también aparecen las canciones con los nombres y las características que se les asocian; por ejemplo, en la décima glosada «A ninguna he de querer» del *Cancionero Popular de Jujuy*, se dice «las Teresas mal contentas / a ninguna he de querer» (Carrizo, 1934, núm. 79: 168-169). Mientras que en «Un hospital de amor» de *Antiguos cantos populares argentinos: (Cancionero de Catamarca)*, el hombre de Teresa aparece ya sin connotaciones negativas: «Las Teresas como hogueras» (Carrizo, 1926, núm. 141: 126)⁶³.

Este impreso muestra que hay múltiples miradas hacia la pobreza que dan diferentes resultados. Hay otros textos más crudos que esperan otro receptor u otra respuesta. Y muy diferente es la aproximación a la pobreza desde los textos religiosos, como las oraciones⁶⁴. Inclusive, al comparar las dos hojas volantes aquí tratadas (*El Ranchero y el Gavilán y Gran alarma escandalosa*) se pueden observar diferentes posturas. En el caso del pato, este se ve obligado a irse porque su trabajo y esfuerzo no son suficientes para vivir. Por el contrario, el gavilán se aprovecha del tópico de la pobreza para generar lástima y sacar ventaja⁶⁵.

⁶¹ Si bien el estudio de Montserrat Ramírez Castañón trata sobre la lírica popular hispánica de los siglos XV al XVII (a partir del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk), puede aún pensarse que perdure en el imaginario colectivo del México entre siglos el nombre de Teresa asociado con este oficio.

⁶² URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00001-00026/1>>.

⁶³ El nombre de Teresa está asociado a la tradición popular impresa de los pliegos de cordel desde el siglo XV, por ejemplo, «Teresica, daca mi manto, / que no puedo estar encerrada tanto» (Frenk, 2003, II; núm. 1811: 1293). Asimismo, Teresa también aparece como el interlocutor en una copla de un galerón recopilado en Colombia: «Yo vengo de Chinavita / de cumplir una promesa; / y agora que vengo santo / dami un besito, Teresa» (*Poesía popular andina. Ecuador, Perú, Bolivia, Chile*, 1982: 106). Para consultar un análisis sobre las variaciones orales de las composiciones sobre los nombres véase Pedrosa (2022).

⁶⁴ Véase, por ejemplo, *Oración a San Antonio de Padua que se reza al depositar una limosna para el pan de los pobres, aumentada con un obsequio dedicado al santo el día 13 de cada mes y unas tiernas alabanzas que cantan los peregrinos que visitan el santuario de San Antonio Calpulalpan y una breve oración a la Virgen del Perpetuo Socorro* (Méjico: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1912). URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:OSocorro.djvu>>.

⁶⁵ Ello corresponde con el motivo ATU 122Z *Other Tricks to Escape being Eaten* del catálogo internacional de cuentos de Aarne- Thompson-Uther (Uther, 2004). Asimismo, este caso podría considerarse una variación del motivo número ATU 6 *Animal Captor Persuaded to Talk*, puesto que es el gavilán frente el ranchero (Uther, 2004).

La diferencia entre la pobreza como tema de interés social y como entretenimiento se hace aún más enfática al finalizar los impresos: el pato se va y el gavilán toma lo que desea sin importarle nada. El narrador de *El Ranchero y el Gavilán* ya anuncia las malas intenciones del gavilán, puesto que dice que va,

*Pero el gavilán hipócrita...
a convocar fue muy rápido
a sus amigos carnívoros
todos gavilanes pícaros.*
Y al gallinero
de aquel ranchero
entraron galanes
los gavilanes.
Ni una dejaron,
de las gallinas
y fieras *muinas*⁶⁶
al rancherito
le propinaron.
Por último, el capitán,
que era el grande Gavilán,
a la mujer del Ranchero,
robóse sin más ni más.
Y con astucia
la fue a esconder
a su nido muy ligero,
¡Ay pobrecito ranchero!
¡Ay pobrecita mujer!
(*El Ranchero y el Gavilán*, vv. 91-112)

La narración se intensifica cuando el gavilán mata al ranchero y toda una hueste de animales acude al servicio fúnebre:

Dado al demonio
aquel ranchero
busca afanoso
aquel agujero.
Y allí se encuentra
al gavilancito.
Quiere matarlo
muy decidido.
Pero el picudo
del gavilán
suelta un chirrido
muy regular.
Y acuden todos
sus compañeros
y a picotazos
¡Muere el ranchero!
Y un gran entierro

⁶⁶ «Enojado, malhumorado, rabioso» (Santamaría, 2005 s.v. Muinas).

le hacen toditos
los gavilanes,
sus asesinos.
Y no sólo ellos,
sino hasta otros
animalejos
van al mortuorio.
Van zopilotes,
muy fachozotes,
muchas lechuzas,
ratas y tuzas,
murciélagos mil,
tecolotes y aguilas,
escorpiones, culebritas,
cochinos y pinacates,
cucarachas y mayates,
del uno al otro cofín,
Todos de luto
van muy formales
los animales
hasta el panteón,
La marcha fúnebre
van tocando.
Todos rezando
con gran fervor.
Llega el cortejo
con gran despejo
hasta el muladar,
que allí al ranchero
en gran agujero
le han de enterrar.
Por fin lo cubre
la tierra ya,
y todos se echan
luego a volar.

(*El Ranchero y el Gavilán*, vv. 113-164)

Este recurso narrativo del enlistamiento de personajes animales recuerda a *El libro del Buen Amor*, sobre a aquellos que Don Carnal convoca⁶⁷. La rata, el cochino, la culebra y demás animales aquí mencionados usualmente se emplean con connotación negativa, por lo que no resulta extraño que acudan a presenciar la infamia que le sucedió al «desgraciado» ranchero⁶⁸.

⁶⁷ Este recurso literario también se encuentra en otros divertimentos de la Imprenta de Vanegas Arroyo, como en el corrido *Apuros de un cazador* analizado por José Manuel Pedrosa en «Apuros de un cazador. Corrido moderno mexicano: coplas de disparates, mentiras de cazadores y pliegos de cordel» (2017a). Asimismo, este pasaje corresponde con el motivo número ATU 222 *War between Birds and Quadrupeds* del catálogo anteriormente citado de Aarne-Thompson-Uther (Uther, 2004).

⁶⁸ La aparición de un séquito fúnebre también recuerda a otro género usual en la literatura de cordel: los testamentos poéticos burlescos. En palabras de Rubio Árquez, «en sus últimos y dolorosos instantes el finado viene acompañado por toda una caterva de personajes más o menos risibles y cómicos. [...] Y bajo la general denominación de testigos, se introducen una serie de personajes no menos cómicos, si bien su caracterización se hace sólo a través de su nombre» (2006: 251).

CONCLUSIONES

A partir del análisis anterior, se ha confirmado la riqueza de las hojas volantes de la imprenta de Vanegas Arroyo estudiadas como una forma abordar temas sobre conflictos sociales de la época. Muestra clara de ello son las estrategias poéticas que hemos identificado a lo largo del artículo. En primer lugar, se aborda lo social desde un confrontamiento entre lo real del receptor y lo ficcional del divertimento que implica reconocer los diversos factores tanto internos como externos que atraviesan a los impresos. Se suma a ello la relación imagen-texto y las diferentes formas de lecturas de los impresos ponen el escenario para pensar y entender el porqué de que fuesen risibles para sus lectores/videntes/oidores. Asimismo, el estudio de las características satíricas-burlescas, al igual que su dialogismo, muestra las dinámicas internas que posibilitan esa risa en su público. El contenido de los impresos lleva necesariamente a relacionarlo con su contexto social en el que un verso puede causar risa o no. Por último, el uso de animales para el abordaje de los textos también es una estrategia para que el divertimento se reciba, lea y cause risa de manera distante y sin causar conflicto.

Bajo todos esos esquemas y mecanismos ya descritos, se disfraza el contenido relevante de los divertimentos como un pasatiempo. Si el encabezado de la hoja volante es *Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos*, lo que se vende son versos para divertirse y entretenerte. No obstante, ese entretenimiento no siempre es irreflexivo, sino todo lo contrario. Ese espacio de ocio se convierte en el momento ideal para poner sobre la mesa problemas sociales relevantes y dignos de mirarse a través de la risa. El juego «está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con elementos característicos del juego» (Bajtin, 1998 [1965]: 9).

En un contexto social poco favorable para las numerosas clases sociales marginales, los divertimentos satírico-burlescos de la imprenta de Vanegas Arroyo pueden convertirse en un espacio de transgresión. La crítica se puede asumir en voz de estos personajes animales como una reflexión constante de la situación social: los animales disparatados, el león tirano, el gavilán aprovechado y el pato pobre. La creación de mundos divertidos y disparatados «permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo» (Bajtin, 1998 [1965]: 41-42).

Los impresos populares forman parte de esa dinámica sociocultural de selección y discriminación en la que la mayoría del tiempo quedan fuera por no ser considerados de gran valor o de aportación relevante al ámbito cultural. Sin embargo, bajo esa aparente pérdida de tiempo, dinero y conocimiento con que se les relaciona se enmascaran las más ricas reflexiones, que implican un público consciente y crítico de la realidad circundante.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA BLANCO, Fernando (2010): «La caricatura política en el Porfiriato», *Estudios políticos* (Méjico), 21, pp. 63-82. DOI: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.21.24147>
- AZUELA, Cristina y SULE, Tatiana (2013): *La dama, el marido y los intrusos. Antología de relatos medievales franceses de las Cent Nouvelles nouvelles*, Méjico, UNAM.
- BAJТИН, Mijail (1998 [1965]): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.

- BAUMAN, Richard (1984): *Verbal Art as Performance*, Long Grove, Waveland Pr Inc.
- BENALMOCAFFA, Abdalá (2008): *Calila y Dimna*, Madrid, Alianza.
- BERGSON, Henri (2008): *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial.
- BERISTÁIN, Helena (2013): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BONILLA, Helia (2017): «Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato», En *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), México, UNAM, pp. 61-105.
- BOTREL, Jean-François (2007): *La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CAMPOS, Araceli (2012): «Oraciones mágicas de México. Impresos populares», *Revista de Literaturas Populares*, XII-2, pp. 327-344.
- CAMPOS, Rubén M. (1929): *El folklore literario en México*, México, SEP.
- CARRANZA VERA, Claudia (2014): *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s.VII)*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1926): *Antiguos cantos populares argentinos: (Cancionero de Catamarca)*, Buenos Aires, Impresos Silla Hermanos.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1933): *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, A. Baiocco y Cia. Editores.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1934): *Cancionero Popular de Jujuy*, Tucumán, Miguel Violento.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1942): *Cancionero popular de La Rioja. Tomo II*, Buenos aires, A. Baiocco y Cía. Editores.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2007): «Canciones disparatadas de la provincia de Guadalajara: supervivencias modernas de la lirica popular del Siglo de Oro», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 4, 1-12.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- COSIO VILLEGAS, Daniel (coord.) (1994): *Historia general de México*, II, México, El Colegio de México.
- CUÉLLAR, Donají (2007): «“Pájaros de cuenta”: caracterización de un personaje». En *La copla en México*, Aurelio González (ed.), México, El Colegio de México, pp. 73-93. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn07z8.7>
- DARNTON, Robert (2018): *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DEYERMOND, Alan (2005): «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Acta poética*, 26, pp. 29-50. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.162>
- Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (2014, 23^a edición). URL: <<https://dle.rae.es/>>.
- DÍAZ VIANA, Luis (2020): *Los guardianes de la tradición*, México, UNAM.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2009): «De métrica burlesca», En *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Ignacio Arellano Ayuso, Antonio Lorente Medina (coord.), Madrid, Iberoamericana, pp. 77-92. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964560322-006>
- EISENSTEIN, Elizabeth L. (2010): *La imprenta como agente de cambio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FASQUEL, Samuel (2013): «Aproximación al ethos del locutor burlesco», En *Los géneros poéticos del Siglo de Oro*, Rodrigo Cacho Casal (ed.), Woodbridge, Tamesis.

- FLORES, Enrique (2017): «La nota roja, “golosina caníbal”: de Vanegas Arroyo a Georges Bataille», En *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, Mariana Masera (ed.), Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, UNAM, pp. 310-328.
- FRENK, Margit (dir.) (1977): *Cancionero folklórico de México*, II, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1982): *Cancionero folklórico de México*, IV, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1989): *Cancionero folklórico de México*, III, México, El Colegio de México.
- FRENK, Margit (1994): *Charlas de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana. Discurso*, México, Academia Mexicana, UNAM.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, II. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2005): *Entre la voz y el silencio. La lectura en los tiempos de cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FRENK, Margit (2012): «Cancioncillas dialogadas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, pp. 61-74. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v60i1.1087>
- GOMIS COLOMA, Juan (2015): *Menudencias de imprenta. Producción y circulación De la literatura popular (Valencia, siglo XVII)*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.
- LAFAYE, Jaques (2002): *Albores de la imprenta. El libro en España y Portugal y sus posesiones de ultramar (siglos XV-XVI)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MARCO, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid, Taurus.
- MARTÍN CRIADO, Arturo (2005): «Romance paródico de “El caracol”», *Revista de folklore*, 25b, 297, pp. 98-100.
- MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia (1987): *La poesía medieval francesa del “non-sens”: fatraise y géneros análogos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MASERA, Mariana (2010): «La comicidad y el erotismo en los bailes deshonestos del cancionero virreinal: motivos y recursos poéticos», en *Lyra Minima. Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*. Aurelio González, Mariana Masera, María Teresa Miaja (eds.), México, COLMEX / UNAM, pp. 177-192. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtcx1.15>
- MASERA, Mariana, CASTRO PÉREZ, Briseida, GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa, MONROY SÁNCHEZ, Grecia y OLVERA HERNÁNDEZ, Adrián (2017): «Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario», en *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.), México, UNAM, pp. 25-59.
- MASERA, Mariana (2017): «“Ahí viene la primavera / sembrando flores”. Los cancioneros impresos: un ejemplo de ensamblaje popular», en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Mariana Masera (ed.), Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, UNAM, pp. 155-179.
- MORELOS RODRÍGUEZ, Lucero (2009): «Reseña. *A peso el kilo. Historia del sistema decimal en México*», *Investigaciones Geográficas*, 69, pp. 132-135.
- NAVA, Gabriela (2005): «El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana», *Acta Poética*, 26, pp. 373-398. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.175>
- NAVA, Gabriela (2013): *Los tres rostros de la plaza pública en el Quijote*, México, UNAM.
- NEGRÍN, Edith (2017): «Vislumbres de Emiliano en hojas de papel volando», en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Mariana Masera (ed.), Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, UNAM, pp. 222-254.

- PALAFON, Eloísa (1998): *Las éticas del exemplum. Los castigos del rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro del buen amor*, México, UNAM.
- PEDROSA, José Manuel (1995): *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI.
- PEDROSA, José Manuel (1996): «Borges y la retórica del disparate: fuentes y correspondencias medievales, renacentistas y folclóricas de *El Aleph*», *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, pp. 215-233.
- PEDROSA, José Manuel (2002): *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa.
- PEDROSA, José Manuel (2017a): «Apuros de un cazador. Corrido moderno mexicano: coplas de disparates, mentiras de cazadores y pliegos de cordel», en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*, México, UNAM, pp. 329-364.
- PEDROSA, José Manuel (2017b): “La fábula del león que llamó con halagos al burro a su corte, para matarlo y comérselo, en el Libro de buen amor (celada xxx)”, en *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla: historia, memoria y mito*, Pedro Piñero Ramírez y José Manuel Pedrosa, México, Frente de Afirmación Hispanista, pp. 487-494.
- PEDROSA, José Manuel (2022). «Variaciones orales sobre ‘Los nombres y cualidades de las damas’. Improvisación, tradición y legado clásico». *Gazeta de Antropología*, 38 (1). URL: <<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=5654#edn5>>. DOI: <https://doi.org/10.30827/Digibug.72374>
- PERIÑÁN, Blanca (1979). *Poeta ludens disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardani.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1998): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM / Siglo XXI Editores.
- POESÍA POPULAR ANDINA. ECUADOR, PERÚ, BOLIVIA, CHILE (1982): eds. Abdón Ubdía, Mario Razetto, Dirección Iadap Sede Nacional Bolivia y Manuel Dannemann, Quito, Instituto Andino de Artes Populares.
- PUERTO MORO, Laura (2021): «Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas (con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas)», en *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones* (anejo 4), coord. Laura Puerto Moro (coord.), *Boletín de Literatura Oral*, pp. 15-54. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6691>
- PROPP, Vladimir (2008): *La morfología del cuento*, México, Colofón.
- RAMÍREZ CASTAÑÓN, Montserrat (2010): «Antropónimia femenina en la antigua lírica popular hispánica», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, Lilian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González (eds.), México, El Colegio de México / UNAM / UAM, pp. 249-269.
- REYZÁBAL, María Victoria (1998a): *Diccionario de términos literarios (A-N)*, Segunda ed., I, Madrid Acento.
- REYZÁBAL, María Victoria (1998b): *Diccionario de términos literarios (O-Z)*, Segunda ed., II, Madrid, Acento.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana (2018): «Textos para ver, o de los lectores de a Centavo. El caso de Posada y Vanegas Arroyo», en *Miradas efímeras. Cultura visual en el siglo XIX*. Cecilia Rodríguez Lehmann y Nathalie Bouzaglo (coords.), Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 103-128.

- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2005): «El coyote en la literatura de tradición oral», *Revista de Literaturas Populares*, 1, pp. 79-113.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2006): «Testamentos poéticos burlescos: hacia la definición de un subgénero literario popular», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Pedro Manuel Cátedra García (dir.), Eva Belén Carro Carbajal (ed. lit.), Laura Mier Pérez (ed. lit.), Laura Puerto Moro (ed. lit.), María Sánchez Pérez (ed. lit.), pp. 241-251.
- RUIZ, Juan (2016): *Libro del buen amor*, G. B. Gybon-Montypenny (ed.), Madrid, Castalia. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400870967>
- S/A (1979): *RENART EL ZORRO*, Luis Zapata y Angelina Martín del Campo (trad.), México, Premia editora (La nave de los locos).
- SANTAMARÍA, Francisco J. (2005): *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa.
- STEINER, GEORGE (2012): *LA POESÍA DEL PENSAMIENTO. DEL HELENISMO A CELAN*, México, Fondo de Cultura Económica / Ediciones Siruela.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia / Academia Scientiarum Fennica.
- VILLEGAS, Marcelino (2008): «Prólogo», en *Calila y Dimna*, Madrid, Alianza.

REPOSITORIOS DIGITALES

CAMBRIDGE DIGITAL LIBRARY. Col. Spanish Chapbooks. URL: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/>.

Impresos consultados:

«Trovo chistoso», en *Decimas glosadas discretas y divertidas: para cantar los enamorados*, Madrid: Imprenta a cargo de José M. Marés, 1958. URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-F-00025-00028/4>>.

Los nombres, costumbres y propiedades de las señoritas mujeres, Madrid, Imprenta de Alejo López García, 1820. URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00001-00026/1>>.

Jocosa relación para reír y pasar el tiempo: en que se refiere y da cuenta de una cruel y sangrienta batalla que en los campos de Araviana tuvo el valiente y esforzado león, rey de todos los animales, con el famoso y alentado Grillo, rey de las sabandijas Madrid, Despacho de la calle de Juanelo, s/a. URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00002-00050/1>>.

Romance de la batalla del león y el grillo, Córdoba, imprenta de Don Rafael García Rodríguez, s/n. URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-11450-H-00005-00037/1>>.

Romance gracioso, para reír, y pasar el tiempo, en que se cuenta de una sangrienta batalla que en los campos de Arabiana tuvo el valiente y esforzado León Rey de los animales, con el famoso y alentado Grillo Rey de las Sabandijas, España, s/n, s/a. URL: <<http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00023-00039/1>>.

El león y el grillo, Madrid, Imprenta Universal de Francisco Hernández, s/a. URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-12330-L-00022-V6-00176/1>>.

MAÑERO LOZANO, David (dir./ed.) (2015-): *Corpus de Literatura Oral*. URL: <[www.corpusdeliteraturaoral.es](http://corpusdeliteraturaoral.es)>. Archivo consultado:

Yo vide un lagarto en cueros, Jaén, Manuel Melguizo Jordán, David Mañero Lozano (recop.), 2009. URL: <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0040c-yo-vide-un-lagarto-en-cueros>>.

- MASERA, Mariana (dir.): Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>. Impresos consultados: *Adiós a México. 35^a Colección de canciones modernas para 1897 publicadas por Antonio Vanegas Arroyo*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1897. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:AAMexico.djvu>>.
- Bola de Mariquita*, Eduardo Guerrero, s/a. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:BN-BDMariquita.tiff>>.
- El caracol*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/a. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_caracol_2.djvu>.
- El ranchero y el gavilán*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s/f. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:El_ranchero_y_el_gavil%C3%A1n.djvu>.
- Equivalencias de pesas, medidas y valores del antiguo sistema al métrico decimal*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1904. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:EDVentas.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica>.
- Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua, al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa que no llena la barriga por causa de la pobreza*, México, Testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:Gran_alarma_escandalosa.djvu>.
- La continuación, señores, de los pronósticos va; apréndanlos de memoria que ya se van a acabar*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LCAcabar_A.djvu>.
- La nueva calavera del morrongo, o sea de gatos y garbanceras*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1902. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LNGarbanceras.djvu>>.
- La perra brava*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1910. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:LPBrava.djvu>>.
- Nueva y segunda parte de los versos de echar pulgas a otra parte*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:NYParte.djvu>>.
- Oración a San Antonio de Padua que se reza al depositar una limosna para el pan de los pobres, aumentada con un obsequio dedicado al santo el día 13 de cada mes y unas tiernas alabanzas que cantan los peregrinos que visitan el santuario de San Antonio Calpulalpan y una breve oración a la Virgen del Perpetuo Socorro*, México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1912. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:OASocorro.djvu>>.
- PRONUNCIAMIENTO DE LEONES CONTRA GATOS Y RATONES*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/f. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:PDRatones.djvu>>.
- Señora, su conejito ya no le gusta el zacate, sólo quiere chocolate; qué animal tan picudito*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s/a. URL: <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:SAPicudito.tiff>>.
- Versos muy extravagantes, divertidos, de reír y pasar el rato para todos los curiosos*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. URL: <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:VMCuriosos.djvu#tab=Ficha_bibliogr_C3_A1fica>.

Pliegos de cordel (Imprenta Hernando). URL: <<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/toc/CSIC1367225041016/0>>. Impreso consultado:

Jocosa relación para reir y pasar el tiempo. Madrid, Suceros de Hernando, s/a. URL: <<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC000786093/1/#topDocAnchor>>.

ANEXO

Versos muy extravagantes divertidos fabulosos de reír y pasar el rato para todos los curiosos

- Iba llegando un coyote
a la gran ciudad de León,
cuando llegó un zopilote
que andaba de comisión.
5 Y le dijo en la calzada:
oiga amigo, ¿a dónde va
con esa mujer casada?
Ahora me la pagará.
10 Se lo llevó con el juez
al darle vuelta en una esquina;
era este un gato Montés
que estaba en una encina.
Una pobre golondrina
15 al saber, pues, lo acaecido,
se fue volando del nido
derecho para la plaza
en busca de una torcaza,
porque no tenía marido.
20 De la ciudad de Borlote,
ese mismo día en la tarde,
también llegó un Tecolote;
al descubrir una calle,
la zorra hizo su ensaye
25 para hablar por el Coyote;
cuando a caballo y al trote
llegó al momento un Tejón
y las hizo mazacote
a las muchachas del León.
30 Descalzo y con un huarache,
llegaron apareaditos
una Ardilla y un Tlacuache;
llegaron con sus hijitos,
de ve[r]los tan peladitos
35 todas las gentes reían,
pues al ver que en ese día
se fueron para el Parián,
a comerse una zandía [*sic*];
un Zancudo y un Al[a]crán.
40 Pues con bastante cuidado,
Sentado sobre una silla,
estaba escribiendo un Pescado
lo que decía una Aguililla;
un Conejo de Castilla
45 era el que servía de mesa,
pues causó gran sorpresa
al ver vestidos de plata
de los pies a la cabeza

- una Mosca y una Rata.
 En esto no cabe duda,
 que todos tienen su mañana,
 como dijo la Tortuga
 a la Hormiga y a la Araña:
 «Vámonos todos mañana
 con el amigo Coyote»;
 entonces dijo el Jicote:
 «Yo también los acompañó
 porque me gusta el mitote,
 nomás me aguardan un año».
 «¡Qué tanto son doce meses!»
- 50 Dijo un Cor[r]uco borracho,
 «dejemos ya de sandeces,
 vamos echando otro cacho».
 Cuando a poco llegó un Machi
 montado en una Cotorra
 55 «¿Pues qué sucede, chamorra?»
 Le dijo una Lagartija
 «Luego que Dios me socorra,
 me voy a casar con su hija».
 Luego llegó un pinacate
 60 con su botella en la mano,
 de guante con un Mayate,
 Con su sombrero jarano;
 todos llegaron temprano.
 Siempre buscando al Coyote
 65 también llegó un Guajolote,
 pero convertido en mole;
 en tranvías llegó trote
 un cochino hecho p[o]zole.
 Se juntó con la r[e]unión,
- 70 «hasta no verles el fin»,
 así dijo un Chapulín
 de sorbete y de bastón;
 cuando les dio la canción,
 un Tordo y un armadillo
 75 se fueron al Baratillo
 a comprar unos anteoj[o]s,
 para espulgar al zorillo
 porque tenía muchos piojos.
 Se caí[a] muerto de risa,
- 80 un pícaro Gavilán
 de verse ya sin camisa,
 pero sí con buen g[a]bán;
 un Perico en un zahuán
 estaba echando tortillas,
 85 las calandrias amarillas
 pusieron el nixtamal,
 pues como ya no hay cuartillas
 le echaron harta cal.
 Les dijo una culebrona,
- 90 95

- 100 pues allá todito vale:
 «Vámonos para Cantona
 para que a todos l[e]s cale;
 nos llevamos a mi vale,
 al gallo y también la Polla,
 105 seguro que ahora se ampolla,
 porque no trae pantalón;
 vaya y dele parte a Molla
 por tan bonita reunión».
- Como decentes personas,
 110 todos llegaron en coche,
 un Zenzontle, una Paloma,
 un G[o]rrión y un Huitacoche;
 Ese mismo día en la noche
 hicieron un gran fandango,
 115 una Lechuza y un Chango
 bailaron pu[ri]tos schotis,
 cuando les dijo el Coyote
 «¡Ay que gusto se anda dando!»
- En fin, la Liebre ladera
 120 también llegó de partida
 con una Cierva cu[e]rera
 y una Perrita parida.
 Como era tan concurrida
 todita la reu[n]ión,
 125 se fueron a función
 ya todita la pacota
 y, bailando la Mascota,
 pasaron todos por León.

Pronunciamiento de leones contra gatos y ratones

*Yo vide llorar a un hombre,
 preso por una mujer,
 con unos pesados grillos
 que no se podía mover.*

- 5 El León, en su tribunal
 mandó que echaran prisiones
 y, entre dos o tres Ratones,
 llevan preso a un Gavilán;
 y al llegar con gran afán
 10 le dicen: «diga su nombre,
 no se espante ni se asombre,
 entre, pues, a la capilla»;
 Entonces dijo una Ardilla:
 «*Yo vide llorar a un hombre*».
- 15 Llevan a Pato lloroso,
 todo lleno de conflicto,
 a compurgar su delito
 en oscuro calabozo;
 llora un Conejo piadoso

- 20 que le daba de comer
y entonces le vino a ver
a la puerta un Jabalí,
que también estaba allí
preso por una mujer.
- 25 Había varios Zopilotes,
Gallinas y Guajolotes
Presos y embar[t]olinados;
había Sapos engrillados,
había Lobos y Coyotes,
- 30 Osos, Tigres y Zorrillos,
entre ellos dos Armadillos,
una Zorra, un Tlalcoyote
y un pobrecito ajolote
con unos pesados grillos.
- 35 Un Cuervo era el presidente
que la echaba de mandón;
la Hormiga era allí el soplón
y el Perico su asistente;
la Garza era el intendente,
- 40 que estaba con gran placer
viendo a un Mono padecer,
metido en tan grandes cadenas
que no se podía mover.
- 45 Una Gallina pinto[t]a
se hallaba así separada,
porque mató a un Gorroncito,
el que era su prenda amada;
y una Ardillita acostada,
- 50 que se había hecho de nombre,
le dice a un Caballo pinto
«De verme así no se asombre,
que, como a los animales,
yo vide llorar a un hombre».
- 55 Llevan preso al Elefante,
junto con un Armadillo,
y para limpiar su ropa
dice le den un cepillo.
Entonces, un Gallo pillo
- 60 que no tenía qué comer
a un pobre Burro decía:
«Amigo, no hay que temer,
yo también me encuentro aquí
preso por una mujer».
- 65 A un Guajolote canelo
entró un padre a confesar,
y va a hacer su testamento,
pues lo van a fusilar.
Lo van a embartolinar,
- 70 junto con dos Ardillos;

- 75 le remachan las esposas
al golpe de dos martillos,
los pies se los aseguran
con unos pesados grillos.
- 80 Una Iguana muy llorosa
no halla alivio a su pesar,
porque toditos sus bienes
se los quieren confiscar.
- 85 A un licenciado va a hablar,
que la vaya a defender,
pero no encuentra abogado
que el negocio quiera hacer;
y queda de tanto andar
que no se podía mover.
- 90 Un perro galgo muy triste
le pregunta a un jabalí
que, ¿qué será bueno hacer
para salir bien de allí?
A él responde: «¡Ay de mí!
Nuestro destino es fatal,
de esta prisión maldecida
nunca sale un animal,
porque es muy recto y tirano
¡EL LEÓN en su tribunal!».

Gran alarma escandalosa que se vio allá por Chihuahua, al oír los tristes lamentos de un patito con Teresa, que no llena la barriga por causa de la pobreza.

- 5 ¡Ay Teresa! Cuánto me duele vivir,
durmiendo en pobre petate,
mejor prefiero partir
a echar pulgas a otra parte.
- 10 ¡Cuánto me duele, Teresa,
vivir de amarguras lleno!
Mejor quisiera de un cuerno
ver colgada [la] pobreza.
- 15 ¡Cuánta pobreza se ve!
¡Cuánto apuro, cuánto atraso!
Más, ¿quién goza con las tripas
pegadas al espinazo?
- 20 Sólo de hambre moriremos,
 llenos de melancolía,
ojaleando como el sastre
y con la bolsa vacía.
- Pues si pedimos prestado,
con súplicas y con llantos,
no conseguimos un peso,
ni por Dios ni por los santos.
- Trabaja usted en su oficio,
sea cual fuere usted se afana,
lleva la obra y va a cobrar,
le dicen: «Vuelva mañana».

- 25 Por fin, a vueltas le pagan,
rebajando la mitad,
y dice que lo ocuparon
por pura necesidad.

30 Sea como sea, con las cuentas
me voy derecho al pan
y ya mero por mis platas,
una guantada me dan.

35 Las tortas están tan chicas
que aunque llenarme yo quiero,
se me vuelven, como dicen,
pastel en boca de perro.

40 Para llenar mi barriga
no hallo remedio ni mal,
todo lo venden pesado
con sistema decimal.

45 Si voy a comprar tortillas,
son peores mis sinsabores;
ya me duele la cabeza,
ya llevo mis chiquiadores.

50 «Venga marchante me dicen»
a cuatro; no quiera más.
No sea pechón, goyetero,
si también yo compro el maíz.

55 Las compro y bien regañado.
Luego voy a las carnitas,
tres centas, me dan tan pocas
que digo: «¿qué están benditas?»
«Están muy caros los puercos,
si doy pocas no le importa».

60 «Pero cómo no, señor,
si hasta las uñas se corta».
«Deme mejor chicharrones,
si lo que quiero es comer».
¡Ay señor me va más peor!
Nomás me los da a oler.

65 Me echó la viga y me fui
derecho a comprar camotes,
creyendo que me pondría
llenito hasta los bigotes.

70 Vi venir una batea
de tan inmenso tamaño,
que dije: «ahora sí saqué
mi estómago de un mal año».

75 Dos centavos le compré,
mas tan tiesos y hebrudos
que le dije: «¿poco y malo?
Estos son viejos y crudos».

80 Entonces, la retobada
sin dejarme ya ni hablar.

- 75 me dijo: —Ud. quiere dado...»
En fin, llevar o dejar.

80 Compré una centa de frijoles,
muy parecía cuartilla,
es lo que comen los pobres,
los que estamos en la chilla.

85 Aquel marchante fue bueno,
con aquel hice las paces,
de hay [sic] en más toditos son
usureros e incapaces.

90 «Zapote prieto» oí gritar,
«Dos p[o]r centa» ¡qué burrada!
Sólo l[os] pude comprar
por antojo una casada.

95 Carne de res eso es bueno,
gordita que es mi regalo,
sin pensar que pa' los pobres
no se hizo más que lo malo.

100 Para el rico son los lomos,
lo gordo, la carne buena;
y el pobre hasta tira cohetes
cuando compro de pepena.

105 La manteca no se diga,
esa se vende por gramos,
sólo Dios nos sacará
de la miseria 'on que estamos.

110 Cuando un pobre compra carne,
le dan nervios o pescuezos,
y si no, como es cuartilla,
le dan los puritos huesos.

115 No se puede aquí vivir,
hay mucha calamidad,
aquí el pobre va a morir
de pura necesidad.

120 El dinero no se encuentra,
ni un cirio pascual:
miles de luchas emprendo
y todas me salen mal.

125 A México va el patito,
lo convida Arnulfo Valle;
se va a poner muy avispa,
en las plazas y en la calle.

130 Va a juntar a sus centavitos,
también los sabe buscar,
en la gran Tenoxtitlán
toditos saben gastar.

135 El interior está arrancado,
¡qué bien me dijo Lucía!
El comerciante amolado
y con la bolsa vacía.

El Ranchero y el Gavilán

- 5 RANCHERO: «Oyes furris gavilán,
por fin se llegó tu día.
Te voy a matar luequito,
ya es mucha tu picardía.
10 Te has comido, sin vergüenza,
casi todas mis gallinas;
ya no puedo perdonarte
tu infame glotonería.
Nunca quedas satisfecho
15 con lo que tragas aquí;
si tantito me descuido
me comes también a mí».

GAVILÁN: «Perdón, Señor, yo le juro
no volver a comer más,
pero déjeme, por último,
una pollita y ya está».

20 RANCHERO: «¡[C]aray, caray, qué descaro
es el tuyo, Gavilán!
Voy a meterte una bala
para que estemos en paz».

GAVILÁN: «¡Ay, no! perdóneme usté',
ya no le pido la polla,
pero no vaya a matarme
con esa escopeta mocha».

25 RANCHERO: «¡Te burlas de mi armamento,
indecente, deslenguado?
Pos ahora con más razón,
¡te voy a mandar al diablo!
Prevente a morir, inicuo;
30 aquí todo pagarás,
¿qué crees que soy tan tarugo
para tu burla aguantar?».

GAVILÁN: «Yo no lo quise ofender,
lo de mocho me salió
de este pico sin pensar,
Sin maléfica intención.
¡Ay mi S[eño]r D[on] Ranchero!
35 ¡Si usted supiera mis penas,
los mil trabajos que paso

- 40 por la maldita *arranquera!*
 Digasté, si no robara
 una que otra gallinita
 a usté y otros que le sobran,
 ¿qué sería de mi familia?».
- 50 RANCHERO: «*Pos* trabajando tuvieras
Rete harto que comer.
 Pero eres un vago flojo
 que nada quieres hacer.
 Sólo te cuadra robar
 55 sin que des ningún provecho.
 Siquiera fueras comible
 te compran cuando menos.
 ¡Pero qué! *pa* nada sirves
 avichucho despreciable,
 60 Mejor es, gavilanzuelo,
 mejor es que yo te mate».
- GAVILÁN: «*¿Y en qué quiere, señor amo,*
que yo trabaje si no hay?
 Hasta los hombres honrados
 65 no hallan trabajo, ¡caray!».
- RANCHERO: «No pienses que te perdone
 por tus reflecciones [*sic*] necias,
 eres un bruto, tragón,
 sin ninguna inteligencia».
- 70 GAVILÁN: «*Pos* puede que sepas más
 que usté' S[eño]r. D[on] Ranchero.
 ¿Qué porque me ve con plumas
 y usté' se viste de cuero?».
- RANCHERO: «*¿Y sigues con tus injurias?*
 75 *¿Y así quieres que te perdone?*
 ¡*Ya no puedo soportarte!*
 ¡*A morir, gavilanzote!*».
- GAVILÁN: «*No señor, que ya me lanzo*
para no volver jamás,
 80 *me largo a otros gallineros,*
ya no vuelvo por acá».
Y el gavilán tan taimado
volando luego se fue
y el ranchero candoroso
90 quedó con mucho placer.
Pero el gavilán hipócrita...
a convocar fue muy rápido
a sus amigos carnívoros
todos gavilanes pícaros.
- 95 *Y al gallinero*
de aquel ranchero
entraron galanes
los gavilanes.
 Ni una dejaron,

100 de las gallinas
y fieras *muinas*
al rancherito
le propinaron.
Por último, el capitán,
105 que era el grande Gavilán,
a la mujer del Ranchero,
Robóse sin más ni más.
Y con astucia
110 la fue a esconder
a su nido muy ligero,
¡Ay pobrecito ranchero!
¡Ay pobrecita mujer!
Dado al demonio
aquel ranchero
115 busca afanoso
aquel agujero.
Y allí se encuentra
al gavilancito.
Quiere matarlo
120 muy decidido.
Pero el picudo
del gavilán
suelta un chirrido
muy regular.
125 Y acuden todos
sus compañeros
y a picotazos
¡Muere el ranchero!
Y un gran entierro
130 le hacen toditos
los gavilanes,
sus asesinos.
Y no sólo ellos,
sino hasta otros
135 animalejos
van al mortuorio.
Van zopilotes,
muy fachozotes,
muchas lechuzas,
140 ratas y tuzas,
murciélagos mil,
tecolotes y aguilas,
escorpiones, culebritas,
cochinos y pinacates,
145 cucarachas y mayates,
del uno al otro cofín,
Todos de luto
van muy formales
los animales

Fecha de recepción: 14 de diciembre de 2021

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2022



Ecos de la lírica popular y tradicional en el poema «La casada infiel», de Federico García Lorca

Echoes of Popular and Traditional Lyric Poetry in Federico García Lorca's Poem "La casada infiel" (The Unfaithful Wife)

Lydia S. RODRÍGUEZ MATA

(Universidad de Málaga)

lydia.roma77@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7363-6147>

ABSTRACT: Extensive reflection and continuous re-readings require the poems of Federico García Lorca's *Gypsy Ballads* and, specifically, «The Unfaithful Wife», a perfect example of intertextuality that highlights the work of recovering and updating themes and forms of popular literature by many poets in 27 Group. In this article we will focus on two aspects: on the one hand we will analyze the text as a possible case of gloss; on the other hand we will examine the theme as an original sample of continuity in the Spanish poetic tradition.

KEYWORDS: Generation of '27, *Gypsy Ballads*, intertextuality, popular literature, neopopularism, neotraditionalism.

RESUMEN: Reflexión extensa y continuas relecturas exigen los poemas del *Romancero gitano* de Federico García Lorca y, en concreto, el de «La casada infiel», perfecto ejemplo de intertextualidad que pone de manifiesto esa labor de recuperación y actualización de temas y formas de la literatura popular por parte de muchos poetas del grupo poético del 27. En este artículo nos centraremos en dos aspectos: por un lado, analizaremos el texto como un posible caso de glosa y, por otro lado, examinaremos el tema como una original muestra de continuidad de la tradición poética peninsular.

PALABRAS-CLAVE: Generación del 27, *Romancero gitano*, intertextualidad, literatura popular, neopopularismo, neotradicionalismo.

INTRODUCCIÓN

Y que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
(García Lorca, 2017b: 428)

Una clara muestra de la influencia que ha ejercido la lírica de origen popular y el papel importante que ha tenido su revitalización en el grupo poético del 27 lo encontramos en el poema «La casada infiel» del *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca, cuya génesis, según su hermano Francisco, se halla en los versos que un mulero cantaba *sottovoce* durante el trayecto a Sierra Nevada:

Él necesitaba las más de las veces el apoyo de una realidad, siquiera sea poética o musical, sobre la que construir. Sorprendería un análisis a fondo de los elementos de realidad directa que entran en su obra ya lírica, ya dramática. [...] Yo podría identificar muchos hechos o alusiones a hechos de la vida real. Otros, sólo el poeta podría haberlo hecho, y la mayor parte, quizás ni el mismo. Digo esto porque a veces estos elementos de la realidad los asimilaba hasta hacerlos carne propia. [...] A este respecto recuerdo un suceso curioso. En una excursión a Sierra Nevada, el mulero que conducía cantó entre dientes:

Que yo me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.

Al cabo del tiempo, hablando un día del romance «La casada infiel», yo le recordé la copla del mulero. Ante mi enorme sorpresa, él la había olvidado completamente. Creía que los tres primeros versos eran tan suyos como el resto del poema. Es más, creí advertir que no le gustó mi insistencia, pues continuó creyendo que yo estaba equivocado. (García Lorca, 1993: 217-218).

Este es uno de los ejemplos más ilustrativos de intertextualidad, de refundición de literatura tradicional popular y oral dentro del grupo del 27 o, en otras palabras, de *neopopularismo* o *neotradicionalismo*, nombres con los que se conoce a la corriente literaria adscrita al grupo poético de 1927 y coincidente en el tiempo con otras tres líneas estéticas igualmente importantes: poesía pura, vanguardia y japonesismo lírico¹.

Ese trabajo de lectura, recuperación, reelaboración y actualización de la tradición popular es, durante la década de 1920, el común denominador de muchos de los miembros de este grupo de jóvenes poetas² que, movidos por el deseo de fijar esa herencia lírica, exploran las nuevas posibilidades del lenguaje a través de una serie de temas y de composiciones con una voluntad de estilo propia.

ANÉCDOTA, NARRACIÓN, LIRISMO Y MISTERIO POÉTICO: LA FÓRMULA DEL ÉXITO EN *ROMANCERO GITANO*

Sobre una fórmula efectiva de anécdota, narración, lirismo y, en algunos casos, misterio poético, Lorca construye muchos de los poemas de su *Romancero gitano*, que «representa la cumbre más alta de su lirismo andaluz [...] de alcance universal» (Torre, 1960: 66).

¹ El triunfante sincretismo —meridiano por la suma de distintas propuestas y tendencias como la vanguardia, el neopopularismo, la poesía pura, el neobarroquismo...— es una de las características distintivas de esta promoción poética a partir de 1925, pues, según expone Andrés Soria Olmedo (2007), «la posvanguardia se mezcla con el purismo fenomenológico y el neopopularismo» (12). Del mismo parecer es el profesor Jiménez Millán (2001), para quien, «paralelamente a la incorporación de determinados elementos procedentes de las vanguardias europeas, existe una reinterpretación continua de la tradición nacional a partir del proyecto liberal “europeísta” asumido por un amplio sector de intelectuales en nuestro país» (11).

² Muchos intelectuales y artistas pusieron su atención y esfuerzo en la recuperación, transmisión y actualización de romances tradicionales como «Tamar», «Los mozos de Monleón», «El mozo arriero y los siete ladrones», «Los peregrinitos», «Lucas Barroso, vaquero de gallardía», etc. Tal fue la repercusión y fama de aquella iniciativa, que la propia Residencia de Estudiantes encargó al musicólogo, folklorista y compositor asturiano Eduardo Martínez Torner la armonización de unas canciones que publicó en 1924 con el título *Cuarenta canciones españolas*. Dentro del grupo poético, Lorca fue uno de los que más contribuyó en ese proyecto con sus versiones textuales y armonizaciones. De hecho, cualquiera puede tener ahora mismo en su memoria esa imagen de Lorca interpretando al piano, en aquellos años de la Residencia, canciones populares.

El título pone de manifiesto el valor subversivo de la obra³, ya que el romance es una forma conectada con la historia y cultura de España, mientras que el gitano o gitana es nómada y ahistórico. De ahí que el título *Romancero gitano* sea un oxímoron en toda regla, pues el material del que se sirve este romancero (el mundo de una etnia históricamente marginada) implica alterar la función del romance como transmisor de hechos y personajes gloriosos e invertir el contexto, que no es el de la Historia (con mayúsculas) oficial, sino el de los «menudos hechos» como «materia historiable»: «Los grandes hechos son una cosa y los menudos son otra. Se historian los primeros. Se desdeñan los segundos. Y los segundos forman la sutil trama de la vida cotidiana» (Martínez Ruiz, 1941: 232).

La estructura de «La casada infiel» mantiene el carácter truncado y fragmentario de los romances por su comienzo difuso, poco definido, pero muy sugerente. El texto se inicia con la declaración del protagonista *in media res* que, además de poner de relieve una economía expresiva al eliminar elementos innecesarios, aumenta la emoción y nos mete de lleno en la acción al estilo de la más antigua épica.

La conjunción copulativa «y» más «que» nos hace pensar en la existencia de una queja bastante referida o bien que, como lectores, nos incorporamos tarde a la escucha de una narración (con fórmulas de invitación propias de la poesía épica que introducirían a los oyentes en el mundo de lo narrado y que aquí se sobrentienden: «Oíd, varones», «veréis» —*veredes*—, «oiréis» —*odredes*—, etc.). Sánchez Romeralo se ha referido en diversos estudios al valor del «que» en varios poemas de Lorca («La casada infiel», «Romance sonámbulo» y «Sorpresa»). Señala que ese *que* de rasgo popular es «típico del villancico» (1969: 190) y su colocación al principio de una canción tiene un «matiz reiterativo y enfático»⁴ (1967: 558).

Rápidamente advertimos que la prolepsis de los primeros versos funciona como breve exordio e irresistible señuelo para generar intriga o congregar a un auditorio ávido de chismorreos. El sujeto lírico hace aquí las veces de un peculiar juglar que relata una experiencia propia, posiblemente no muy lejana en el tiempo, poniendo todo su empeño en actualizar y dramatizar —en definitiva, revivir— para la audiencia lo ocurrido. Así sucede al comprobar la alternancia expresiva de los tiempos verbales en pasado (pretérito perfecto compuesto, indefinido e imperfecto) y presente de indicativo, que marca la relación entre el tiempo del relato, donde se sitúa el sujeto lírico («No quiero decir, por hombre, / [...] me hace ser muy comedido»), y el tiempo de la historia o de los hechos referidos («Y que yo me la llevé al río...»).

Pero, por otro lado, un examen atento de los tres primeros versos del poema nos hace pensar que quizás estemos ante un posible caso de glosa de la copla de aquel mulero que sirve de apoyo inicial y da pie a esos versos de vuelta que, repitiendo el estribillo de una manera invertida y poco fiel, cierran el poema de forma enfática, a modo de epifonema: «porque teniendo marido / me dijo que era mozuela / cuando la llevaba al río.»

En lo que respecta al tema, llama la atención el hecho de que «La casada infiel» rompa con el *topoi* de «la otra» (enamorada del hombre casado, engañada o abandonada) y erija su contramodelo de Tenorio femenino (lejos de la imagen de mujer sumisa, frágil y angelical), cuyos atractivos carnales anulan la sensualidad e iniciativa del hombre al hacer prevalecer las suyas, arrastrándolo hacia su primitivo reino erótico donde, como veremos, cobra especial protagonismo la naturaleza.

³ En este sentido se manifiestan Blackwell (2003) y Beltrán Fernández de los Ríos (1986).

⁴ El caso más llamativo se presenta en los versos finales del poema «Sorpresa», que poetiza la leyenda del Callejón del Candilejo, en la que se narra la muerte que dio el rey Pedro I de Castilla a un poderoso caballero de la familia de los Guzmanes que intentaba destronarlo.

En la base de estos versos se hallan los ecos de distintos cantos populares con los que el poema «La casada infiel» podría estar emparentado, como el que recoge Rodríguez Marín y que dice:

Enamoré á una casada
Y luégo me arrepentí;
Como olvidó á su marido
Me olvidará luégo á mí.
(Rodríguez Marín, 1883: 62).

En el cancionero de Emilio Lafuente Alcántara (1865), encontramos un texto en la misma línea, con un consejo más explícito:

En casada no pongas
Mucho cariño,
Que si olvida á su esposo
¿Que hará contigo?
Y al fin te expones
Por mujer que disfruta
Dos diversiones.
(Lafuente Alcántara, 1865: 87).

O aquellos otros que el profesor granadino Antonio Carvajal (2004) oyó de un pastor de Píñar:

Yo me la llevé a la era
y a eso de la medianoche
le puse las aguaeras»
(Carvajal, 2004: 23).

Como puede observarse, en este caso, la referencia al escenario del río aparece implícita en el término «aguaeras» (aguadera), que es la prenda de vestir propia para el agua. Por lo tanto, se la llevó al río. De modo que «La casada infiel» bien podría ser una refundición mucho más estilizada y desarrollada de esta canción popular.

En su edición del *Romancero gitano* de Lorca (1987), Allen Josephs y Juan Caballero han puesto de manifiesto la conexión existente entre el primer verso de «La casada infiel» y el tango que reproducen Ricardo Molina y Antonio Mairena, que dice así:

yo me la yebé «al Parmá»
le estuve dando parmitos
jasta que no quiso más
(Lorca, 1987: 243-244).

Las coincidencias entre los ejemplos que adjuntan Antonio Carvajal, Allen Josephs y Juan Caballero se basan en dos puntos: el yo masculino que toma la iniciativa para llevarse a la mujer y el espacio en plena naturaleza (río, era, palmar o romeral) en el que tiene lugar el encuentro. Pero, si nos fijamos bien, en el caso que nos ocupa, la supuesta iniciativa es falsa, simulada, pues el gitano se va con la mozuela por «compromiso», sin posibilidad de rechazar la invitación y que su virilidad no quede cuestionada.

El sentido erótico de tan peculiar marco —el río, sus riberas y los baños— está presente desde antiguo, y el momento —las fiestas del verano, especialmente las de San Juan, frecuente en muchos romances— es una fecha de lo más favorable para el encuentro amoroso⁵, que tiene lugar en el contexto de actividades como bañarse (los baños del amor), enramar las puertas de las casas y coger hierbas (véase Gonzalo Correas, 1906: 586): «Vamos a coger verbena / poleo con yerba buena» (Frenk, 1966: 172); el trébol, equivalente a las rosas del tópico literario «Collige, virgo, rosas»: «a coger el trébol, damas, / la mañana de San Juan, / a coger el trébol, damas, / que después no habrá lugar» (Frenk, 1966: 172); o rosas, como nos recuerda este cantar de sanjuanada: «La noche de San Juan, mozas, / vámonos a coger rosas» (Frenk, 1966: 205).

La celebración de la fiesta de San Juan permite a las mujeres de toda edad y condición social desinhibirse. Sin embargo, Lorca, quizás con la intención de evitar algunas coincidencias entre «La casada infiel» y otros antiguos romances, sustituye la noche de San Juan⁶ (del 23 al 24 de junio) por la noche de Santiago (del 24 al 25 de julio), aunque subyace alguna referencia, como veremos luego.

El amor dolorido de una mujer por el engaño de un hombre es un tema presente en la lírica popular hispánica. Con pequeñas variantes, en distintos cancioneros y colecciones podemos encontrar el villancico de Juan Vázquez que dice «Puse mis amores / en Fernandino. / ¡Ay!, que era casado! / ¡Mal me ha mentido!»⁷ (Frenk, 1966: 111). En cuanto a los asuntos que sirven de motivo fundamental al romance de «La casada infiel», encontramos dos: el amoroso-sexual (sin caer en la tragedia) y el tema de la ejemplaridad social (es decir, de lo que debe hacerse o evitarse). Aunque el «yo» sujeto lírico de la letra que recoge Rodríguez Marín y del poema de Lorca es un hombre que evita la querella («No quiero decir por hombre, / las cosas que ella me dijo») y se lamenta de su errada elección, hemos querido ver una cierta relación entre el tema que mueve a ambas composiciones

⁵ Véase este coloquio de la antigua lírica popular hispánica en el que uno de los amantes, ante la petición de regreso, propone como fecha de reencuentro la Pascua o el día de San Juan: «Mi señora me demanda: / -Buen amor, ¿qué verno? / -Si no vengo para Pascua, / para sant Juan m'aguardéys». Dentro del grupo poético del 27, el poeta murciano Antonio Oliver Belmás alude, en el poema «Verano» de *Mástil* (1925), a esa festividad propicia para el amor:

¡Las hogueras de San Juan!
Viento escultor de la llama
y un vago anhelo de amar!
(Oliver Belmás, 1991: 57).

⁶ Recuérdese que la referencia a la mañana de San Juan es una fórmula bastante común en los romances para comenzar el relato.

⁷ En el *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica* (siglos XV a XVII), encontramos esta versión:

Puse mis amores
en Fernandico:
¡ay!, que era casado,
¡mal me ha mentido!
(Frenk, 2003: 440).

y el de las canciones de malmaridada o malcasada (*Chansons de malmariée*⁸ en la lírica francesa), que —como se sabe— forman parte del corpus de la lírica amorosa de tradición popular.

Mientras que muchas de las canciones de malmaridada se sustentan sobre la figura retórica del oxímoron —casadas doncellas—, aquí el término clave es el sustantivo mozuela. Según el diccionario de la RAE, la voz cuenta con dos significados. En su primera acepción, mozuelo y mozuela significan chico/a, muchacho/a. Sin embargo, la segunda acepción alude exclusivamente a una muchacha virgen. Por lo tanto, el término mozuela en el poema nos hace pensar en una joven soltera y, además, virgen, aspecto que aparece subrayado por la característica del pelo largo («su mata de pelo»), que en la Edad Media era símbolo de virginidad⁹. Pero la casada infiel aparece desenmascarada en el momento en que se quita con desenvoltura el vestido y los cuatro corpiños, ardid con el que posiblemente quería disimular su busto para asemejarlo al de las doncellas¹⁰.

La elección de la fecha para cometer el adulterio tampoco nos resulta casual o arbitraria. A pesar de que, en el folklore, el día de las malmaridadas coincide con la fiesta de San Juan, «la estación del amor», aquí parece que ocurre en la noche de Santiago el Mayor, «protector de guerreros y caballeros» (Caro Baroja, 1984: 98), el 25 de julio, aunque también pudiera ser, como indican Allen Josephs y Juan Caballero en su edición del *Romancero gitano* de Lorca (1987), que el contexto sea el de la feria de la Velá de Triana en honor al apóstol Santiago y Santa Ana¹¹, por esa alusión al río y los faroles y esquinas de la ciudad (244). De hecho, el poeta sevillano Alejandro Collantes de Terán (1926) también habla de esa feria en «El forastero», dentro de su libro *Versos*:

¿Para qué te habré mirado,
mocita de Dos-Hermanas
la noche de Santiago?

⁸ En ellas, además de la queja por el comportamiento, celos, autoridad, insatisfacción sexual y maltrato que se recibe del marido, se invita a gozar plenamente de la vida, de sus posibilidades amorosas y a tomar amante que complazca en todo aquello que no se halla en el marido. «Dames de Paris, aimez, laissez tomber / vos maris et venez jouer avec moi», dice la pastorela de Jean Moniot de Paris (siglo XIII) titulada «Je chevauchois l'autrier», inserta en *Anthologie lyrique du XII et XIII siècles*.

⁹ La protagonista de los cantos de amigo y de los de las damiselas del Henares «es la muchacha soltera, la doncella o la niña en cabellos, según se decía en la Edad Media, pues el cabello tendido, que hoy es moda de la infancia, era antes costumbre jurídica como símbolo de la virginidad.» (Menéndez Pidal, 2014: 44).

«La niña en cabellos de nuestros villancicos es, pues, la moza doncella. [...] La niña en cabellos es protagonista en la lírica popular: «Riberas de un río — vi moza virgo. — Niña en cabello, — vos me habéis muerto?»» (Sánchez Romeralo, 1969: 60).

¹⁰ Recuérdense, en *La Celestina*, las palabras de Areusa cuando describe a Melibea: «unas tetas tiene, para ser doncella, como si tres veces hiciese parido» (Rojas, 1992: 145).

¹¹ Francisco Imperial ya alude a esta romería en uno de sus poemas (canción 231 del *Cancionero de Baena*):

Non fue por cierto mi carrera vana.
Passando la puente de Guadalquivir,
Atan buen encuentro que yo vi venir
Riberas del río, en medio Triana,
A la muy fermosa Estrella Diana,
Qual sale por mayo al alva del día;
Por los santos passos de la romería
Muchos loores aya Santa Ana.
(Baena, 1851: 223).

[...]

En la sombrilla de luces,
de la feria, no ví luz;
la ví en tus ojos azules
(Collantes de Terán, 1926: 45).

Religión y fiesta representan los binomios desorden-orden, subversión-integración, irracional-racional (véase Castón Boyer, 1992: 130). La fiesta permite momentáneamente, a través de sus excesos (cante, baile, comida...), la ruptura de las pautas de comportamiento establecidas, siendo uno de los pocos instantes en que la colectividad no ejerce la presión social y el control de conductas desviacionistas que sí lleva a cabo el resto del año. Por eso, la fecha, unida a la noche, es la ocasión propicia para que la casada del poema de Lorca sea infiel, y la advertencia del momento en el que se produce el engaño («Fue la noche de Santiago») no es gratuita. Al igual que en la poesía árabe, la recreación de ese ambiente nocturno, favorable al desarrollo del amor sensual de los amantes, cobra importancia.

Uno de los aspectos más misteriosos en el poema es el tiempo. A diferencia de la canción de alba, donde la despedida de los amantes ocurre al amanecer —a fin de no ser descubiertos— y de forma dolorosa, aquí no tenemos referencias explícitas sobre el momento de la separación; sólo sabemos que, cuando el gitano se lleva a la casada del río, «Con el aire se batían / las espadas de los lirios.»

Esa imagen del río poblado de lirios ya se halla en algunos poemas de la tradición. Por ejemplo, en uno de los romances de Góngora la oscuridad contrasta con la blancura de los lirios a la orilla del Guadalquivir:

La mano que obscurece al peine
mas ¿qué mucho si el abril
la vió obscurecer los lílios
que blancos suelen salir
en la verde orilla
de Guadalquivir?
(Góngora, 1998: 90).

Aunque no existe una referencia explícita, nos parece oportuno apuntar que esa batida de espadas de los lirios (planta rizomatosa, propia de la primavera y el verano, cuyos pétales se abren al amanecer y se marchitan cuando cae el sol) trae a la memoria las danzas de espadas medievales (bailes rituales celebrados en el solsticio de verano) y simboliza, además, la separación.

Mientras que en la canción de alba no hay adulterio, puesto los enamorados no están comprometidos con otras personas, en «La casada infiel» sí. El sujeto lírico, lejos de sucumbir a una rabiosa venganza, opta por el silencio o precepto del secreto, convención del amor cortés en la lírica trovadoresca, como nos recuerda Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara) en una de sus canciones:

Ham, ham, huyd que rauio,
con rauia, de vos no trae,
[...]
Si yo rauio por amar,
esto no sabrán de mí,
que del todo enmudescí,
que no sé sino ladrar.

[...]

CABO

No cessando de rauiar,
no digo si por amores,
no valen saludadores
ni las ondas de la mar.
Ham, ham, huyd que rauio;
pues no cumple declarar
la causa de tal agraui,
el remedio es el callar.
(Paz Melia, 2015: 371).

El gitano pretende hacernos creer que evita que la reputación de la casada quede mancillada con una seudopromesa de silencio. Sin embargo, hay otra lectura que nos lleva a pensar que calla porque ha sido el simple pasatiempo de una mujer más astuta:

No quiero decir, por hombre,
las cosas que ella me dijo.
La luz del entendimiento
me hace ser muy comedido.
(García Lorca, 2017b: 429).

La manera de restaurar el agravio es cambiar la naturaleza del encuentro y confinarlo, dentro del inventario de relaciones del gitano, a la clase de trato carnal propio de las meretrices, pues en pago va —¿quizá como humillación?— un costurero de raso, dejando clara la transacción. Aunque lejano, el detalle nos hace pensar en la tradición mitológica: Hércules, al finalizar sus doce trabajos, es obligado a expiar el asesinato del joven Ífito sirviendo a la reina Ónfale, quien lo degrada y compele a vestir un manto femenino y a hilar lino.

Mientras que, en la poesía erótica del Siglo de Oro, muchos términos relacionados con la costura muestran una connotación sexual, dicha labor representaría ahora el erotismo frustrado (véase Peral, 2020). Al no ser la costura «el tipo de actividad que más lógicamente podría esperarse de la *casada infiel*» (Feal Deibe, 1973: 69), el regalo tiene, a nuestro juicio, otra lectura: el costurero es una invitación a que vuelva al hogar del que salió (y traicionó) y se ocupe de sus obligaciones. Así, de una manera sutil, y descargado de toda responsabilidad, el gitano puede finalmente demostrar ante su audiencia que fue un hombre de ley:

Me porté como quien soy.
Como un gitano legítimo.
Le regalé un costurero
grande, de raso pajizo,
(García Lorca, 2017b: 429).

Y que no quiso enamorarse porque aquella mujer le mintió:

y no quise enamorarme
porque teniendo marido
me dijo que era mozuela
cuando la llevaba al río.
(García Lorca, 2017b: 429).

Como se puede observar, el *celar* aquí, la necesidad de disimular, de esconder la relación amorosa, característica definitoria de la canción de alba, no se da realmente por el deseo de proteger la imagen de la amada, sino para evitar que el gitano sea objeto de escarnio.

En resumen, los caminos por los que «La casada infiel» se conecta con la tradición son numerosos; de hecho, el tema de la infidelidad femenina también se encuentra desde antiguo en el romancero tradicional hispánico de diversos países y en toda Europa en forma de cuento, canción o romance. En este sentido, el romance de Bernal Francés (también conocido como romance de la amiga de Bernal Francés) y el texto de «Alba Niña» —también conocido como «La adúltera» o «La esposa infiel»— (véase Piñero y Atero, 1987), recogido en el Romancero popular de los siglos XIX y XX en Extremadura y Andalucía, son otros de los sustratos sobre los que se asienta el romance lorquiano, que en su composición prescinde tanto de la burla que se proyecta comúnmente en las canciones y cuentos como del vengativo final con el que se cierra ambos textos. Del romance de Bernal Francés, Menéndez Pidal (1973) pondera «el perfume sensual de la primera parte» frente a «la dureza truculenta de la segunda mitad» (387), cuya tensión dramática (perfectamente regulada) desemboca en un trágico final:

—Sola me estoy en mi cama
namorando mi cojín;
¿quién será ese caballero
que a mi puerta dice: «Abrid»?
—Soy Bernal Francés, señora,
el que te suele servir
de noche para la cama,
de día para el jardín.
Alzó sábanas de Holanda,
cubrióse de un mantellín;
tomó candil de oro en mano
y la puerta bajó a abrir.
Al entreabrir de la puerta,
él dio un soplo en el candil.
—¡Válgame Nuestra Señora,
válgame el señor San Gil!
Quien apagó mi candela
puede apagar mi vivir.
—No te espantes, Catalina,
ni me quieras descubrir,
que a un hombre he muerto en la calle,
la justicia va tras mí.
Le ha cogido de la mano
y le ha entrado al camerín;
sentóle en silla de plata
con respaldo de marfil;
bañóle todo su cuerpo
con agua de toronjil;
hízole cama de rosa,
cabecera de alhelí.

—¿Qué tienes, Bernal Francés,
que estás triste a par de mí?
¿Tienes miedo a la justicia?
No entrará aquí el alguacil.
¿Tienes miedo a mis criados?
Están al mejor dormir.
—No temo yo a la justicia,
que la busco para mí,
ni menos temo criados
que duermen su buen dormir.
—¿Qué tienes, Bernal Francés?
¡No solías ser así!
Otro amor dejaste en Francia
o te han dicho mal de mí.
—No dejo amores en Francia,
que otro amor nunca serví.
—Si temes a mi marido,
muy lejos está de aquí.
—Lo muy lejos se hace cerca
para quien quiere venir,
y tu marido, señora,
lo tienes a par de ti.
Por regalo de mi vuelta
te he de dar rico vestir,
vestido de fina grana
forrado de carmesí,
y gargantilla encarnada
como en damas nunca vi;
gargantilla de mi espada,
que tu cuello va a ceñir.
Nuevas irán al francés
que arrastre luto por ti.
(Menéndez Pidal, 1963: 112-114).

Y en el «Alba Niña» se recita:

Estando un caballerito en la isla de León,
se enamoró de una dama y ella le correspondió.
—Señor, quédese una noche, quédese una noche o dos;
que mi marido está fuera por esos montes de Dios.—
Estándola enamorando, el marido que llegó:
—Ábreme la puerta, cielo, ábreme la puerta, sol.—
Ha bajado la escalera, quebradita de color;
—¿Has tenido calentura? ¿o has tenido un nuevo amor?
—Ni he tenido calentura, ni he tenido nuevo amor;
—Si las tuyas son de acero, de oro las tengo yo.
¿De quién es aquel caballo que en la cuadra relinchó?
—Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,
porque vayas a la boda de mi hermana la mayor.
—Viva tu padre mil años, que caballos tengo yo.

—¿De quién es aquel trabuco que en aquel clavo colgó?
—Tuyo, tuyo, dueño mío, que mi padre lo mandó,
para llevarte a la boda de mi hermana la mayor.
—Viva tu padre mil años, que trabucos tengo yo.
¿Quién ha sido el atrevido que en mi cama se acostó?
—Es una hermanita mía, que mi padre la mandó,
para llevarme a la boda de mi hermana la mayor.—
La ha agarrado de la mano, al padre se la llevó:
—Toma allá, padre, tu hija, que me ha jugado traición.—
La ha agarrado de la mano, al campo se la llevó.
Le tiró tres puñaladas, y allí muerta la dejó.
La dama murió a la una y el caballero a las dos.¹²

(Piñero y Atero, 1986: 103-104).

Como es de esperar por su perfil dionisiaco, la casada infiel incumple claramente dos mandamientos bíblicos («no cometerás actos impuros» y «no mentirás») al tiempo que quebranta el código moral normativo de la época, que, como bien advierte Peral (2000), no responde a la voluntad de muchos personajes de la trilogía trágica de Lorca.

El poeta granadino excluye de su poema la muerte de la esposa adúltera e introduce cambios significativos para eliminar los sucesos más irrelevantes, como las preguntas del marido engañado y las occurrentes respuestas de la esposa infiel: «Ha reducido a una sola las mentiras de la esposa infiel: que era mozuela y, se supone, virgen. Ni siquiera nombra al marido engañado» (Brian Morris, 2000: 39-40). Sin embargo, inserta y mantiene el arcano que todo lo circunda en la referencia inquietante, nada gratuita u ociosa, de esos perros ladando lejos del río: relación de causalidad con la infidelidad y claro aviso del fin próximo del amor.

¹² La versión recogida en el *Cancionero popular de Extremadura* de Bonifacio Gil (1931) difiere bastante: «Mañanita, mañanita, mañanita de San Simón, / Estaba una señorita sentadita en su balcón, / Peinadita de rodete y una cosita *alredor*. / Pasó p’ayí un *cabayero*, hijo del emperador, / Con la guitarra en la mano; esta canción la cantó: / —¿Dormiré contigo, Luna; dormiré contigo, Sol? / —Entre *usté*, *cabayerito*, dormirá una noche o dó. / Mi marido no está en casa, qu’est’*a mónteh* de León, / Y, para que no viniera, l’h’echado una maldición: / “Cuervos, *salal-le* los ojos; águilas, el corazón; / *Loh perroh* de la majada le saquen en procesión”. / —¿Dónde pongo mi *cabayo*? Y a la cuadra lo *yevó*. / —¿Dónde pongo mi escopeta? Y en un rincón la colgó. / —¿Dónde pongo mi ropita? En la percha la colgó. / —¿Dónde pongo mi carita? En la cama se metio. / Diciendo *estah* palabras, él a la puerta *yegó*: / —Abreme la puerta, Luna; ábreme la puerta, Sol, / Que te traigo un pajarito de *loh monteh* de León. / Al tiempo de abrir la puerta, ha mudado de color: / —O tú *tieneh* calenturas, o tú *tieneh* mal de amor. / —Yo no tengo *calentura* ni tampoco mal de amor; / *Eh qu’he* perdido la *yave* de mi hermoso corredor. / —Si tú la *tieneh* de plata, de oro la tengo yo. / Diciendo *éstah* palabras, el *cabayo* relinchó: / —¿De quién es ese *cabayo* qu’en la cuadra oigo yo? / —Tuyo, tuyo, *cabayero*; que mi padre te lo dió / Para que *fuerah* de caza a *loh monteh* de León. / —Cuando yo no lo tenía, tu padre no me la dió. / Estando en *estah* razones, ha mirado hacia el rincón: / —¿De quién es esa escopeta qu’en el rincón veo yo? / —Tuya, tuya, *cabayero*; que mi padre te la dió. / Para que *fuerah* de caza a *loh monteh* de León. / —Cuando yo no la tenía, tu padre no me la dió. / Estando en estas *razone*, para la percha miró: / —¿De quién es esa ropita qu’en mi percha veo yo? / —Tuya, tuya, *cabayero*; que mi padre te la dió / Para que *fuerah* de boda de mi hermana la mayor. / —Cuando yo no la tenía, tu padre no me la dió. / Estando en *estah* *razone*, para la cama miró: / —¿De quién es esa carita qu’en mi cama veo yo? / —Mátame, marido mío, que t’he jugado traición. / —*Ha lo que tú quierah d’eya*, que a tí te la entregué yo. / L’h’agarrado de la mano y al campo se la *yevó*; / L’ha dado *treh* puñaladas al lado del corazón. / Y *otrah tantah* se dió él para no sentir dolor.» (pp. 36-37).

CONCLUSIONES

García Lorca es uno de los poetas del grupo del 27 que mejor ilustra la armoniosa combinación de elementos propios de la tradición culta y popular con la más atrevida vanguardia. «La casada infiel» es un claro ejemplo de continuidad tópica de unos versos populares que subraya la originalidad del poeta en el tratamiento de ese popularismo y tradición que en la década de 1920 se abre a nuevos horizontes.

Si bien, a pesar de sus temas, *Romancero gitano* no es, como aseguraba Lorca (2017a), un libro popular, pues la técnica y depuración de la obra «contradicen la simple espontaneidad de lo popular» (160), el romance de «La casada infiel» sí lo es porque «tiene entraña de raza y de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores y emocionar a todos los que lo escuchen» (159). Prueba de ello es el hecho de que ha sido uno de los poemas más recordados y recitados a lo largo de muchas décadas.

Como hemos podido observar, la virtud y poder de este romance radica en su capacidad de reproducir de forma impecable la actitud del español medio «dentro de estrechos límites poéticos. Todos los elementos se encuentran en el poema» (Barea, 2018: 108), cifrados en los siguientes puntos: la conquista por parte de la mujer, el rol ficticio de conquistador por parte del hombre, la concesión de placer por puro compromiso, la prudencia para no revelar las cosas que ella le dijo, la sensatez para desechar la posibilidad de enamorarse de una casada y la entrega de un regalo como «pago» por ese encuentro con una mujer que no era virgen.

Una vez más, como se evidencia aquí, la tradición se sitúa, se desarrolla y sobrevive de forma muy personal en la obra lorquiana a través de la reforma de temas y motivos harto antiguos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAENA, Juan Alfonso de (compilador) (1851): *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Imprenta de La Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra.
- BLACKWELL, Frieda H. (2003): «Deconstructing narrative: Lorca's *Romancero gitano* and the *Romance sonámbulo*», *Cauce*, 26, pp. 31-46.
- BAREA, Arturo (2018): *Lorca, el poeta y su pueblo*, Madrid, Instituto Cervantes.
- CARO BAROJA, Julio (1984): *El estío festivo (fiestas populares del verano)*, Madrid, Taurus.
- CARVAJAL, Antonio (2004): «Aproximación a un estudio de las formas métricas en la poesía popular», *Leer y entender la poesía: poesía popular*, Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuega (coords.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-30.
- COLLANTES DE TERÁN, Alejandro (1926): *Versos*, Sevilla, Mediodía.
- CORREAS, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Real Academia Española.
- DUFOURNET, Jean (ed.) (1989): *Anthologie lyrique du XII et XIII siècles*, París, Gallimard.
- FEAL DEIBE, Carlos (1973): *Eros y Lorca*, Barcelona, Edhasa.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Luis Beltrán (1986): *La arquitectura del humor: una reconstrucción del «Romancero gitano» de Federico García Lorca*, Londres.
- FRENK ALATORRE, Margit (1966): *Lírica hispánica de tipo popular*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FRENK ALATORRE, Margit (2003): *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Volumen I, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

- GARCÍA LORCA, Federico (2017a): *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Rafael Inglada (ed.), Barcelona, Malpaso.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017b): *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada.
- GARCÍA LORCA, Federico (1987): *Romancero gitano*, Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Madrid, Cátedra.
- GARCÍA LORCA, Francisco (1993): «Prólogo a una trilogía dramática», *Boletín Federico García Lorca*, 13-14, pp. 205-228.
- CASTÓN BOYER, Pedro (1992): «Anotaciones interdisciplinares sobre la religiosidad popular andaluza», *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*, Pedro Gómez García (ed.), Granada, Universidad de Granada.
- GIL GARCÍA, Bonifacio (1931): *Cancionero popular de Extremadura* (Tomo I), Badajoz, Centro de Estudios Extremeños, E. Castells Impresor.
- GÓNGORA, Luis de (1988): *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2001): *Promesa y desolación: el compromiso de los escritores en la Generación del 27*, Granada, Universidad de Granada.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio (1865): *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas* (Tomo I), Madrid, Carlos Bailly-Bailliere.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1941): *Obras completas*, Tomo VI, Madrid, Aguilar.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo (1924): *Cuarenta canciones españolas*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2014): *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid-Valladolid, Centro Para la Edición de los Clásicos Españoles.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973): *Obras completas*, Vol. XI, *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe.
- MORRIS, C. Brian (2000): «El claroscuro narrativo del Romancero gitano», *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*, Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (coords.), Granada, Diputación de Granada, pp. 34-52.
- OLIVER BELMÁS, Antonio (1991): *Poesía completa*, pról. de Leopoldo de Luis, Murcia, Editora Regional.
- PAZ MELÍA, Antonio (ed.) (2015): *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón)*, La Coruña, Orbigo.
- PERAL VEGA, EMILIO (2020): «Modelos femeninos en la tragedia trágica lorquiana», en Alicia Torija López e Isabel Baquedano Beltrán (eds.), *Tejiendo el pasado. Patrimonios invisibles. Mujeres portadoras de la historia*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 209-225.
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes (1986): *Romancero andaluz de tradición oral*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes (1987): *Romancero de la tradición moderna*, Sevilla, Fundación Machado.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1883): *Cantos populares españoles* (Tomo IV), Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª Editores.
- ROJAS, Fernando de (1992): *La Celestina*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.

- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1967): «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* (Nimega, 20-25 de agosto de 1965), Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 551-562.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2007): *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor.
- TORRE, Guillermo de (1960): *Tríptico del sacrificio. Unamuno, García Lorca, Machado*, Buenos Aires, Losada.

Fecha de recepción: 20 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2022



The Basil Maiden: tensiones entre oralidad y literatura infantil

The Basil Maiden: tensions between orality and children's literature

Patricia CARBALLAL-MIÑÁN / Iria SOBRINO-FREIRE
(Universidade da Coruña)

patricia.carballal@udc.es / iria.sobrino@udc.es

<https://orcid.org/0000-0001-9360-5663> / <https://orcid.org/0000-0002-0032-0245>

ABSTRACT: This study aims to compare the folktale known as The Basil Maiden (ATU 879) with its literary versions, especially those addressed to children.

KEYWORDS: The Basil Maiden, folktale, written literature, children's literature, theatre, puppet theatre.

RESUMEN: Este estudio pretende comparar el cuento de tradición oral conocido como The Basil Maiden y clasificado con el número 879 según la tipología de Aarne-Thompson-Uther con sus versiones literarias escritas, especialmente aquellas dirigidas al público infantil.

PALABRAS-CLAVE: The Basil Maiden, cuento de tradición oral, literatura escrita, literatura infantil, teatro, teatro de títeres.

1. INTRODUCCIÓN

En su monografía *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Jack Zipes afirma que existieron muchos relatos de tradición oral protagonizados por heroínas firmes, libres y valientes que no fueron nunca recopilados ni escritos (Zipes, 2014: 191-192). Sin embargo, el cuento *The Basil Maiden* —catalogado con el número 879 en la tipología de Aarne-Thompson-Uther (ATU)—, que destaca por el protagonismo femenino y la subversión de las normas sociales de género y clase, cuenta, además de las múltiples versiones orales documentadas, con varias reelaboraciones literarias, que comienzan por la publicada Giambattista Basile en *El cuento de los cuentos* o el *Pentamerón* (1634-1636). Dentro de la literatura en lengua castellana se publicaron tres versiones dirigidas al público infantil, de muy diverso signo ideológico y enmarcadas en géneros literarios diferentes: el cuento «*La nieve asada*», de Romualdo Nogués (1893), la obra de teatro para títeres *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1923), de Federico García Lorca, y la obra de teatro para actores *La niña que riega las albahacas* (1994), de Antonio Rodríguez Almodóvar.

Partiendo de la idea de que cada cuento es una intervención dentro de un discurso continuo sobre el poder y las relaciones sociales (Zipes, 2006: 2), en este trabajo examinaremos el modo en que cada una de estas versiones se posiciona imaginativamente en relación con los conflictos de clase y género. En primer lugar, ofreceremos una interpretación del cuento oral emparentado, como veremos, con las tradiciones de la *mujer*

sabia (Lacarra, 1993: 11-22) y el *diálogo desigual* (Federico, 2006: 41-74). A continuación, analizaremos las diferentes adaptaciones infantiles como actos de apropiación simbólica o recodificación del material folclórico con el objetivo de socializar a los niños y niñas para cumplir determinadas expectativas normativas en casa y en el espacio público (Zipes, 2006: 9-10).

2. EL CUENTO DE TRADICIÓN ORAL

Hans-Jörg Uther (2004: 501) ha rastreado versiones orales de *The Basil Maiden* en treinta y nueve tradiciones: coreana, catarí, kuwaití, saudí, yemení, iraquí, aramea, siria, palestina, jordana, bareiní, sudanesa, turca, egipcia, zíngara, griega, búlgara, albanesa, maltesa, checa, alemana, italiana, turca, tunecina, sarda, corsa, argelina, francesa, judía, árabe, marroquí, portuguesa, islandesa, brasileña, dominicana, puertorriqueña, chilena, catalana y castellana. Por su parte, Montserrat Amores (1997: 174-175) y Camarena y Chevalier (2003: 128-129) constatan también diferentes versiones en castellano. Entre las más tempranas, aluden a las recopiladas por Aurelio Espinosa, quien recogió cuatro variantes en la década de 1920, que serían publicadas en el primer volumen de *Cuentos populares españoles*¹. En este apartado nos detendremos en estas, por considerar que estas versiones u otras similares pudieron constituir las fuentes en las que se inspiraron las adaptaciones infantiles que analizamos en los siguientes epígrafes.

En la primera de ellas, recogida en Toledo, se narra la historia de dos hermanas que cuidan de un tiesto con albahaca colocado en una de las ventanas de su casa. Un día, un señor se acerca a la mayor de las muchachas y la intimida con la siguiente pregunta: «Señorita que riegas la albahaca², / ¿cuántas hojitas tiene la mata?» (Espinosa 1923: 31).

¹ Camarena y Chevalier (2003: 128) referencian una versión anterior a las de Aurelio Espinosa: «Mariquilla la ministra», recogida por Alejandro Guichot y Sierra y publicada por Antonio Machado y Álvarez en la *Biblioteca de las tradiciones populares españolas* (1883). Este cuento es una combinación del tipo 956C (Girl in Robbers' Den) con el tipo 879, similar a «Rosa Verde» y «La Picotora», relatos recogidos por Espinosa y difundidos en su compilación de 1923. Antonio Rodríguez Almodóvar incluye una versión del mismo en sus *Cuentos al amor de la lumbre*, en el apartado de cuentos maravillosos -y no en el de cuentos de costumbres, en el que sitúa «La mata de albahaca»-. En la historia un mercader viudo deja a su hija en un castillo acompañada de once muchachas, entre las que se encuentra Mariquilla la ministra, mientras él se marcha a trabajar. Incumpliendo la promesa de no abandonar el castillo, Mariquilla las incita a salir para descubrir qué es la luz que ven desde el balcón. Llegan así a la casa de unos ladrones, a los que consiguen burlar en tres ocasiones. Días después el capitán, disfrazado de vieja, se introduce en el castillo para raptar a las muchachas dándoles de comer *higos de sueño*. Mariquilla finge dormirse y empuja al capitán desde el balcón. Luego, se viste de médico y acude a casa de los ladrones para «asistir» al capitán, vendándole las heridas con sal. Meses más tarde, Mariquilla anuncia su boda con un apuesto caballero que había empezado a cortejarla, y al que ella reconoce secretamente como el capitán de los ladrones. La noche de bodas coloca en la cama una muñeca de dulce de su tamaño. El capitán le asesta una puñalada y, cuando la miel le llega a los labios, dice: «¡Qué lástima de Mariquita, hasta su sangre era dulce!». En ese momento sale Mariquilla de debajo de la cama, y los dos se abrazan y viven felices el resto de sus vidas (Machado y Álvarez, 1883: 149-155).

² Antonio Trueba, en *El libro de las montañas* cuenta: «La albahaca es hierba olorosa muy popular en toda España, y en algunas comarcas de estas provincias tiene una significación muy singular. Por regla general, y particularmente en los pueblos occidentales de Guipúzcoa y en los orientales de Vizcaya, un tiesto de albahaca en una ventana manifiesta que allí vive una doncella. Más aún significa la albahaca en algunas comarcas: la muchacha que tiene novio, siempre que éste pasa por bajo su ventana, corta un ramito de la mata de albahaca y se le arroja. Como la mata de albahaca es comúnmente redonda e igual por todas partes, basta verla para saber si su dueña tiene o no novio: si le faltan ramitas, le tiene si no, no». (Trueba, [s. a.]: 255-256).

Avergonzada, la muchacha se retira y su hermana se ofrece para desafiar al señor cuando vuelve. Al día siguiente, tras las mismas palabras del señor, dirigidas a la hermana más joven, ella le contesta: «Caballero pinturero, / usté que sabe ler y escribir, / sumar y restar, / multiplicar y dividir, / ¿cuántas estrellitas tiene el cielo y arenitas la mar?» (31) El señor se siente humillado y se retira para pensar cómo vengarse. Un día más tarde regresa a casa de las hermanas disfrazado, para intentar venderle unas faldas a la menor de las jóvenes por el precio de un beso, que finalmente consigue. Cuando vuelve a producirse el intercambio dialéctico entre los dos, el señor avergüenza a la chica revelándole su engaño: «¿Y el beso que me dio / que tal le gustó?» (32). Luego, el señor enferma de mal de amores y la muchacha, vestida de médico, acude a visitarlo para curarlo con un original remedio: introducirle, a mazazos, un rábano por el culo. El señor se repone así de su mal y en el último encuentro y diálogo entre los dos, la joven le desvela su engaño, contestándole al señor: «Y el nabo por el culo, / ¿estuvo blando o estuvo duro?» (33). Sin embargo, en lugar de pensar una nueva artimaña o replicar a la joven, el hombre admite: «Yo comprendía que eras tú y por lo tanto me caso contigo» (33). El cuento acaba en boda.

Aurelio Espinosa vuelve a recoger otra variante muy parecida a esta en Barbadillo del Mercado (Burgos), en la que los protagonistas, un muchacho y la menor de las tres hijas de un sastre se enamoran y también se casan después de que ella gane la disputa verbal tras haber curado a su novio. Sin embargo, las otras dos versiones que recopila este estudioso contienen diferencias muy notables. En primer lugar, la protagonista no se enfrenta dialécticamente a un hombre o un muchacho del pueblo, sino a un miembro de la familia real, por lo que la desigualdad entre los dos personajes se acentúa en términos de clase y poder. En segundo lugar, los relatos no concluyen con la unión de los personajes, sino con una burla final dirigida al rey o al príncipe. Así sucede en la versión recopilada en Aldeorno (Segovia), que finaliza con el hijo del rey humillado por la chica cuando esta le revela su artimaña para sanarle en el último diálogo: «Y el nabo por el culo, ¿estaba blando o estaba duro?» (Espinosa, 1923: 35)

La variante de Granada es la más extensa, pues incorpora el motivo de las tareas imposibles del tipo 875 (The Clever Farmgirl). Como en la versión anterior, el personaje masculino pertenece a la familia real (es un rey, en este caso). En este relato se llega a celebrar una boda entre los protagonistas, pero la historia no acaba aquí, sino con la burla y el abandono del matrimonio por parte de la muchacha³. Empieza con una prohibición del padre de tres hermanas para que no abran la puerta a nadie mientras se marcha de viaje. Pero el rey las increpa cuando salen al balcón a regar su albahaca. Mariquilla, la menor, es la que le responde y la que más tarde lo engaña para curarlo con un rábano por el culo. Humillado y deseoso de venganza, el rey ordena al padre de las hermanas que se presente en la corte para cenar con una de sus hijas viuda, otra doncella y otra embarazada⁴. El padre disfraza a las mayores y Mariquilla se viste de doncella. Cuando llegan a palacio, el rey insta a que pidan para comer lo que quieran. La hermana menor pide nieve asada; el rey admite que es imposible ofrecérsela y ella le contesta que es igualmente imposible el estado en él que había pedido que aparecieran ella y sus hermanas. Para desquitarse, el

³ Esta versión aparece repetida en otros lugares de la península ibérica. Noia Campos (2010: 446-450) transcribe una variante muy parecida en gallego -aunque más escatológica y abiertamente sexual- en su *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral*.

⁴ Este motivo aparece también en la versión de Barbadillo del Mercado, en la que el muchacho dice a su novia que él, para casarse «tenía que tener una novia que estaría doncellita y preñada» (Espinosa, 1923: 39).

rey pide en matrimonio a Mariquilla, pero en la noche de bodas, el rey entra en la alcoba dispuesto a matar a Mariquilla y resarcirse de sus sucesivas humillaciones. Sin embargo, la muchacha, anticipando el asesinato, deja previamente en la cama un muñeco lleno de licor, que el príncipe apuñala. Mariquilla, escondida debajo de la cama, sale y grita: «¡Mierda pa er rey que yo stoy viva!» y escapa a su casa por una puerta falsa» (Espinosa 1923: 39).

3. GÉNERO, CLASE Y PODER: SUBVIRTIENDO EL ORDEN SOCIAL

En todas las versiones de este relato se observa una constante: el personaje más inteligente es el femenino, pues vence en ingenio al masculino —quien admite su derrota casándose con la muchacha o bien acaba directamente humillado por esta—. Este aspecto vincula a la protagonista con un motivo literario subversivo: el de la *mujer sabia*, de enraizada tradición en la literatura, como ha demostrado María Jesús Lacarra Ducay en su estudio «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval» (Lacarra Ducay, 1993: 11-22)⁵ y aporta, además, una inversión de género que contradice «la aceptada superioridad masculina» asentada desde la Edad Media en una construcción del género sexual que proviene de los discursos eclesiástico, jurídico y científico» (Lacarra Lanz, 1995: 21).

Además, si atendemos a las variantes en las que el personaje masculino es un príncipe o un rey, las conversaciones pueden ser analizadas, siguiendo la tesis de María Federico (2006: 41-74), como un caso de *diálogo desigual*, presente en varios cuentos en los que personajes de índole humilde dan respuestas a un rey «que lo desorientan y zarandean, debido a su sabiduría, haciéndole desistir de la tentación de tender trampas a sus sometidos. De estos cuentos emerge una figura de hombre de pueblo que, aunque privado de instrucción tiene una inteligencia más vivaz que la del señor por quien no se deja enredar» (Federico, 2006: 58-59). Estas luchas dialécticas tendrían, por tanto, un carácter contestatario y una intención claramente desestabilizadora; ya que el *saber de los débiles* tiene la potestad de transformarse en el *poder de los débiles*, subvirtiendo el orden social.

En este sentido, en su análisis de este relato —o, para ser más exactos, de versiones como la recogida por Espinosa en Granada y otras similares—, Rodríguez Almodóvar (2007: 109-129) ha señalado que se trata de un ejemplo de inversión de los cuentos maravillosos o *contracuento* y ha observado que muestra «principios y valores que hoy nos resultan extraordinariamente modernos», a saber: «la defensa de la dignidad de las mujeres, el castigo del acoso sexual, la burla de príncipes y del poder arbitrario; o fundamentales para la civilización, como el matrimonio exogámico, incluso interclasista, o el mensaje contra el rapto como forma de conquista de las mujeres que dominó durante mucho tiempo en numerosos pueblos» (Rodríguez Almodóvar, 2008: 67).

⁵ A propósito del relato medieval *La historia de la doncella Teodor*, la citada estudiosa apunta que su protagonista «resulta paradigmática del papel que desempeñan estas doncellas sabias. Todas ellas, de un modo u otro, están obligadas a medir sus conocimientos con hombres, que parecen poseer el patrimonio exclusivo del saber. El esquema es recurrente en la tradición, bien sea en la cristiana, como Santa Catalina de Alejandría, o en la pagana, como en el caso de Leoncia, recordada por Boccacio. Los hombres, para proteger el acceso a la cultura, plantean preguntas a la joven, quien sorprendentemente supera airosa el examen. En el trasfondo se descubre un claro componente iniciático, en donde el aparentemente inferior humilla al arrogante superior, como todavía ocurre en el folclore» (Lacarra Ducay, 1993: 15).

4. EL PASO A LA ESCRITURA Y LAS ADAPTACIONES INFANTILES

Sin embargo, si examinamos la versión de Giambattista Basile veremos cómo los elementos transgresores que aparecen en varias de las versiones orales del cuento comienzan a verse mitigados o eludidos. La obra compiladora del escritor napolitano, ajena todavía al impulso editorial que tendrían los cuentos tradicionales enfocados a la infancia de los siglos posteriores, estaba inmersa «en todos los conceptismos de la literatura barroca de su tiempo» (Bravo-Villasante, 1992: 3). Por tanto, respondía a los usos de la sociedad cortesana de la Contrarreforma, que defendía «una moral específica, que la cultura del Barroco pretendía conservar en un afán por ratificar los valores básicos del sistema social: la desigualdad de los grupos sociales y la propia de hombres y mujeres. Resulta obvio resaltar que ambos objetivos, morales y sociales, se identificaban» (Candau, 2011: 104). De este modo, Basile, cuando integra en su colección la historia de Viola, una adaptación basada en el cuento *The Basil Maiden*, estigmatiza el comportamiento subversivo de la protagonista femenina. De este modo, el trato orgulloso que la joven brinda al hijo del rey será motivo de que sus hermanas, paradigma de la moral de la época, la hagan expulsar de la casa familiar e incluso intenten acabar con su vida. Aunque el príncipe admite el triunfo del ingenio de Viola sobre el suyo propio, la superioridad masculina se muestra intacta y la boda exogámica destruye esta vez la dimensión contestataria del cuento, que se cierra con una sentencia de tipo moral, similar a todas las que culminan las historias de su colección y que ensalza la belleza y no la sapiencia de Viola: «Una joven hermosa siempre se desposa» (Basile, 1992: 37).

4.1. *La moral burguesa: «La nieve asada» (1893), de Romualdo Nogués*

En 1893 apareció recogida una adaptación de *The Basil Maiden* en una obra dirigida al público infantil: *Cuentos para gente menuda* (1893), de Romualdo Nogués. Este escritor y «soldado-general» —como él mismo se denominaba— dedicó buena parte de su obra a recoger etnoliteratura, que compiló en varios volúmenes, estimulado por su interés regionalista y buscando «la expresión sincera del verdadero carácter (...) aragonés» (Amores, 1993-1994: 177). En el prólogo a una de sus compilaciones, *Cuentos, dichos anécdotas y modismos aragoneses que da a la estampa un soldado viejo natural de Borja*, señalaba:

A falta de proezas, refiero cuentos aragoneses. Con ellos entretenía a mis compañeros durante las deliciosas veladas que pasamos casi a la intemperie en el campamento de Monte Esquinza (...). Entonces se me ocurrió colecciónarlos, evitando repetir lo ya publicado, sin inventar nada, tratando de darles forma adecuada para toda clase de lectores, desecharlo con sentimiento muchos por su color subido, que son los que tienen más sabor local, y suprimiendo por imposible la salsa de las interjecciones (Amores, 1993-1994: 177).

No obstante, si atendemos a sus adaptaciones etnoliterarias para la infancia, observamos cómo, además de suprimir las referencias sexuales, escatológicas y los giros del lenguaje popular, Romualdo Nogués acomete una revisión más profunda. Si, como apunta Jack Zipes (2006), cada versión infantil es un acto simbólico que consiste en una recodificación del material folclórico que el autor adapta en consonancia con su visión de la infancia, del cuento oral y de su propia ideología, podemos afirmar que las adaptaciones de Romualdo Nogués responden a sus preocupaciones por las funciones didáctica y moralizadora de la emergente literatura infantil española decimonónica. Además, adecúa

tanto los personajes del cuento como su sentido último a la imperante moral burguesa de la época, para lo que realiza un proceso de depuración y censura del material oral. Así, en el prólogo a sus *Cuentos para gente menuda* —de 1887—, la primera de las dos series de cuentos para niños que publica, atestigua:

Enamorado de los niños, deseoso de proporcionarles algún placer, calculando el que yo experimentaba cuando era chico, en tiempo de Fernando VII, al oír cuentos fantásticos, he escrito los que no había olvidado y los que me acaban de referir en las faldas de Moncayo. En casi todos ellos hay una idea moral y concluyen, como las comedias antiguas, con un casamiento (Nogués, 2001)

Esta preceptiva se refleja también en *Cuentos para gente menuda. Segunda serie* (1893), volumen en el que se recoge la versión de *The Basil Maiden* titulada «La nieve asada» —y que a diferencia de su primera compilación integra relatos no solo de Aragón sino de otras provincias—. Su adaptación del citado cuento oral acaba efectivamente en casamiento y pretende llevar implícita una enseñanza con la que el escritor finaliza la historia: «las niñas virtuosas y listas que ayudan a sus padres, aunque pertenezcan a familias modestas, son preferibles para esposas, a las de elevada posición que no reúnen tan recomendables circunstancias» (Nogués, 1994: 34). De este modo, las tres hermanas hijas del sastre, son «hermosas», «honradas», «ayudaban a su padre a trabajar» (29) y su «única diversión consistía en cuidar las frondosas macetas de albahaca colocadas en la ventana de la casa paterna» (29). Todas, pues, son adecuadas para el matrimonio porque aceptan la subordinación a la figura paterna⁶ y limitan su vida al ámbito privado, si bien «la más joven y linda de las tres» (30) es la elegida para esposa del príncipe. El hijo del rey —instruido y resuelto— se decanta por ella porque está dotada de «gracia, modestia, talento, candor y hermosura y discreción, que son las mejores alhajas de la mujer» (32), además de un recatado ingenio —presente tanto en la consabida contestación «Señorito de capa y sombrero, ¿cuántas estrellas hay en el cielo?» como la petición de la «nieve asada»— que se sitúa en un discreto segundo plano. Nada queda de la actitud rebelde e insumisa de la protagonista del cuento de tradición oral: en el relato de Nogués la joven muchacha es reducida al arquetipo de la mujer dócil y discreta, prototipo del ángel del hogar decimonónico, que, como comenta Cantero Rosales, fue «el ícono femenino de mayor expansión en los discursos académicos y medios de comunicación a mediados del XIX (...), respaldado por un rígido sistema patriarcal de valores orientado a someter a las mujeres a la sumisión y obediencia al marido, al tiempo que este ideal constituía un modo de preservar la institución burguesa más preciada: la familia» (2007). Que la protagonista femenina no pertenezca a la nobleza no supone ningún obstáculo con tal de que se adapte a la norma imperante y demuestre obediencia a su marido.

Si examinamos los textos que testimonian la influencia del tipo 879 en la literatura escrita castellana, constataremos que también se someten a modificaciones provenientes de la ideología de sus autores en términos de género y clase. Por ello, no queremos pasar

⁶ Por tanto, aceptarán más dócilmente la subordinación marital, presente en el código legal hispánico relativo al matrimonio, hasta la etapa de la Transición Española -sin contar con el breve lapso que supuso la Segunda República-. Como observa Celia Pestaña Ruiz (2015: 2), la legislación matrimonial, «androcéntrica y patriarcal», se asienta en la jurisprudencia dictada por Las Leyes de Toro, que datan de 1505 y que incluyen disposiciones como «la licencia marital para todos los actos de disposición de la mujer casada», «la contratación y comparecencia en juicio [...] que prohíbe hacer contrato alguno sin licencia» o la «renuncia a los gananciales» (Pestaña Ruiz, 2015: 4).

por alto la mención que al citado relato hace el padre Coloma en su novela inconclusa —aunque para público adulto— *Boy* (1895-1896). El escritor y religioso no adapta ni sintetiza el cuento, pero hace una elocuente alusión a su protagonista femenina (Amores, 1997: 174 y Camarena y Chevalier, 2003: 129)⁷ que merece la pena comentar:

Apresurose, pues, el buen viejo a encargar al *maitre d'hôtel* aquellos sabrosos auxiliares políticos, para que, al abrirse el *buffet*, fuesen servidos a la Ministra; pareciole a aquel más difícil hallarlos, que la tan famosa nieve asada que apeteció a la princesa Antojadiza (Coloma, 1910: 38).

Recordemos que la protagonista de *The Basil Maiden*, en la versión recogida por Aurelio Espinosa en Granada, desafía al rey mediante una nueva muestra de su ingenio: le hace una petición imposible, nieve asada, para denunciar el acoso y autoritarismo del monarca. Sin embargo, para Luis Coloma la nieve asada no es la metonimia de la inteligencia del personaje de la menor de las hermanas, sino una mera muestra de su carácter volátil, caprichoso o, cuando menos, heterodoxo⁸. Además, Coloma elimina el origen humilde de la protagonista femenina, convirtiéndola en princesa.

4.2. *El teatro de títeres y la estetización de lo popular: «La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón» (1923), de Federico García Lorca*

Bien diferente es la pieza de teatro de títeres destinada al público infantil *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1921) de Federico García Lorca, en la que el matrimonio parece ser la respuesta al amor mutuo entre los dos protagonistas y no a la consolidación de los dictados de la moral burguesa. Sin embargo, la obra del escritor granadino se distancia bastante en argumento y tono de la tradición oral del cuento, en particular, como observa Rodríguez Almodóvar (2008: 64), de sus versiones más subversivas: «[García Lorca] elaboró sobre esta misma historia un bello juguete lírico, bastante alejado del sabor agridulce que tiene el relato en sus versiones orales, como una recogida, precisamente en Granada, por Aurelio Espinosa (padre), y que figura en sus *Cuentos populares españoles*» (2008: 64). De hecho, el estudioso afirma que «[s]i se comparan ambas versiones, surgidas en un mismo ámbito geográfico, se tiene un acabado modelo de la extraordinaria distancia que separa a los dos modos de cultura, el culto y el popular, y cómo los puentes que a veces se han querido tender entre uno y otro lo que de verdad aseguran es la enorme distancia que los separa» (Rodríguez Almodóvar, 2008: 64).

Ciertamente, García Lorca era un profundo conocedor de los etnotextos, si bien estos fueron incorporados a su obra en diferentes grados de estilización (Devoto, 1980: 23-72). Además, el escritor estuvo interesado en otros fenómenos de la cultura popular como el teatro de títeres. En agosto de 1921 escribe a su amigo Adolfo Salazar para

⁷ Además, en su estudio «Luis Coloma y el cuento folklórico», Maxime Chevalier (1985: 233) señala: «sobre todo evidencia una lectura atenta del P. Coloma una ciencia segura y concreta del cuento folklórico, sea maravilloso, sea familiar: (...) alude de paso a la princesa del cuento maravilloso cuya cabellera dejaba caer, al peinarse, monedas de oro y monedas de plata, así como la princesa Antojadiza, que únicamente quería comer nieve asada, elemento este que parece particularmente difundido en el folklore andaluz». Asimismo, el hispanista francés apunta las versiones orales del cuento recogidas en Andalucía por Aurelio Espinosa en *Cuentos populares españoles*, Arcadio de Larrea Palacín en *Cuentos populares de Andalucía. Cuentos Gaditanos* (1959) y Mariano Curiel Merchán en *Cuentos extremeños* (1959).

⁸ Debemos señalar aquí que la locura y la histeria venían marcando la subjetividad genérica de los personajes femeninos desde principios del siglo XIX, como señala David Gies (2005).

informarle de que se encuentra investigando «sobre el tema de los Cristobital —populares muñecos de guante— por los pueblos de Andalucía» (Centro Dramático Nacional, 1997-1998: 9). Muy pronto García Lorca comienza a proyectar un teatro de títeres cuyo repertorio poseería un marcado sesgo popular, como comenta en esta carta a Manuel de Falla:

Ya sabe Vd. la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobical llenos de pasión andaluza y de exquisito sentimiento popular. Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas. Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de Don Cristóbal y la señá Rosita, la muerte de Pepe Hilo en la plaza de Madrid, y algunas otras farsas de nuestra invención. Luego habrá que llevar romances de crímenes y algún milagro de la virgen del Carmen, donde hablen los peces y las olas del mar. Si vamos a la Alpujarra, habrá que llevar también algún asunto morisco, que podría ser el de Aben-Humeya. Nosotros con que pongamos un poquito (de) amor en este asunto podremos hacer arte limpio y sin pecados y no *alte*. ¿Cuándo vienen ustedes por aquí un día? En el pueblo no hace muchos días hubo un tío con unos cristobical que se metía con todo el público de una manera verdaderamente aristofanesca. Manolito y usted pueden hacer cosas preciosísimas, y Mora, que conoce muy bien el bajo romance popular, puede ser utilísimo. yo estoy dispuesto a todo, como sabe usted muy bien, ¡menos a poner telegramas! (Centro Dramático Nacional, 1997-1998: 13).

Evidentemente, y aunque no conste en el aludido corpus, el cuento de tradición oral en el que se inspira García Lorca para su pieza *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* encaja perfectamente en la idea del poeta de aunar la tradición de los títeres con la literatura oral. Ahora bien, esto no significa que el material etnoliterario fuese simplemente trasvasado al molde formal de la breve obra dramática, sino que el escritor realizó una depuración y una estilización rigurosa de acuerdo con su propia poética sobre el teatro de títeres, con su visión demológica, y con su concepción de la literatura dirigida a la infancia.

Respecto al teatro de títeres, no debemos olvidar que este tipo de dramaturgia —sostenida durante siglos por compañías itinerantes, apartada de los circuitos del teatro burgués y orientada al público infantil— fue objeto de interés desde las postrimerías del siglo XIX por parte de una serie de escritoras y escritores que iniciaron un proyecto destinado a renovar un panorama teatral que consideraban anquilosado. García Lorca, desde sus planteamientos, «compagina el gusto por las vanguardias dramáticas con los aspectos más artesanos de comunicación entre público y espectador» (Centro Dramático Nacional, 1997-1998: 8) para llevar a cabo su pieza. Esta fue estrenada el 5 de enero de 1923 en el domicilio granadino del escritor. Entre el público, formado por niños y niñas, estaba su hermana Isabel, a quien iba dedicada la representación. La elaboración de los muñecos y de los decorados había corrido a cargo de Hermenegildo Sanz y Manuel de Falla se había hecho cargo de la selección musical (Mata, 2008: 81-91)⁹.

González del Valle (1982: 257) emparenta la pieza dramática con el género de la farsa y aclara que *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón* «pone énfasis en el goce activo del público al ser esta composición una fiesta-espectáculo que capta el

⁹ Además del texto que nos ocupa, «[e]n la función se representaron *Los dos habladores*, un entremés atribuido entonces a Miguel de Cervantes, (...), y el *Misterio de los Reyes Magos*, un auto del siglo XIII» (Mata, 2008: 88).

ingenio del andaluz y donde entretenir con espontaneidad es de capital importancia». Ciertamente, la función lúdica de la literatura infantil está presente en la obra y la aleja de la adaptación de corte moralista y didáctico que del mismo cuento escribiera Romualdo Nogués. No obstante, García Lorca también elimina los elementos escatológicos y subversivos del cuento tradicional¹⁰, simplifica y modifica la trama y crea una visión idealizada del acervo popular. Así, además de todo un corpus de versos, cancioncillas y referentes al folclore lírico presentes en las intervenciones de los personajes¹¹, establece un vínculo entre el texto de la pieza y el universo de los cuentos orales. El escritor subtitula «cuento andaluz» a *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*, y, además, se encarga de crear «un ambiente vetusto» que «facilita el desplazamiento imaginativo de los espectadores a una realidad pretérita y, si se quiere, arcaica, donde puede existir, por ejemplo, un personaje como el Negro: juglar asociable a los del medievo y que aquí se gana la vida vendiendo cuentos como el que en sí constituye el drama que nos concierne», como señala Luis González del Valle (1982: 255) en el primer estudio completo dedicado a esta breve obra dramática¹². Además, García Lorca parece tener muy presente a los receptores del relato: «La figura del Negro como la de los otros en *La Niña...* —el Paje, Irene y el Príncipe— se ajusta por sus características a un mundo inexistente con vistas al momento histórico en que la pieza fue escrita y existente en la imaginación de los niños y otros seres que recrean muy selectivamente una realidad supuestamente pasada y que en verdad depende de esa visión idílica que se desprende de los maravillosos y sumamente sencillos cuentos infantiles» (González del Valle, 1982: 255).

Sin embargo, con un peculiar tono *naïf* —en parte exigencia del género y en parte fruto de la visión del escritor granadino sobre la infancia— el escritor despoja a la protagonista femenina de su carácter contestatario, si bien la hace portadora de una cierta audacia. Irene, la Niña de su pieza —hija única esta vez de un zapatero— contesta a la primera intimidación del príncipe («Niña que riegas la albahaca, / ¿cuántas hojitas tiene la mata?» (García Lorca, 1982: 298) con las siguientes palabras: «Dime, rey zaragatero, / ¿Cuántas estrellitas tiene el cielo?» (García Lorca, 1982: 299). Pero tras enfadarse con él por la consiguiente burla de este —el príncipe se hace pasar por vendedor de uvas y le intercambia su mercancía por besos—, corre a socorrerlo: se ha enterado de que el

¹⁰ Parece que el escritor sí conocía alguna versión de *The Basil Maiden*. Al respecto, su hermano Francisco en *Federico y su mundo* Francisco afirma: «Federico escribió para esta fiesta una obra cuyo título completo era *La Niña que riega la albahaca y el Príncipe Preguntón*. Esta obrilla... era la escenificación de un cuento de niños. En el programa de mano que se hizo para guardar memoria de la representación, se la definió como “viejo cuento andaluz”. Me inclino a creer que no todo fue invención del poeta» (Fuentes, 1990: 31).

¹¹ Además del consabido diálogo entre el príncipe y la niña, cuyas alusiones vuelven a aparecer, como observa Tadea Fuentes, en *Lola la comedianta* y en *El Retablillo de don Cristóbal* (1990: 30), podemos encontrar cancioncillas populares infantiles otras que la misma estudiosa señala en su compilación *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*: «Ay, qué trabajo me cuesta / quererte como te quiero. / Por tu amor me duele el aire, / el corazón y el sombrero!» (García Lorca, 1982: 302; Fuentes, 1990: 131); «Zapatero, tero, tero/ ¡Clava la lezna en el agujero» (Fuentes, 1990: 168 y García Lorca, 1982: 296); «Príncipe: ¿No quiere salir? ¿Por qué (soy de) amor herido? / Herido de amor, herido. / Herido, muerto de amor (...) / Ay, amor, que vengo muy mal herido, / herido de amor, herido, / herido, muerto de amor» (Fuentes, 1990: 170; García Lorca, 1982: 302).

¹² El texto de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* fue publicado en la revista *Títere* en el año 1982 y reeditado en 1984 por T. González del Valle en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 9, núm. 1/3, pp. 295-306.

príncipe ha enfermado de amor por ella, así que acude, disfrazada de mago, a curarlo. Cuando llega al palacio es Irene quien, sorprendentemente, sana al príncipe pidiéndole matrimonio. Algo del carácter resuelto de la protagonista de la tradición oral —aquella Mariquilla decidida presente en las versiones recogidas por Aurelio Espinosa— permanece en la versión lorquiana, si bien la protagonista ha sido alejada de toda su carga rebelde, antiautoritaria y contestataria, ya que no recela del príncipe, no huye de sus intimidaciones y no se venga de él; es más, soluciona su mal de amores. El estereotipo de ángel del hogar ha desaparecido en la pluma de García Lorca para perfilar un nuevo tipo de heroína, sobre la que recae la acción escénica y más cercana, tal vez, al modelo sociológico de nueva mujer que comenzaba a ser reivindicado en su época. El personaje del príncipe, en contrapartida, está levemente ridiculizado, en consonancia con los personajes más característicos del género de la farsa. Recordemos que cuando el Negro sale a presentarlo, su Paje le contesta: «Su majestad, el Príncipe, os ruega que lo perdonéis, pero no puede salir, porque está haciendo pi-pí» (García Lorca, 1982: 296). Más tarde, cuando Irene replica a su primera intervención preguntándole cuántas estrellitas tiene el cielo, el paje es quien nuevamente intercede por él y le indica que, para vengarse de la niña, puede hacerse pasar por vendedor de uvas. Luego, incapaz de salir de su melancolía de amor al ver a Irene enfadada, es ella quien corre a socorrerlo y le proporciona un final feliz para los dos: la ansiada boda, exogámica, que tampoco parece un problema para los dos amantes.

4.3. *El triunfo de la subversión: «La niña que riega las albahacas» (1994), de Antonio Rodríguez Almodóvar*

Hasta ahora, en todas las adaptaciones que hemos analizado, hemos visto cómo el potencial subversivo del cuento se diluía en aras de la moral imperante, de la ortodoxia de unos papeles femeninos estereotipados o de una idealizada visión del arte popular. Así, ni Basile, ni Romualdo Nogués, ni García Lorca, ni Luis Coloma respetaron los principales elementos que hacen del relato oral, según Rodríguez Almodóvar (2008: 63) «un ejemplo de etnoliteratura subversiva y transgresora». Este último escritor, adaptador y estudioso de la tradición oral, como ya comentamos, recogió también una versión del cuento, parecida a la recogida por Aurelio Espinosa en Burgos, «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular *La niña que riega las albahacas*)» (2008):

Antes de pasar al análisis y a la reflexión, es conveniente conocer cómo es —¿cómo era?— la versión del extraordinario cuento que da pie al asunto que me propongo abordar, tal como la recogí de una de mis informantes principales: Catalina Tejera Cobo. Se la grabé el 7 de agosto de 1983, en Galaroza (Huelva). Tenía ella entonces 70 años de edad. Era una mujer muy viva, y muy considerada en el pueblo por su carácter afable y comunicativo. Al quedar huérfana de madre muy joven, había sacado adelante una familia humilde compuesta por el padre y cinco hermanos, trabajando al mismo tiempo en el campo. Por mote humorístico, era conocida también como «la Marquesa de la era» (Rodríguez Almodóvar, 2008: 59).

En la variante transmitida por esta intérprete, una muchacha que vive con su madre es intimidada por el rey. Tras mantener las consabidas disputas dialógicas, cura su enfermedad —una insolación, en este caso— con «tres cagarrutas de carnero, como pídora», artimaña que le revela en la última de sus intervenciones, humillando al monarca y dando así, fin a la historia.

Rodríguez Almodóvar (1996: 7) señala de esta versión: «[I]a primera vez casi no me di cuenta de este cuento; parecía uno más, recién salido del horno de mis arquetipos. Un cierto sabor agridulce sí que me dejó. Como un extrañamiento. Bien mirado, no era uno más de aquellos graciosos y rompedores cuentos de costumbres que habrían logrado escapar a la mirada impertinente del erudito». No obstante, el relato despertó prontamente su interés, precisamente por sus elementos contestatarios:

Es este cuento antídoto de casi todo. De eso que los antropólogos llaman «complejo de supremacía masculina» y el vulgo «machismo». Pero también de lo contrario: el sacrosanto complejo de inferioridad de las féminas. También del estúpido poderío de los que pueden, aunque no deben. Buen varapalo se llevan príncipes, abusadores y pelotillas a granel. Y de la santa institución, por supuesto. Me refiero, claro está, al bodorrio, final feliz triunfante y apabullante, antesala de la eternidad (Rodríguez Almodóvar, 1996: 8)

Así que incluyó «La mata de albahaca» en sus *Cuentos al amor de la lumbre* (1984). Pero además se dedicó a recuperar la memoria oral del relato: publicó el interesantísimo análisis «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular “La niña que riega las albahacas”» en la revista *Demófilo*¹³ y trabajó en la adaptación teatral *La niña que riega las albahacas* con la siguiente premisa:

Teniendo como referencia este cuento (con otras versiones de las que enseguida hablaré), me propongo esbozar la tesis de que el folclore es la huella que han ido dejando muchos pueblos de un diálogo profundo entre culturas; un diálogo que se dio principalmente en tiempos lejanos, a veces incluso prehistóricos, por encima de toda clase de fronteras, y que va más allá de las lenguas, las naciones, las etnias y, por supuesto, la cultura oficial escrita. El pueblo llano de muy diversas latitudes habría demostrado de esta forma ser capaz de construir un marco de entendimiento común, que sólo la presión de las ideologías, ligadas al poder político, y con frecuencia a las religiones sacerdotales o históricas, han estado a punto de destruir por completo. Con lo que queda de ese marco intercultural, en el caso de los cuentos orales, llevo casi treinta años tratando de comprender las claves de ese intercambio y, si es posible, recuperarlas para una nueva forma de diálogo, en esta hora tan aciaga para los valores de las culturas autóctonas (Rodríguez Almodóvar, 2008: 63).

Así, distanciándose conscientemente de la adaptación para teatro de títeres de García Lorca, en su opinión profundamente alejada de la tradición oral, Rodríguez Almodóvar cuenta cómo:

De mi propia cosecha, y por ver de que esa conexión no resulte, en la práctica, un certificado de divorcio, escribí una versión teatral, que subió a los escenarios andaluces en 1994 y que alcanzó un sorprendente éxito de público, con más de sesenta representaciones. En ella no eludí ninguno de los componentes «transgresores» del cuento (Rodríguez Almodóvar, 2008: 64).

¹³ En este estudio hemos utilizado la reedición de este artículo recogida en 2008 en el volumen dirigido por Pedro César Cerrillo Torremocha y César Sánchez Ortiz, *La palabra y la memoria. Estudios sobre Literatura Popular Infantil*.

David Fernández Troncoso, a la sazón autor, actor y director teatral de la obra, relata los pormenores de su primera puesta en escena:

[e]n la primavera de 1993 la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía nos encargó (debo señalar que, hasta una posterior división de funciones, el proyecto estaba a mi cargo y al de Carmen Troncoso) el montaje de un espectáculo teatral que tuviera como base textual un cuento tradicional andaluz. El desafío era encontrar un cuento que mejor pudiera cumplir las expectativas que teníamos. Así que como teníamos sed nos fuimos a la fuente que nos podía dar de beber. Antonio Rodríguez Almodóvar, con el que ya habíamos colaborado ampliamente, era la persona indicada. Y quiso el destino que él ya tuviera preparada una versión dramática de un cuento de sus recopilaciones: «La niña que riega las albahacas». (...) Teniendo como tienen muchos cuentos tradicionales, en su interior, las claves para hacer un buen espectáculo teatral, ¿qué tenía esa «niña» que nos dejó embelesados? (...). Por un lado, la historia se sale de los corsés que las normas sociales han impuesto a lo largo de los siglos, y así se crea un argumento que fluye libre y sin ataduras hacia un final no convencional y por lo tanto mucho más atractivo (Fernández Troncoso, 1995: 68-69).

De este modo, el público pudo asistir, la noche del 1 de diciembre de 1993, a la representación de la adaptación más respetuosa al espíritu de las versiones orales de *The Basil Maiden*, *La niña que riega las albahacas*. En ella, efectivamente Rodríguez Almodóvar retoma todos los elementos subversivos y contestatarios de la tradición oral del cuento, si bien, también incorpora y reelabora algunos de los elementos de la pieza de títeres creada por el dramaturgo granadino, como en adelante veremos.

La Mariquilla de la breve obra de Rodríguez Almodóvar nada tiene que ver con la sensible y bondadosa Irene lorquiana. La menor de las tres hijas de *La niña que riega las albahacas* es deudora del carácter rebelde, decidido y contestatario de las heroínas de la tradición oral y mantiene vivo el espíritu de mujer sabia y rebelde con el que consigue desafiar y vencer al poderoso mediante sus brillantes intervenciones. Así, no duda en replicar al príncipe cuando la increpa frente a la inacción de sus hermanas¹⁴—intimidadas y también encantadas por el interés que suscitan en el príncipe— al principio de la breve pieza dramática. Tampoco duda en transgredir la prohibición —propriana y también patriarcal— de su padre, quien no deja a sus hijas abrir la puerta a nadie¹⁵. Así, insta a sus dos hermanas —«dos pazguatas, que eran mayores» y que «parecían el vivo retrato de su padre. Solo les falta el bigote» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 17)— a hablar con el príncipe disfrazado de encajero y no duda en intercambiar su mercancía por un beso. Utiliza su belleza para retar al príncipe y no para seducirlo. Y se venga él con una impostura, vetada, en principio, a unas jóvenes que deben estar retraídas en la casa paterna: va a palacio disfrazada de médico y le introduce un rábano a modo de suppositorio. Cuando el rey da cuenta al padre de Mariquilla de sus hechos, esta no parece amilanarse ante su reprimenda. Es más, consigue librarse las duras pruebas que le impone el rey a su familia

¹⁴ Con el consabido «Caballero de alto plumero, /usted que sabrá de leer y de escribir, / de sumar y de restar, / ¿cuántas estrellitas tiene el cielo / y arenitas el mar? / Niña que riegas las albahacas, / ¿cuántas hojitas tiene la mata?».

¹⁵ El padre de las muchachas insiste en su educación represiva: no las deja salir de casa (prohibición que aparece en la versión que recogió Aurelio Espinosa en Granada) y son ellas quienes lo convencen para que, por lo menos, les deje asomarse a regar la maceta de albahaca, si bien bajo la condición de que se turnen cada día, ya que así «nadie se fijará en ninguna de las tres» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 16).

y demuestra al monarca su abuso de poder. Finalmente, previsora y sabedora de todas las transgresiones que ha sobrepasado como débil y como mujer, adivina la venganza del príncipe —orquestada también por sus padres, quienes «estaban poco conformes con que su “bambino” se hubiera casado con una simple modistilla» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 62)— y pide su mano, pero no para curar su amor sino para vengarse. Así, sospecha que en la noche de bodas el príncipe intentará vengarse de ella asesinándola —aun a pesar de su supuesto amor— y prepara una artimaña: deposita sobre la alcoba nupcial una muñeca rellena de licor y se esconde bajo la cama. Así cuando el príncipe la confunde a la muñeca con ella y apuñala para asesinarla, el licor salpica su boca haciéndole exclamar: «¡Ay, Mariquilla, qué dulce tienes la muerte y qué agria la vida!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 63), la joven, exultante, sale de su escondite y se ríe de él: «¡Pues mierda *pa* ti! ¡Que estoy vivita y coleando y que ya me voy de aquí!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 63). Seguidamente sale corriendo y abandona todo dominio patriarcal: ni su marido ni su padre volverán a verla y Mariquilla encuentra su camino hacia la libertad.

Pero si Mariquilla se encuentra muy lejos del personaje de Irene (que utiliza el casamiento para consumar su amor y no su venganza), el príncipe se encuentra más cerca del personaje configurado por la pluma lorquiana. Así, aunque es cierto que intimida a las hermanas y es cruel y vengativo a raíz de la supuesta cura de Mariquilla, no es un personaje inteligente y, como como ocurría también con el «príncipe preguntón», tampoco las ideas para contrarrestar los embates de Mariquilla provienen de él, sino de su escudero Calatrava y de sus padres. El primero es el que lo insta a disfrazarse de encajero y, aunque la treta resulta exitosa, el príncipe es desagradecido hasta el punto de darle «una patada en el culo» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 30) cuando Calatrava le pide algún tipo de recompensa. Luego, cuando Mariquilla se niega a volver a salir a la ventana tras sentirse burlada, el príncipe le echa nuevamente toda la culpa al escudero: «¡Es todo lo que se te ocurre, marqués del peloteo, duque de los fracasos! Te hundiré en la miseria, ¿me oyes? ¡Como no me saques de esta, te acordarás de mí!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 33). Su enamoramiento, además, está plagado de afectación, como reza la didascalia que lo describe: «El tío gilipollas, allí *espatarrao*, dando suspiritos (*los suspiritos son atronadores*) como una señorita de pan *pringao*» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 34). También cuando Calatrava deja pasar a Mariquilla vestida de médico —con el consentimiento de los reyes— vuelve a ensañarse con él. Su despotismo no solo se refiere a Mariquilla, sino a todos los personajes que están por debajo de él en la esfera social. Finalmente, es el rey —y no el propio príncipe— quien intenta poner solución a su estado enfrentándose a la familia de Mariquilla.

Sin embargo, tampoco el monarca —como ninguno de los personajes masculinos del cuento— se libra de ser caracterizado negativamente en el breve drama de Rodríguez Almodóvar. Así, si el padre de Mariquilla es receloso y autoritario con sus tres hijas¹⁶, el rey es inepto y despótico tanto con la reina como con sus súbditos, a quienes reclama solución a los problemas que sufre su hijo. La reina, no obstante, es mucho más avisada que él (entiende el macarrónico italiano del que hace gala Mariquilla vestida de médico) e incluso se burla de su marido por no entenderlo, en un ejemplo de actualización contextual: «Si hubieras hecho por lo menos la EGB completa sabrías que este “doctore” fija una condición para curar a nuestro hijo» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 39). Finalmente, ya tras ser vencido por Mariquilla en las duras pruebas que le exige a esta, se confabula con su hijo para acabar con ella, ostentando, a la vez, tanto su abuso de autoridad como su poco respeto hacia la vida de las mujeres.

¹⁶ Y las dos mayores, condescendientes con el poder patriarcal, tampoco salen bien paradas.

Como hemos referido, *La niña que riega las albahacas* no reniega de ninguno de los elementos subversivos de la tradición oral del conocido cuento. Ni tampoco omite el lenguaje coloquial ni las alusiones escatológicas: Mariquilla introduce un rábano por el culo del príncipe como venganza y también como cura para su abuso y para su virilidad —recordemos que Mariquilla asegura que «los príncipes se casan cuando les da la gana»— (Rodríguez Almodóvar, 1996: 28). Por otra parte, además de recuperar estos sustanciales elementos de la historia diluidos en el paso de la literatura de tradición oral a la literatura de autor/a, también recrea la verdadera ejecución de los cuentos populares emulando el universo de las tertulias literarias campesinas, en las que, frente a un/a cuentacuentos se agolpaba un público compuesto por adultos, pero también por niños y niñas que celebraban relatos como este.

Es cierto que García Lorca, en su idealización del universo oral había construido un exótico personaje negro que vendía cuentos, pero este se parece más a los juglares sobre los que investigaban los estudiosos de la Edad Media que a los/as verdaderos narradores/as populares. Rodríguez Almodóvar, sin embargo, opta por la misma solución escénica que el dramaturgo granadino para presentar la diégesis de los personajes, pero crea el respetuoso personaje de la humilde Maricastaña, paradigma de aquellas mujeres que, aunque humildes como Catalina Tejera Cobo, eran portadoras del verdadero acervo cultural popular: «Maricastaña es una vieja insólita. Camina renqueando y arrastrando una silla, que la acompaña a todas partes. Lleva también un hatillo al hombro. Por lo bajo, farfulla una retahíla de quejas, conjuros y oraciones» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 11). Se ha dedicado, además, a contar cuentos durante toda su vida: «¡Mocita y pinturera como ninguna, y siempre de un *lao pa* otro, como el corsario! Más de una noche no paro en ningún sitio, mire usted. En cuanto termino la faena, ¡arreando! ¡Con decirle que no me da tiempo ni de llenar la barriga!» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 12). Y aunque Maricastaña está pensada para ser recreada por una actriz, Rodríguez Almodóvar parece acercarse también al universo lorquiano caracterizándola como un personaje cercano al de la farsa guñolesca: «Su indumentaria es variopinta, toda ella de prendas que fueron y ya no son; lo mismo que su rostro, anñiado y repintado, como una muñeca envejecida, excepto en el mirar. Le destaca una nariz muy grande, casi como la de Pinocho» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 11). También farsescos parecen los Currutacos «especie de niños traviesos, con algo de arlequines y de enanos jocosos» (1996: 11) que cumplen una doble función: son a la vez público del cuento que narra Maricastaña y coro de los personajes que lo interpretan. Así, por un lado, ayudan a hipercaracterizar a alguno de los personajes enfatizando sus cualidades o sus acciones —véase cuando ridiculizan a las hermanas de Mariquilla dominadas por el control paterno poniéndoles un bigote postizo igual al de su padre (Rodríguez Almodóvar, 1996: 17), o cuando acusan el abuso de poder que representar las pruebas del rey (Rodríguez Almodóvar, 1996: 51, 53, 55)—. Por otro, en su papel de metaespectadores toman partido en el universo maniqueo de la historia poniéndose siempre al lado de Mariquilla: la ayudan a acicalarse en su primer encuentro con el príncipe (Rodríguez Almodóvar, 1996: 22) y vitorean sus éxitos (Rodríguez Almodóvar, 1996: 23, 53). Asimismo, como oyentes experimentados del género cuentístico (conocen a Maricastaña y dominan las convenciones del relato oral) desvelan a los espectadores y espectadoras el carácter atípico tanto de la propia exégesis como de Mariquilla:

Maricastaña: ¡Como que esta Mariquilla es un demonio!

Un Currutaco: Por el camino que lleva...

Otro Currutaco: ¿Qué?

Un Currutaco: No, nada. Pero me parece a mí que aquí no hay boda.
Otro Currutaco: ¡*Amos*, anda, sería la primera vez! ¿Verdad, Maricastaña?
Maricastaña: No sé, no sé.
Otro Currutaco: No te hagas la interesante. Lo sabes de sobra.
Maricastaña: El que yo lo sepa o no, nada tiene que ver. El cuento es el cuento.
(Rodríguez Almodóvar, 1996: 45).

Efectivamente, como estos personajes constatan, Rodríguez Almodóvar opta por incorporar en su obra los aspectos más subversivos de la tradición de *The Basil Maiden*: la escatología y la inversión de las normas de género y clase —incluida la renuncia al matrimonio con un príncipe—, así como el espíritu verdadero de la tertulia campesina. Aun así, y aunque como había apuntado el director de la obra David Fernández Troncoso, la intención era la de trasladar un cuento tradicional andaluz a las tablas, la pieza fue un éxito para el público infantil¹⁷. A la sazón, Rodríguez Almodóvar, hablando de cuentos especialmente transgresores, como el que nos ocupa, señala:

Se comprende fácilmente por qué la mayoría de estos cuentos no han conocido la estampa. Y si lo han hecho ha sido en colecciones científicas minoritarias. Pero se comprende también por qué son los que más gustan cuando consiguen romper el círculo de hierro de la cultura oficial. Lo más esperanzador de todo es con qué naturalidad los niños de hoy los aceptan, como pasó en otras épocas, confirmándose una vez más que, bajo esa apariencia rústica que tienen muchas veces, se esconden las historias más intemporales que el pueblo ha construido en su larga y paciente y mal comprendida inteligencia, que no es otra que la inteligencia crítica frente al poder, la inteligencia liberadora frente a los límites de la condición humana, y la inteligencia divertida frente al enigma de la existencia. Mucho nos queda que aprender de todo ello. Espero que no sea demasiado tarde (Rodríguez Almodóvar, 2007: 128).

5. CONCLUSIÓN

Jack Zipes señala cómo los recopiladores y escritores burgueses acometieron una doble opresión sobre la protagonistas femeninas: por un lado acallaron «miles de cuentos que las mujeres se contaban unas a otras, pero [que] nunca fueron recopilados ni escritos, en los que las heroínas eran firmes, seguras de sí mismas y valientes; en otras palabras, no eran esclavas de nadie» (2014: 169), y, por otro, «domesticaron a las heroínas y las hicieron más pasivas de lo que eran en realidad» (Zipes, 2014: 191-192). Como se ha ido demostrando a lo largo de este artículo, este último ha sido el caso del personaje de la hermana menor en algunas de las versiones literarias de *The Basil Maiden*. La comparación entre las versiones orales y las escritas revela, en efecto, las transformaciones operadas

¹⁷ Así lo atestigua el director del primer montaje teatral, David Fernández Troncoso declara que «Tras el estreno, la obra estuvo en gira por los más importantes teatros de toda Andalucía, a lo largo de 1994, con más de setenta representaciones y más de cien mil espectadores. La crítica fue unánime en valoraciones positivas, tanto del texto como del montaje» (Rodríguez Almodóvar, 1996: 78). Efectivamente, la crítica teatral periodística (Martínez Velasco, 03/12/1993) y la especializada en teatro infantil (Tejerina Lobo, 1998 y 2007: 57-84) saludaron muy positivamente *La niña que riega las albahacas*. Además, debemos señalar que la obra ha sido subida a las tablas en 1997 por Teatro El Hambre ([s. a.], 18/01/1997) y en 2014 por Dos Lunas Teatro (Miranda, 13/06/2014). Asimismo, el texto de la obra fue publicado por Ediciones de la Torre en 1996 y cuenta con tres reimpresiones hasta el momento.

en el cuento en aras de los discursos de género y poder presentes en cada época y la utilización de las reescrituras de los cuentos tradicionales para difundir a los lectores y al público infantil las normas sociales vigentes.

Centrándonos en las adaptaciones para la infancia, encontramos que la versión de Romualdo Nogués se sirve de la trama de *The Basil Maiden* para transmitir la moral de la sociedad burguesa. Así, aunque la joven protagonista mantiene rasgos del ingenio que la caracterizaba en las historias orales, estos son simples notas de color en un relato que aboga de modo explícito por la sumisión femenina al poder patriarcal, encarnado en el padre, primero, y en el esposo, después. Frente a esta apuesta abiertamente ideológica, la pieza de García Lorca se distingue por un uso mayormente estético de los elementos de la tradición oral. Si bien es cierto que la heroína muestra el carácter resuelto de las *mariquillas* tradicionales, y el príncipe aparece ligeramente ridiculizado, el tono farsesco e ingenuo de la obra minimiza el potencial contestatario del argumento. Por último, la adaptación teatral de Rodríguez Almodóvar, precedida de un amplio estudio y trabajo de recopilación, constituye una apuesta deliberada por restaurar el repertorio más subversivo de los cuentos orales, visibilizando la tradición menos conocida de los etnotextos y conectándola con los valores igualitarios por los que todavía se lucha en nuestra sociedad actual.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES GARCÍA, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2340>
- AMORES GARCÍA, Montserrat (1993-1994): «Escritores del siglo XIX frente al cuento folklórico», *Cuadernos de investigación filológica*, 19-20, pp. 171-181. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2340>
- BASILE, Giambattista (1992): *El cuento de los cuentos. El Pentamerón*, traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante (trad. y prólogo), Palma de Mallorca, Olañeta.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1992): «Prólogo», en *El cuento de los cuentos. El Pentamerón*, Giambattista Basile, Palma de Mallorca, Olañeta.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: cuentos - novela*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.
- CANDAU CHACÓN, María Luisa (2011): «Literatura, género y moral en el barroco hispano. Pedro de Jesús y sus consejos a “señoras y demás mujeres”», *Hispania sacra*, 63, pp. 103-131. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2011.v63.i127.268>
- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2007): «De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX», *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, 14. URL: <<https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm>>
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (Temporada 97-98): *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. El Retablillo de don Cristóbal de Federico García Lorca. Cuaderno Pedagógico*, [Madrid], INAEM.
- CHEVALIER, Maxime (1985): «Luis Coloma y el cuento folklórico», *Anuario de Letras*, XXIII, pp. 229-246.
- COLOMA, Luis (1910): *Boy*, Madrid, [s. n] (Administración de Razón y Fe).

- DEVOTO, Daniel (1980): «Notas sobre el elemento tradicional en la obra de Federico García Lorca», en *Federico García Lorca*, Ildefonso-Manuel GIL (ed.), Madrid, Taurus, pp. 23-72.
- ESPINOSA, Aurelio (1923): *Cuentos populares españoles*. Stanford University Press, Vol. 1.
- FEDERICO, María (2006): «Representaciones de la diversidad en la literatura “popular”. El estudio de un caso», en *Antropología. Horizontes narrativos*, Carmelo LISÓN TOLOSANA (ed.), Madrid, CSIC, pp. 41-74.
- FERNÁNDEZ TRONCOSO, David (1995): “Cómo se montó *La niña que riega las albahacas*”, en *La niña que riega las albahacas*, Antonio Rodríguez Almodóvar, Móstoles (Madrid), Ediciones de la Torre.
- FUENTES, Tadea (1990): *El folclore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA LORCA, Federico (1982): «*La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*», T. González del Valle (ed.), *Anales de la literatura española contemporánea*, 9, 1/3, pp. 295-306.
- GIES, David (2005): «Romanticismo e histeria en España», *Anales de literatura española*, 18, pp. 215-226. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2005.18.15>
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (1982): «*La Niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca», *Anales de la literatura española contemporánea*, 7, 2, pp. 253-264.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (1993): «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Rina Walther (ed.), Amsterdam / Atlanta, Editions Rodopi, pp. 11-22. DOI: https://doi.org/10.1163/9789004485396_003
- LACARRA LANZ, Eukene (1995): «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano), en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española*», Iris Zavala, (coord.), Barcelona, Anthropos, pp. 21-68.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1883): *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, tomo I. Sevilla, Francisco Álvarez y Cª.
- MARTÍNEZ VELASCO, Julio (1993): «Crítica de teatro. La niña que riega las albahacas», *ABC* Sevilla, 3 de diciembre de 1993.
- MATA, Juan (2008): «Tarde de enero de 1923», en *Pequeña memoria recobrada: libros infantiles del exilio del 39*, Ana Pelegrín, Victoria Sotomayor Sáez y Alberto Urdiales (eds.), [Madrid], Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 81-91.
- MIRANDA, Luis (2014): «Diez compañías estrenarán obras en la feria del teatro en el Sur», *ABC*, 13 de junio de 2014.
- NOGUÉS, Romualdo (1994): *Cuentos para gente menuda. Segunda serie*, Huesca, Ediciones La Val de Onsera.
- NOGUÉS, Romualdo (2001): *Cuentos para gente menuda / que da a la estampa un soldado viejo natural de Borja*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc639n9>>
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral. Clasificación, antoloxía e bibliografía*, Vigo, Universidade de Vigo.

- PESTAÑA RUÍZ, Celia (2015): «Evolución jurídica de la mujer casada en el sistema matrimonial español de la época preconstitucional», *Revista de Estudios Jurídicos*, 15, pp. 1-35. DOI: <https://doi.org/10.17561/rej.n16.a7>
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (1996): *La niña que riega las albahacas*, Móstoles (Madrid), Ediciones de la Torre.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2007): «Los otros cuentos. El humor en los cuentos populares» en *Invención de una tradición literaria: de la narrativa oral a la literatura para niños*, Gemma Lluch, (coord.), Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, pp. 109-129.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2008): «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular *La niña que riega las albahacas*)», en *La palabra y la memoria (estudios sobre Literatura Popular Infantil)*, Pedro César Cerrillo Torremocha y César Sánchez Ortiz (coords.), Universidad de Castilla la Mancha, pp. 59-70.
- [SIN AUTOR] (1997): «Cartelera de teatro infantil», *ABC*, 18 de enero de 1997.
- TEJERINA LOBO, Isabel (2007): «Panorama histórico del teatro infantil en castellano», en *Teatro infantil. Do texto á representación*, Blanca Ana Roig Rechou, Pedro Lucas Domínguez e Isabel Soto López, (coords.), Vigo, Xerais, pp. 57-84.
- TEJERINA LOBO, Isabel (1998): «Tradición y modernidad en el teatro infantil», *CLII. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 105, pp. 7-17.
- TRUEBA, Antonio ([s. a.]): *El libro de las montañas*, en *Obras escogidas de D. Antonio de Trueba*, Madrid, Hijos de Mauel Guijarro Editores, pp. 1-285.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *Types of international folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- ZIPES, Jack (2006): *Fairy tales and the art of subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203959824>
- ZIPES, Jack (2014): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Silvia Villegas (trad.), Buenos Aires, FCE.



El imaginario étnico leonés a través de las dramatizaciones populares navideñas: entrevista a Joaquín Díaz y José Luis Alonso Ponga*

The Leonese ethnic imaginary through popular Christmas dramatisations: an interview with Joaquín Díaz and José Luis Alonso Ponga

M.ª Pilar PANERO GARCÍA

(Universidad de Valladolid)

mariapilar.panero@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

ABSTRACT: In December 2019 the 1983 volume *Autos de Navidad en León y Castilla* was republished and immediately, in the first days of 2020, the unpublished work entitled *Autos de Reyes en León y Castilla* that its authors, Joaquín Díaz and José Luis Alonso Ponga, were unable to include in the aforementioned deluxe edition. We asked them about this important ethnographic and literary work on which both have continued to work overtime as researchers and disseminators. We are also interested in the fact that this beautiful work has been a springboard for other researchers, as well as in the interest that these publications and other outstanding works of the popular Christmas literary corpus may now arouse.

KEYWORDS: Christmas popular religiosity, popular theater, originality-tradition, dissemination.

RESUMEN: En diciembre de 2019 se reeditó el volumen de 1983 *Autos de Navidad en León y Castilla* e inmediatamente, en los primeros días de 2020, el trabajo inédito titulado *Autos de Reyes en León y Castilla* que sus autores, Joaquín Díaz y José Luis Alonso Ponga, no pudieron incluir en la citada edición de lujo. Les preguntamos sobre esta importante obra etnográfica y literaria sobre la que ambos han continuado trabajando a lo largo del tiempo como investigadores y divulgadores. Nos interesa también el hecho de que esta bellísima obra ha sido un estribo para otros investigadores, así como el interés que puedan suscitar ahora estas publicaciones y otras señeras del corpus literario popular navideño.

PALABRAS-CLAVE: Religiosidad popular navideña, teatro popular, originalidad-tradición, divulgación.

* El 4 de diciembre de 2021, cuando esta entrevista ya había sido aceptada, falleció nuestro querido Secundino Valladares. Recientemente, con el excelente humor y la sabiduría que lo caracterizaba, hizo una aguda relectura de la literatura etnográfica sobre el tema que nos ocupa. Lo recordamos aquí con la amistad que él nos brindó.

INTRODUCCIÓN. DESCRIPCIÓN BREVE DE LAS MANIFESTACIONES NAVIDEÑAS DE CARÁCTER DRAMÁTICO

Cuando hablamos de manifestaciones navideñas de carácter dramático pensamos en los autos representados por pastores, de los que hay varias tipologías que se pueden encontrar en toda España (Huet, 2006). En principio se han dividido entre los autos de pastores, que se desarrollan en Nochebuena y Navidad, y los autos de los Reyes Magos, aunque en algunas ocasiones se pueden fundir en una sola obra (Huet, 2004).

Los autos de Reyes tienen una amplia distribución con diversos focos importantes como el leonés (Alonso Ponga, 1986: 175-255; Rodríguez Pascual, 2007; Miñambres, 2012; Díaz & Alonso Ponga, 2020) el andaluz (Medina San Román, 1996: 149-150; Tejerizo Robles, 1999: 149-183) o el murciano (Luján Ortega & García Martínez, 2008) representando el pueblo una o más partes.

Los autos de pastores, si bien se pueden encontrar en diferentes puntos geográficos (Tejerizo Robles, 1999: 33 y ss.), se han desarrollado y conservado fundamentalmente en la zona leonesa¹ (Trapero, 1982; Díaz & Alonso Ponga, 1983; Miñambres, 2012; Rodríguez Pascual, 2006). Estos se dividen en varias tipologías en función de la complejidad que de menor a mayor son: ramos de Navidad, logas de la cordera —en Aliste logas—, y pastoradas o corderadas.

En la tesis Alonso Ponga (1986) avanza y profundiza en la pastorada explicando la existencia de los tres tipos de texto antes mencionados —ramos, logas y pastorada—, pero sobre todo en los valores profundos que contribuyeron a su mantenimiento y conservación: especialmente el identitario que se canaliza a través del grupo de edad, de la clase social o de la pertenencia a una localidad concreta. Para ello se incrementa el trabajo de campo intenso de la obra previa en el cual ya se había hecho una división de la pastorada por zonas: la oriental en la zona de la Diócesis de León y la occidental en la zona de influencia de la Diócesis de Astorga con una franja central donde hay una zona de influencia recíproca (Díaz & Alonso Ponga, 1983: 53-54, 236-255). Esto es muy interesante, pero no lo es menos que las averiguaciones sobre los contextos de transmisión, el lugar y la formación de los personajes y el *modus operandi* de los mismos en función de sus papeles. Centrémonos en las tipologías y recordemos sus características principales.

Los ramos

Los ramos que se ofrecían en Navidad eran una variedad de los ramos que se cantaban en las fiestas principales del año. El ramo es un soporte material, o bien una rama verde que en las zonas montañosas es generalmente de acebo, o bien un soporte de madera que en las zonas llanas del que colgaban velas, rosquillas, frutas y castañas. El ramo se ofrecía con motivo del nacimiento, pero se dedicaba a la Virgen de más devoción en el pueblo o a san Antonio de Padua como protector de los ganados, quizás por una confusión con san Antón Abad. El texto del ramo de Navidad tiene las mismas partes que todos los demás ramos. En el atrio de la iglesia se cantan unas estrofas en las que las cantoras piden permiso al sacerdote y a la justicia para entrar en el templo a adorar a la Virgen y al nacimiento. Desde la entrada hasta llegar al presbiterio se describe la fiesta, en este caso del nacimiento, comenzando por el viaje de la Virgen y san José hasta Belén, el nacimiento y la adoración de los pastores. A llegar al presbiterio describen, también

¹ Independientemente de las pervivencias y desapariciones estudiadas con profusión en el siglo pasado, está documentada la existencia de dramatizaciones de Navidad y/o Reyes en casi todos los pueblos de la Antigua Diócesis de León. Esta demarcación se corresponde con las actuales provincias de León, Zamora, Palencia y Valladolid. También tenemos pastorada en una zona perteneciente a la Diócesis de Astorga, en la provincia de León, como señala Manuel Fernández Núñez (cit. Serra y Boldú, 1934: 510-513).

en verso cantado, la ofrenda, se pide al sacristán que la recoja y ofrezca al altar de la devoción a quien está dedicada. La parte final consiste en pedir perdón por los errores cometidos durante el cántico, la petición de protección a la Virgen hasta las próximas navidades y el deseo de juntarse con los deudos en el cielo. Es muy importante la alusión a las dos comunidades que forman la parroquia extensa. Es llamativo el hecho de que quienes cantan son las mujeres, aunque el portador del ramo es un hombre elegido por ellas. El ramo es una manifestación de culto popular en manos de un grupo que desde el punto de vista ritual se ha considerado siempre secundario.

Las logas o loas de la cordera

El segundo tipo, la loga o loa de la cordera y en algunos casos denominada pastorela, tiene una entidad mayor desde el punto de vista dramático. Es un texto cantado o recitado que sirve de marco a la ofrenda de una cordera que hacían los pastores en la misa de Nochebuena. Si los ramos son una ofrenda urbana, en este caso la relación es directa con los pastores que están en el monte, durmiendo incluso en los inviernos en los chiviteros de la sierra. Por eso el significado es otro. Los pastores son un grupo perteneciente al núcleo rural pero que por su actividad vive durante mucho tiempo lejos de los suyos, que solo está en el pueblo de tanto en vez.

El texto pinta y describe en un contexto sagrado y urbano la vida pastoril conocida por todos los que asisten a la representación. Los pastores acuden con el atuendo típico, a veces con el mismo que usan en el monte, y representan los papeles que les ha asignado la Iglesia que los hizo dignos de adorar al Redentor, lo cual es un timbre de gloria. Sin embargo, representan con sus actitudes, posturas y habla lo que se espera de ellos haciendo presente el estereotipo que ha creado la cultura hegemónica del pastor marginal y marginado. Cuando el sayagués Juan del Enzina o Gómez Manrique escriben sus autos del nacimiento, introducen en la corte y en la cultura hegemónica una figura que no sabemos hasta qué punto era fiel a la realidad, aunque sí podemos demostrar que comienzan a fijar las características de unos rústicos estereotipados, cuyos rasgos han llegado hasta nosotros. Incluso se puede ver cómo hoy mismo cuando en las representaciones que hacen los colegios de la Navidad, los atuendos de zagalas son cualquier cosa menos la reproducción de los que hemos podido constatar en el mundo rural. La cultura subalterna real es diferente y mucho más rica en matices que la emulación o reinención de cultura por parte de los cultos.

En las loga de la cordera se sigue un texto que es compuesto y recomposto cada vez que se representa. Incluso, si había buenos versificadores se componía cada año siendo un espectáculo que atraía a los vecinos. Cotejando textos se observa la pericia de algunos versificadores comarcales. La entrada de los pastores en la iglesia avanzando por ella entre las mujeres, que ocupan sitios de costumbre sobre las sepulturas de los deudos, sentadas sobre alguna almohada o cojín para aislarse del frío, es también la entrada en el templo de lo natural y de lo agreste, pero que en un momento ritualizado tiene un significado preciso. La ofrenda de la cordera a la Virgen o a un santo es el motivo por el que se hace la dramatización y si no hay ofrenda no hay loga.

La pastorada

La representación dramática más compleja es *la pastorada*, también denominada cordera o corderada, por ser también una cordera el animal que servía de ofrenda. Son los autos pastoriles más completos. Para Joaquín Díaz y Alonso Ponga es la pieza que sigue la tradición iniciada en la Edad Media y que se desarrolla ampliamente en el Siglo de

Oro (1983: 39-52), pero cuya creación no se remonta más allá del s. XVIII o a lo sumo a finales del s. XVII (Alonso Ponga, 1986: 130-131), tesis que también defiende Alejandro Valderas para el que

Se trata de una tradición religiosa, trufada de residuos cultos medievales eliminados por el concilio de Trento y la normativa posterior. Esto nos indica su origen y desarrollo previo a la década de 1560, posiblemente a finales de la Edad Media.

Todo ello ha llegado a nosotros influenciado por formas teatrales primitivas (*Autos de Navidad* medievales y *Loas* de comienzos del Siglo de Oro), con actualizaciones lingüísticas y literarias acometidas alrededor del siglo XVIII (2009: 107).

Cada pastorada puede variar en cuanto a los elementos que incorpora, pero en esencia se pueden dividir en dos partes. Una originaria que no varía o, que, si lo hace, no varía en esencia que es la parte central y otra compuesta con numeroso material de aluvión incorporado en función de los gustos de los directores de escena y actores.

La parte esencial o central corresponde a el anuncio del ángel, los monólogos del mayoral o el rabadán, la escena jocosa e irreverente de las migas que hacía las delicias del público y los ofrecimientos. Estos últimos pueden ser de tres tipos: de origen culto compuestos en seguidillas con un estribillo común, aunque adaptadas; incluyendo palabras dialectales —en bable, leonés o a veces gallego— para remedar el habla rústica; y menos frecuentes en la zona occidental los que comienzan con el verso «Yo te ofrezco mi Niño» y que concluyen con ofrecimientos de lo más peregrinos para provocar la hilaridad de los presentes.

La parte secundaria son villancicos o canciones que varían de unas pastoradas a otras, aunque algunas casi siempre están como «Para Belén camina». De todos los materiales que se han ido acumulando a la parte central destaca la ofrenda de la cordera —de ahí que a la pastorada en algunos pueblos se la denomine borrega, cordera o corderada—. Es tan importante que el auto solo se representa cuando un fiel ofrece un animal para la ofrenda, porque en las ofrendas clásicas de la parte central no está la de una cordera o borreguito. Este anexo es una loga de la cordera que en un momento se une a la pastorada.

En el auto intervienen pastores-actores ataviados con su traje de faena habitual, jóvenes que con atuendos tradicionales de las comarcas donde estén hacen las veces de zagales y zagallas que portan ofrendas, san José y la Virgen María y un niño o niña que interpreta al ángel. Pueden existir otros actores ocasionales, pero no son frecuentes, excepto el sacerdote que interviene para dar la licencia para representar el auto.

La temática de los *autos de Reyes*, la adoración del Niño Dios por parte de sus majestades de Oriente, se desarrolla como en prolífica e ininterrumpida tradición literaria. A ella se han adherido tanto los autores cultos consagrados por el canon desde la Edad Media como Alfonso X, Berceo o Juan del Enzina, como de autores populares hasta nuestros días. En las obras populares leonesas no hay una división de las partes fijas pues depende en cada momento de las versiones, pero oscilan entre tres y cinco en función de diversas circunstancias como el número de autores, el de actores, la amplitud y versatilidad del escenario, el tiempo y los gustos de los actores y directores (Alonso Ponga, 1986: 190; Díaz & Alonso Ponga, 2020: 9). La primera es la visión de la estrella con la intervención de varios personajes —Melchor, Gaspar, Baltasar, uno, dos o tres pajes, el rey Herodes y su paje y los doctores de la Ley— y a veces se incluye el episodio del empadronamiento. La segunda es la adoración de los Magos; la tercera la presentación en el templo con

Simeón y santa Ana; la cuarta la cólera de Herodes con el personaje «contradiciente» —un ministro, un embajador y, a veces, Lucifer—; y, por último, la degollación de los inocentes en la que interviene una madre doliente.

Reflexionaremos ahora sobre las funciones que esta literatura ha tenido para los grupos que la representan, pero también sobre las que hoy tienen para las comunidades que las mantienen o las han recuperado actualizándolas. Como apuntó William R. Bascom en el meridiano del siglo pasado es evidente que la función de solazarse está en presente en la literatura oral, pero también hay otras como sancionar las creencias y las actitudes dadas por buenas por el poder —civil y religioso— y, en las sociedades sin acceso a la escritura o con acceso limitado, no podemos obviar la función educativa (1978: 88).

RELIGIOSIDAD POPULAR, GRUPOS Y MANIFESTACIONES DE CARÁCTER DRAMÁTICO

M.^a PILAR PANERO GARCÍA. El periodo navideño tomado en el sentido más amplio de la palabra en la línea que lo planteó don Julio Caro Baroja —desde santa Lucía el 13 de diciembre hasta la Epifanía el 6 de enero— es probablemente el periodo de tiempo más densamente culturizado desde antiguo (Alonso Ponga, 2008:11-19). Se le acerca, aunque de lejos, la Semana Santa porque en este caso, aunque también es de gran profundidad y riqueza cultural, al tener un origen concretamente religioso parece que es más monótono o está más controlado por la Iglesia. La Navidad, al estar situada en el solsticio de invierno y recoger todos los aspectos religiosos y rituales de varias religiones, tiene una estratigrafía mucho más profunda y agradecida para el estudioso de la tradición y la antropología cultural.

Algunas manifestaciones religiosas navideñas en las que se cantaba como las llamadas misas de la luz en Canarias o misas de gozo o misas de la O en otros lugares han desaparecido, otras como las agrupaciones musicales laicas que recorren las calles como los ranchos de pascua, una derivación de los ranchos de ánimas, se mantienen en Lanzarote con toda su carga catequética (Trapero, 2019: 62-67). Sin embargo, quizás sea una exageración hablar de este periodo como fruto de la religiosidad del pueblo. Esta se ha formado a lo largo de los siglos por ritos que unas veces se han conservado en su estado porque no afectaban a los intereses de la Iglesia, y por ello no se ha molestado en cristianizarlos, y otros que la propia Iglesia ha rebautizado con su esquema mental y su ideología en una continua negociación entre lo lúdico y la censura eclesiástica que todavía observamos en algunas diatribas actuales hacia el comercial Papa Nöel como ha apuntado José Luis Alonso Ponga (2010: 75-76). Digo esto porque hoy apenas se reconocen las raíces que le dan un verdadero y profundo sentido y simbolismo a muchas creencias ritos tradicionales que perduran, como sostiene Joaquín Díaz (2010: 121) manteniendo su apariencia. En este periodo, estoy pensando especialmente en las mascaradas y sus *performances*. Pero, ¿esto se puede extraer a las representaciones dramáticas del periodo navideño?

JOAQUÍN DÍAZ. Yo creo que la sociedad se ha secularizado como sociedad, pero el individuo no. Es complicado saber, y no lo sabremos nunca de forma definida, hasta qué punto llegan sus relaciones con lo misterioso, con lo religioso, con lo espiritual. Que la sociedad se seculariza parece evidente: puede ser que quieran, por ejemplo, tirar la cruz del Valle de los Caídos y muchos no digan nada y a muchos les parezca buena idea. Sin embargo, eso es un factor previsible pues la sociedad como tal, como grupo de individuos

que tienen una vida en común y una cultura en común, efectivamente va abandonando muchas manifestaciones públicas de fervor. En ese sentido yo creo que sí, que hablar de religiosidad popular es el último reducto de lo que le queda a la sociedad de esas manifestaciones personales de devoción.

Algunas teorías acerca del origen de muchos ritos navideños son elucubraciones más o menos acertadas, más o menos historicistas que se pueden hacer sobre la base de los estudios de las religiones que, al final, demuestran que ha habido copias de unas creencias en unas generaciones y en otras. Evidentemente esta perpetuación de las creencias o simbologías no alteraba lo que era la representación de las pastoradas en sí mismas. La representación casi siempre partía de un texto. Ese texto no solía ser popular, el texto venía de una mentalidad ligeramente más educada, más académica podemos decir, y, por lo tanto, ya había establecido y madurado las ideas que quería transmitir. Luego, las personas que lo representaban, en general, buscaban el efectismo para ofrecer una visión más teatral de las cosas sobre la visión doctrinal adherida en el texto. Por ello aparece tan frecuentemente, por ejemplo, en el auto de pastores, en la pastorada, el personaje que representa lo que es uno mismo, lo que se supone que el medio rural necesitaba, un personaje protagonista que tiene dudas, que es un poco bruto, pero que al final quiere ser y es más listo que el listo. Es decir, es un personaje complejo que se hace simpático y, por tanto, de la misma manera que en los autos de Reyes aparece el contradicente, que es ese personaje que se opone a lo que parece ser el poder representado por Herodes, el Juan Lorenzo o el tipo de personaje pastoril es un personaje que representa a los pastores y que, además, era representado por pastores generalmente. La identificación de estos personajes que hacen de espejo del pueblo evita que aparezca claramente, aunque esté, que el sustrato doctrinal sea evidente. La gente buscaba dentro de un acto casi litúrgico, pues era paralitúrgico, la diversión y anclarla en una vida común y cíclica comparándola con otras ediciones: «es lo mismo que el año pasado», «es mejor», «ha sido peor». Sobre la simbología antigua y la doctrina del momento tenían relumbrón los tópicos del mundo rural y sus moradores porque la gente lo apetecía.

JOSÉ LUIS ALONSO PONGA. Voy a hacer una diferenciación entre “tradiciones religiosas” y “tradiciones profanas”, advirtiendo que lo que ahora entendemos por profanas, a veces en una exageración semántica las llamamos paganas. Estas últimas simplemente son algo que no encaja en la cultura oficial de la Iglesia católica o de la ortodoxia académica.

Las rondas de villancicos, los auroros, y algunas mascaradas que hoy consideramos no del todo ortodoxas solo se pueden ver en toda su profundidad desde la perspectiva de una religiosidad del pueblo o de un grupo de edad. Dicho esto, hay que reflexionar sobre esta dicotomía religiosa y/o profana. Si nos referimos a la segunda, las manifestaciones más interesantes se relacionan con la religión. Un ejemplo son precisamente las mascaradas. En las zamorano-portuguesas, por mencionar unas concretas, se cuelan diálogos y composiciones de relatos necesarios para apoyar toda la mascarada y son muy importantes, sobre todo, porque a través de estos diálogos y recitaciones se da importancia a unos papeles sobre los otros.

Pero voy a referirme a una mascarada ya desaparecida. La conocida como «El arado en la Alta Maragatería», que nos relata Alonso Garrote en 1908 cuando ya ha desaparecido y que comentará Caro Baroja (2006: 261-267). Lo importante para el lingüista leonés es recuperar los versos en el leonés de la Maragatería que aún conoció como lengua vehicular en su época. Describe el rito, pero sin entrar a comentar los valores

que tiene. Da el texto, bellísimo, pero no nos informa sobre el significado que tenía para los actores el mismo:

¡Oh, rapazas! ¡Oh, mujeres!
¿Pur qué sodes perezousas?
¿Nun vedes qu'aestas ñieves
trayen fugazas y tortas?
Delantre estos asadores
que respetarun las fieras
nun temades en culgari
llardu, butiellu y murciellas.
Prepará los aguinaldus
más que sean de regiellas,
y nusoutrus vus daremus
cagayas pa las mundiellas.
Las cabras y las ugüeyas
vus darán si lu facéis
muchus cabritus y años
qu'han de ñacer todos reis (Alonso Garrote, 1947: 107).

Es una mojiganga de Carnaval, pero al mismo tiempo es un rito propiciatorio de cosechas, y por supuesto es un ritual que nos demuestra la estructura social de la población, en los disfraces de hombres y mujeres, en los aperos de labranza, en la realidad de los asadores «que respetaron las fieras». Como ritual es religioso, y como religión cósmica tiene sus protagonistas, los pastores, que son los que controlan realmente el medio y que aquí, mediante el rito, renuevan cada año su posesión simbólica. Estos actores protagonistas del rito religioso vuelven de nuevo a interesarse por el bienestar del pueblo, porque en ese momento y en ese contexto son reconocidos como imprescindibles para la buena marcha de los acontecimientos durante todo el año asegurando las cosechas y la protección de los animales. Algo parecido, *mutatis mutandis*, hallamos en algunos grupos de los que cantan aguinaldos y villancicos por las calles y casas durante ciertos días navideños. Volveremos sobre este punto.

M.ª P. P. G. Si partimos de la idea de que religiosidad popular es la manera que tiene un colectivo determinado de relacionarse con Dios o con sus devociones particulares, y de que esta se puede ejercer a través de los sacerdotes o de personas del mismo grupo al que este reconoce capacidades para hacerlo, entonces el periodo navideño es el más fecundo en estos aspectos. Distinguimos entre religiosidad popular, como popularización de las normas de la religiosidad oficial, de aquella otra en la que en los ritos se perpetúan creencias y manifestaciones que han pervivido de religiones anteriores al cristianismo y cuyos actores no tienen por qué ser personas consagradas. ¿Cómo encaja esto en las dramatizaciones de Navidad?

J. D. Las adaptaciones han existido siempre, no son algo actual porque no son una tendencia, son en realidad una necesidad. Cuando adaptamos lo que heredamos a nuestra propia existencia hacemos ese pequeño esfuerzo de revisar todo lo anterior con la posibilidad incluida de cambiar o de anular elementos. Usamos una parte de la herencia como tradición y la legamos para que los descendientes también decidan las partes que usan, desechan o recuperan. Siempre hay un maquillaje porque, además, cada generación, y vamos a utilizar en el sentido antiguo generación como periodo de veinte años en los cuales un grupo tiene el tiempo suficiente de hacer suya la herencia del pasado, trata

de transmitirla. Eso casi siempre me cuesta reconocerlo pues no es una apreciación idealizada. No existe una intención firme de transmitir, sino casi siempre más bien una actitud egoísta de aprovechar lo que sirve y luego, el que recoja la herencia que haga con ella también lo que le convenga. No ha existido nunca intención clara de comunicar a la siguiente generación.

Entonces sí, el maquillaje de la tradición existe, se mantiene, y lo que sucede, hablando en términos muy generales, es que la sociedad urbana avanzó mientras que la sociedad rural, aun cuando ha existido hasta bien entrado el s. XX, se mantuvo casi siempre en el Antiguo Régimen. Es decir, que muchas de las cosas que se podían permitir o prohibir en un pueblo, que era lo que se daba en este tipo de manifestaciones, dependían de la jerarquía. Quitando el estado noble que aparecía raramente en este tipo de representaciones, el estado eclesiástico y el pueblo llano se amalgamaban para hacerlas, darles un sentido y que esas manifestaciones fueran estacionales y sirvieran para el año siguiente. Todo eso se mejoraba. Había quien participaba en esas manifestaciones con un papel muy concreto y había quien lo hacía simplemente como comparsa, pero en general tenían importancia personajes claves como podía ser el párroco, que era quien autorizaba y daba un sentido a esa vinculación del pueblo con la jerarquía. El director de escena también era un elemento relevante pues de él dependían los ensayos para que todo quedara bien en la representación. Con los actores pasaba, con frecuencia, que había personas que en sus veinte o treinta años de representación hacían de todo —de niño recién nacido, zagal...—, de manera que esos adobos se hacían entre muchas personas.

J. L. A. P. Las cuadrillas que cantan los villancicos, cuando son solamente de aguinaldos da la impresión de que expresan una manera que tiene un grupo de edad que debe ser aceptado por el pueblo. Si son niños probablemente es una traslación de otras cuadrillas, las de las cofradías o las de los mozos. En el caso de las cofradías se ve que los que cantan lo hacen por delegación de la Iglesia, recorren el pueblo para recaudar dinero para la devoción que representan, y si son productos entonces estamos ante una manifestación pública de la comunidad que acepta a ese grupo que está ejerciendo un determinado rito. Los mozos tanto aquí como en otros momentos que cantan —marzas, mayos— están ejerciendo como grupo que tiene la misión de guardar los intereses el pueblo, pues son los representantes de este en ciertos momentos. Las rondas nocturnas que ahora están dedicadas a las mozas lo estaban a la Virgen. Los marceros cantan canciones propiciatorias de buenas cosechas al desgranar las coplas de las marzas. No en vano en origen proceden de la tradición de cantar al año nuevo según el calendario juliano.

Las mozas que cantan el ramo forman parte de la religiosidad popular femenina, en estos ritos unida a la dendrolatría arcaica. Porque el ramo, recibe su nombre de la rama del árbol que se llevaba a la iglesia como soporte de la ofrenda. Pero es que, en la puesta en escena del ramo, el de Navidad y los otros ramos, solo eran las mujeres las que intervenían.

En las pastoradas fueron sin embargo los pastores, pero por traslación del papel de la mujer. Eran un colectivo incardinado a medias dentro del gran colectivo del pueblo. Su religiosidad era vista por los otros como marginal. Por eso se admitían licencias que de otra manera no cabrían en el templo. Recuérdese, por ejemplo, que después de la guerra civil, cuando el clero español se hizo ultraconservador y se cuidaba mucho de caer en la heterodoxia, prohibieron estos autos en las iglesias o los cambiaron o los integraron de tal manera en la misa que perdieron parte de sus valores tradicionales. Es a partir de aquí cuando comienzan a representarse en el atrio, en lugares públicos como las escuelas o si el tiempo lo permitía en las eras.

PERSPECTIVAS DEL TRABAJO DE CAMPO SOBRE LA PASTORADA LEONESA Y LA ORALIDAD

M.ª P. P. G. En primer lugar, el cambio de paradigma en el estudio como Joaquín ha señalado en diversas ocasiones es un hecho y la tradición en el sentido cultural amplio ha dejado de ser «vivida» para ser «aprendida» (Díaz, 2010: 138). El estudio del corpus navideño no se reduce exclusivamente a la recopilación y clasificación de materiales, algo sin duda muy importante, sino a los mecanismos de producción y a los modelos de transmisión de los mismos. Joaquín ha hecho ver en varias ocasiones la relación permanente y muy íntima entre oralidad e imprenta, pues todo lo impreso puede después ser leído y recitado «entrando de nuevo en el cauce amplio y acogedor de la oralidad» (Díaz, 2019: 15).

Partimos ahora de dos estudios vuestros que nacen en un entorno analógico y ahora se difunden digitalmente a través de Internet, pues la comunicación ha cambiado también en la forma de transmitir las investigaciones de la llamada cultura popular. Otro ejemplo lo suficientemente longevo en el tiempo es la *Revista de Folklore* que edita Joaquín desde 1980. Esta ha publicado numerosos trabajos sobre religiosidad navideña² a lo largo de más de cuatro décadas y que ahora están disponibles con más facilidad en la Red. Estos, además, no dejan de implementarse (Ayuso, 2021), lo cual prueba el interés que todavía hoy suscita esta temática. La voz autorizada de Miguel Manzano cuando alude a los trabajos de Maximiano Trapero- Lothar Siemens (1982) y Joaquín Díaz-José Luis Alonso Ponga (1983) dice que «La Pastorada no es, pues, un tema cerrado y cada nuevo dato que se aporte acerca de ella puede proporcionar nuevas pistas de reflexión para aclarar los aspectos que todavía permanecen oscuros» (1991: 197). ¿Qué importancia tienen estos trabajos ahora que este acervo cultural se asimila de forma consciente, no natural?

J. D. No estoy lógicamente en contra de que haya una revisión periódica, digamos que por parte de la autoridad escolar porque, además, todo este tipo de manifestaciones siempre han sido muy aprovechables desde un punto de vista didáctico como teatro para niños (Díaz & Alonso Ponga, 1989). Pero yo soy siempre más partidario de que todo lo que se haga en favor de estas manifestaciones sea *in situ*. No voy a ser tan drástico como los arqueólogos que estudian un fenómeno, hacen unas catas y luego lo vuelven a tapar. En el caso de la tradición, el fenómeno sería el contrario: sacar este tipo de cosas, estudiarlas y luego dejarlas que se puedan ver como sucede también en el tipo de arqueología que se puede contemplar e interpretar. Y en el caso de estas manifestaciones lo ideal es que los niños participaran: por ejemplo, muchos participan en los colegios y en sus casas para poner el ramo como un rito público y doméstico-familiar. Para la representación en los colegios de Valladolid, hace años, se hizo un cuadernillo en la colección Temas didácticos de cultura tradicional de Ediciones Castilla (Alonso Ponga, 1996) para ofrecer material a los profesores de literatura y de extraescolares.

Una de las claves del trabajo de campo es que el que lo hace generalmente no está en el campo. La persona que vivía en el campo y que participaba directamente de las dramatizaciones también estaba ligado a actividades laborales desarrolladas en el campo y, por tanto, con un conocimiento óptimo y cercano de las mismas. Los estudiosos de estas manifestaciones las han visto desde fuera de las cosas y han pretendido explicarlas según su mentalidad. La labor de un antropólogo no se diferencia demasiado de los intelectuales de los siglos pasados que entran a veces en el terreno donde pueden observar mejor a un tipo de individuo aparentemente más sencillo o menos complejo. Y, sin embargo, sigue siendo tan complejo como el individuo es. Y entonces eso no es nuevo.

² Es sencillo buscarlos incluyendo criterios de búsqueda tales como «auto», «pastorada», «cordera», etc.: <https://funjdiaz.net/folklore/index_listado.php?t=>>

Los que hemos penetrado en estas manifestaciones tenemos la ventaja, por decirlo de alguna forma, de que podemos contemplar diferentes manifestaciones de diferentes lugares representadas en diferentes versiones y sacar conclusiones de esa visión sinóptica. Es decir, tú estás contemplando y analizando diferentes formas de un mismo fenómeno, cosa que no sucede desde el propio terreno en el que se desarrolla. Por eso es tan frecuente para una persona que vive en un ambiente determinado no darse cuenta de que existen cosas iguales en otros sitios. Esa es la ventaja que tiene el investigador que trabaja con diferentes versiones. Es una desventaja, vamos a ponerlo entre comillas, quien solo conoce su versión que ve como la auténtica, la buena, la mejor... Una pastorada solo puede ser única para el que solo conoce esa.

Yo no veo mal que haya gente que ayude a visibilizar versiones nuevas que provoquen algunos cambios. Sin embargo, se corre el peligro de que quien las hace termine haciendo un espectáculo que muestre a otros la parte más íntima de su existencia. O se acepta o finalmente esa persona deja de creer en lo que está haciendo porque se pierde la naturalidad o parte de la misma que precisa esa representación. Muchas veces la representación se hace incluso en un contexto que no es propio: no en la iglesia del pueblo, sino en un teatro. Si se saca del ámbito en que se ha desarrollado, estamos ante el cambio más significativo que ha habido en los últimos años, pues la gente ya no va a participar en una representación, sino que va a mirar, mirar exclusivamente. No es la forma en la que antes la gente participaba, que al hacer la representación la incardinaba en otras anteriores, diferentes e iguales, pero con un sentido en el devenir de la comunidad. En la actualidad el espectador tiene una función mucho más aséptica y en muchos casos hasta desvinculada de la propia tradición.

M.ª P. P. G. ¿Pesa la idea romántica de folklore a la hora de abordar estas valiosas piezas del espectro cultural como un modelo idealizado? ¿Se siguen puliendo los textos en función de criterios estéticos de «buen gusto» que deciden algunos?

J. D. El gusto yo no lo calificaría ni de bueno ni de malo. Lo que vigilaba la jerarquía, porque se salía del discurso validado por ella, tampoco agradaba a personas ajena a la misma. No se trataba ni de mal ni de buen gusto. Se trataba de algo que se adaptara a lo que tú podías decir dentro de lo correcto en tu propia casa o que no se saliera de una visión ética de tu participación en la vida social. Por ejemplo, si se dice una expresión eufemística como «me cagüen diez» hoy, es una interjección común que expresa irritación y no una blasfemia para referirse a los diez mandamientos. Lo mismo sucede al decir «hostia», que es de lo más frecuente escucharlo hoy, y hace cincuenta años era impensable que se dijera tantas veces y con tan poca oportunidad. Yo creo que en estas dramatizaciones sucedía lo mismo: más que buen o mal gusto es que los parlamentos estuvieran en sintonía con lo que la sociedad aceptaba y dentro del margen de libertad que el individuo tenía en esa misma sociedad.

A veces sí se pulen estas representaciones navideñas, pero se reconoce perfectamente el ámbito cultural en el que se efectuaban estas funciones. Por ejemplo, a finales de los años 70 nos llegaron dos partituras distintas a través de varios dulzaineros que tocaban para las representaciones en la misa tradicional de pastores. Entonces a mí me pareció interesante, y con un grupo que había en Burgos con los que había grabado antes música del Renacimiento, que era la Coral de Cámara San Esteban, y Miguel Ángel Palacios, que tocó el órgano, hicimos una representación como se hacía en los pueblos sin grandes cambios (Díaz, 1979). Sonaba un poquito mejor, pero casi no había diferencias pues se hizo muy natural.

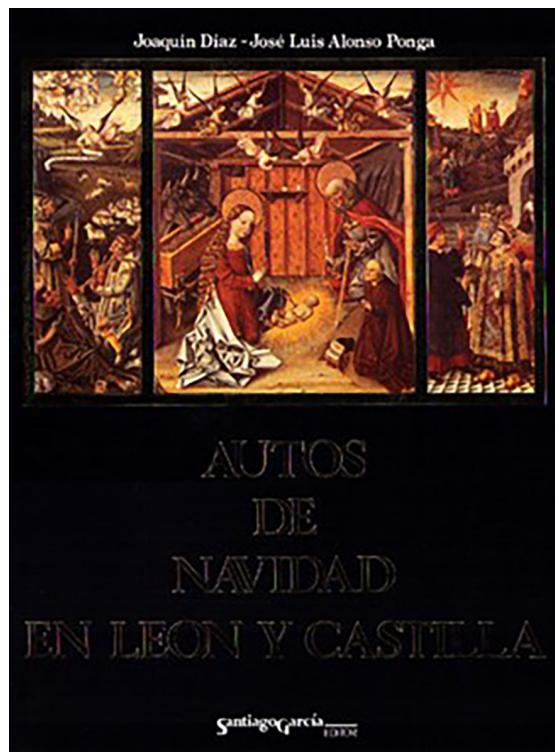
M.ª P. P. G. El estudio de los autos navideños de la tradición oral y de literatura popular, puede ser planteado desde diferentes perspectivas no excluyentes y, desde luego, complementarias. Los trabajos y reflexiones hechas hasta ahora sobre la religiosidad popular navideña han intentado abarcar dos campos perfectamente definibles: el estudio de los autos y las composiciones literarias que los conforman con un especial interés en los cánticos que se incluyen en cancioneros «porque los firmaron todos los ingenios de la Edad de Oro de la literatura castellana, ya componiendo piezas sueltas, ya intercalándolos en obras dramáticas propias para conmemorar el fausto suceso» (Serra i Boldú, 1934: 510). Sin embargo, quizás se ha dejado un poco de lado la perspectiva de los contextos no tanto de representación, como los de transmisión. Da la impresión de que la pastorada de los tiempos recientes —representada en colegios o por grupos de teatro y grupos de música folk (Huet, 2005; Alonso Ponga, 2010: 83-86; Miñambres, 2012: 18) e incluso fuera de la zona leonesa (Alonso Carro, 2018)— si se coteja con otras que distintos investigadores habéis ido recopilando se ha pulido, es decir, se ha censurado lo que se considera antiestético o desagradable. El cambio forma parte de la dinámica cultural y el grupo que la pone en escena ahora ya no es el grupo de pastores que la representaba antes. ¿Sería viable ahondar más en esta cuestión o la pastorada actual es un modelo fijado? Y si esto es así, ¿Cuándo se fija el modelo?

J. L. A. P. Para comprender el estudio de las pastoradas leonesas debemos tener presente algunas épocas de «creación» pero sobre todo de recopilación de los ejemplares. La primera de todas es la que hacen los que publican con la finalidad de servir de modelo a otros la *Pastorada facticia* en el “Folleton” del diario *Proa* el año 1939 (reproducido en Díaz & Alonso Ponga, 1983: 182-191). No hemos encontrado los ejemplares manuscritos sobre los que trabajaron los autores, pero probablemente lo hicieron sobre algunos no muy alejados de la capital, León, puesto que las versiones no difieren entre sí. El segundo que trabaja el tema, es Luis López Santos (1947), que conociendo la publicación anterior se fija fundamentalmente en las figuras y en lo llamativo de los ofrecimientos, pero no contextualiza lo extraño de los mismos y los trata como simples curiosidades. Señala la importancia de la pervivencia de la figura de los pastores —Bato, Juan Lorenzo, etc.— que proceden de la literatura culta. En la perspectiva actual creo que todo, incluso las obras están compuestas por autores cultos, es popular en su representación e interiorización.

El siguiente paso es la publicación por parte de don Felipe Magdaleno (1969), con una buena introducción de don Antonio Viñayo del conocido cd *La Pastorada. Auto de Navidad leones*³. La importancia de esta publicación es que se refuerza el sentido leonés de la misma, se popularizan los villancicos, o algunas letras de los mismos, y se construye como una obra dramática y musical. El cambio que se produce es que mantiene el tono popular pero, como está pensada para el público urbano, se construye como una obra muy depurada en estilo y limpieza de los «chavacanismos rurales», aunque introduce giros y escenas pseudorurales. La representación de la misma en el teatro Emperador en León durante todas las navidades sirve para reforzar estas obras «populares/cultas» en un mundo urbano y culto hegemónico haciendo especial hincapié en el valor dramatúrgico, pero abandonando la profundidad ritual y religiosa del auto pastoril. Se aprovecha por parte de grupos de teatro y asociaciones rurales —es una manera de denominarlos que hay que entender con reservas— para «recuperar» la tradición, por lo que nos encontramos con un sesgo de características primigenias.

³ Véase <http://coralisidorian.org/web/?p=314>

Con motivo de la creación de las autonomías, comienzan a estudiarse los temas regionales con mayor interés. Maximiano Trapero publica en 1982 unos autos de pastores que a su juicio son pervivencia de las representaciones medievales, que además habrían llegado a León de la mano de los cluniacenses que repueblan el monasterio de Sahagún. Esta es la razón por la cual el núcleo de los textos que se conservan están alrededor de esta importante villa. El año 1983 Joaquín Díaz y yo publicamos parcialmente nuestra investigación, *Autos de Navidad en León y Castilla* [cf. Imagen 1], cuyo título no fue concesión a nada, sino simplemente el reflejo de la constatación de estar ante un auto nacido y extendido por la Diócesis de León, de ahí el nombre de pastorada leonesa, no por referencia a la provincia. De hecho, en la misma provincia en la Diócesis de Astorga no hay constancia de la popularidad de estos textos. En este estudio llegamos a tres conclusiones que tuve muy en cuenta al plantear lo que sería posteriormente mi tesis doctoral sobre la religiosidad popular navideña: en primer lugar, que el auto no es medieval, sino de finales del s. XVIII, o probablemente del s. XIX; en segundo lugar, que el autor, por ahora desconocido, es una persona culta de la diócesis y por eso se extiende por todos los pueblos de la misma y hoy se puede recoger en los territorios de la antigua diócesis; y, finalmente, que se ha transmitido por libros manuscritos, lo que no excluye que, como en tantas otras obras populares, hubiese personas que sabiendo leer y escribir se la aprendían de memoria, entre ellos el considerado como director de escena que, pastor o no, era el garante de la tradición.



[Imagen 1: Primera edición de *Autos de Navidad en León y Castilla* (1983)]

M.ª P. P. G. Se impone volver a tratar estos temas, e incluso estos ritos con un trabajo de campo antropológico, es decir recogiendo de tradición oral siempre que se pueda. De lo contrario debemos plantearnos una etnohistoria con buenas contextualizaciones de cada uno de los ejemplares que encontramos y debemos estudiar en las que los guardianes del texto son importantes. ¿Queda mucho por hacer?

J. L. A. P. Hay un antes y un después en las pastoradas ramos y logas de la cordera dependiendo de la función que cumplen o han cumplido en cada caso. Mientras estas obras formaban parte de la liturgia popular navideña tenían un sentido muy concreto, que era el de celebrar el nacimiento del Niño desde una perspectiva local o de grupo identitario ocupacional. Entonces cada representación tenía un contexto amplio, pero se trufaba de características concretas cada año que se ponía en escena. Esto que a primera vista podría parecer muy localista o de «religiosidad de campanario» trascendía este concepto vertido desde fuera de los lugares y contextos en los que se desarrollaba para cargarse de una riqueza semiótica que solo se podría comprender desde dentro, desde un trabajo de campo *more antropológico* y *ad intra*. Por desgracia son pocos los estudios hechos desde esta perspectiva por lo que hemos perdido grandes oportunidades de hablar de estas representaciones desde una perspectiva holista. Yo mismo me he ocupado de esto después, porque en la monografía sobre manifestaciones de carácter dramático navideñas (1986) me centré exclusivamente en aspectos literarios.

El primero de los matices que se debería abordar es el significado del texto para los protagonistas. El cuadernillo, que tenía una persona en una localidad, se consideraba casi casi un libro sagrado. El dueño era colaborador necesario para desarrollar la obra. De él dependía en buena medida que se celebrase o no el acto. No siempre se prestaba y pocas veces se dejaba copiar. El dueño era depositario de la tradición. Por eso si alguien la aprendía de memoria entraba en la misma categoría del que poseía el escrito. Los pastores se acercaban a estos libros con la reverencia y veneración con que los iletrados se acercan a las letras. Los libros manuscritos, a pesar de estar copiados unos de otros, están plagados de palabras incomprensibles que en las representaciones siguientes se introducían y reproducían con toda naturalidad. Puede resultarnos sorprendente esta aceptación por parte del pueblo de lenguajes que no le decían nada, pero que enlazaban con el espíritu de incomprensibilidad que tenían con frecuencia las prédicas de los curas y predicadores plagados de latinajos. Pensemos en aquellos clérigos que satirizó el P. Isla, pero que han llegado hasta la reforma de la Iglesia con el Concilio Vaticano II. A modo de ejemplo en uno de los ejemplares encontramos «pastores de la flor esta noche por mí se commueva» que procede del villancico clásico «Pastores de la floresta...». En una del Páramo uno de los pastores invita a los otros a seguir a su jefe a adorar al Niño con estas palabras: «Pastores, sigamos a nuestro *zalampierno*», que al copiar la versión en el pueblo de al lado copian «sigamos a nuestro *zalampiernes*». Cuando preguntamos por el significado de la palabra nos dicen que «pues eso, a que suena a nada bueno, como un metepatas, un bruto», pero en realidad es una corrupción del verso original que dice «sigamos a nuestro “zagal tierno”». Creo que la translación semántica es importante y si conocemos la formación de los copistas, de los directores de escena, etc., comprenderemos mejor el contexto en el que se produce esta translación entendiendo mejor aspectos de la tradición que ahora se nos escapan.

En una de las canciones que se cantan en la marcha de los pastores a Belén se canta el estribillo «Vámonos, vámonos, vámonos yendo...» que se adaptó al lenguaje rural cambiando el verso por «Vámonos, vámonos, vámonos diendo» algo que a nadie del pueblo le extrañaba, pero sin embargo la palabra escrita evolucionó y se cambió hasta dar este verso «Vámonos, vámonos, vámonos diciendo» que, por cierto, tiene sentido en el texto, pero ha cambiado el significado. En la(s) primera(s) la frase sirve para apremiar pues es un «¡Venga, vamos!, Vámonos yendo, que a la mañana nos rendirá el sueño», en la segunda ha cambiado totalmente por «Vámonos diciendo que a la mañana nos rendirá el sueño». Los ejemplos son abundantes y se debería hacer un estudio de los mismos.

En la primera copia que poseemos por ahora, la de la Unión de Campos (Valladolid), fechada en 1882 según el copista que escribe como colofón «*finis coronat opus*», pero en la siguiente copia que se hace el escritor añade «*finis coronazopus*» probablemente reproduciendo lo que escuchaba del que dictaba, y en la tercera copia se lee «*finis corazón opus*». Obviamente si conociéramos la formación de los copistas, y el ambiente cultural en el que se encontraban podríamos decir algo más de la transmisión de este tipo de literatura. Creo que no estoy diciendo nada raro si añado que a veces en las versiones que se dan de romances clásicos el copista recopilador se limita a decir que una palabra que en tal sitio se dice... se convierte en otro lugar en... sin más explicaciones, como si las variantes fuesen algo ajeno a los individuos que las producen. Efectivamente los estudios de las variantes son fecundos, pero lo serían mucho más si tuviésemos los grandes contextos en los que se producen.

Ya no hablo de las tendencias arcaizantes que pueden ser pervivencias de maneras de expresarse de la gente mayor, o arcaísmos estudiados introducidos por los cultos que quieren darle ese matiz de antigüedad que se esperaría de estas obras. Si nos encontramos con estos matices es importante saber también el contexto que lleva al recopilador a echar mano de estos pseudo ambientes arcaizantes.

MÚSICA Y LITERATURA

M.^a P. P. G. Especialmente en torno a los años 70-80 se divulgaron muchas canciones navideñas del corpus tradicional en discos (Díaz, 1968, 1971, 1988, 1989) reeditando algunos en este siglo (Díaz, 2002 y 2015). También se han publicado algunas antologías en tiempos recientes como la del bonito disco-libro *Ecos de Navidad* (VV. AA., 2006). Esto sucede precisamente cuando el desarrollismo feroz no es un modelo incontestable y lo popular asimilado a lo rural no es necesariamente una rémora del progreso, sino que incluso puede ser la pureza que hay que salvar. Entre los extremos no es fácil saber si hemos llegado a un equilibrio. Al estudiar las piezas, tal vez algunos buscan «rarezas étnicas», pero también debemos considerar también que la aceptación de estas composiciones tiene que ver con que vivimos en una sociedad de consumo y el folklore puede ser producto más.

Al estudiar estas manifestaciones hay una relación entre los textos y la música pues parte de ellos son cantados y los estudios sobre la materia, aunque incidan más en una de las dos disciplinas, marcan en esta doble filiación de villancicos, canciones, seguidillas... Joaquín Díaz ha explicado que actuar es lo que diferencia al arte verbal de la literatura en un proceso único «que exterioriza la forma y le añade gestos y detalles», en el que se parte de unas creencias que se transmiten creativamente ante un público y en el que estamos ante textos literarios y composiciones musicales que combinadas son más estando la clave en la oralidad:

Observemos, por otra parte, que quien transporta sus imágenes y conceptos a un lenguaje formal se comporta de manera diferente si ese lenguaje va a ser oral o escrito. El lenguaje literario se crea pensando en el lector y el oral en el oyente y es evidente que ambos tienen diferentes exigencias. Eso sí, quien actúa para transmitirlo después, tiene la ventaja de que puede mezclar ambos estilos, literario y oral, en su representación, haciendo uso indistinto de las dos fuentes. La fuente oral no debe ser analizada desde los patrones estéticos de la literatura. La hermosura y complejidad de las producciones orales cuentan con muchos más elementos que las producciones escritas, como pueden ser dicción, entonación, intención, melodía... (Díaz, 2006: 164)

Los modelos de análisis de los últimos años han tenido en cuenta tanto la perspectiva formalista como la culturalista. Al código literario y musical habría que añadir el de la interpretación. ¿Cómo se encajan estos niveles en el superior a todos que es el performativo?

J. D. La combinación del texto con la melodía es una cosa tan estudiada y tan antigua que hay que reconocer y aceptar que es mucho mejor que la simple comunicación y el mensaje va acompañado de un tono o una melodía porque ayuda a recordar, ayuda a memorizar mejor y a interpretar, o sea a traducir cosas. Eso es algo que ya está estudiado (Frenk, 2013: 145- 256). Una canción es mejor que un texto recitado simplemente, eso es así, se acepta y es algo casi natural. Luego están los vericuetos que sigue una canción para introducirse en una representación. Porque la mayor parte de las canciones que se cantan en estas representaciones, sobre todo en los autos, son canciones que no han nacido para el propio auto. Es decir, que, en cierto modo, en algunos casos, son ese tipo de melodías que el tiempo había convertido en vulgatas.

Esas melodías que se oían, se repetían y se disfrutaba con ellas se adaptaban a los textos de la pastorada. Esa fue la polémica que surgió en la época en que estábamos trabajando porque Maximiano Trapero y Lothar Siemens (Trapero, 1982) pensaban que, porque un villancico de los que analizaban parecía que tenía un estilo medieval, había que pensar que toda la representación era medieval. Nuestra postura fue la contraria, es decir, nosotros pensamos que a un texto que no tenía acompañamiento musical se le habían ido añadiendo, conforme convenía o interesaba, un conjunto de villancicos o canciones de diferentes épocas. Y por tanto no cabe decir que, porque exista un villancico que podía ser del s. XV, toda la representación proceda necesariamente de esa época. Esta fue digamos nuestra conclusión a la cual se han ido acercando ellos también con el tiempo. Hemos entendido que una pastorada no era un conjunto homogéneo a estudiar, sino que se basa en una acumulación de materiales que venían bien para esa representación y que esos materiales se habían tomado de acá y de allá y en diferentes momentos, que se han ido acumulando poco a poco. Por eso en alguna de las variaciones de las distintas versiones de las pastoradas aparecía alguna canción que ya se había ido haciendo general en las que se representaban en la misma zona, pero había otras canciones que se habían incorporado más recientemente y que no aparecían en otras versiones.

Yo creo que al final esto hacía incluso más interesante la representación, pues no se trataba de algo que digamos se hubiera compuesto y representado a partir de la Edad Media sin cambios; sino que, como era lógico y dependía en muchos casos de la voluntad del director de la escena que añadía o quitaba cosas según le conviniera, porque se adaptaba mejor a la mentalidad de la gente que iba a verlo. Y si el villancico era bonito daba igual que fuera medieval, que lo hubiera hecho Lope o cualquier otro poeta anterior o más moderno conocido o anónimo. Muchos aparecen como villancicos sueltos en los cancioneros (Manzano, 1991; Díaz & Díaz Viana, 2009: 35-36, 76-78). Es más, algunas representaciones tienen tantos villancicos que metonímicamente se denominan «villancicos» como sinónimo de «pastorada» (Manzano, 1991: 91 y ss.). Otros ya se han adaptado tanto que a lo mejor nacen en el s. XVIII, se adaptan a la representación y luego no se cantan más que en la pastorada. La vida de esos repertorios es muy diversa, no se puede analizar tampoco en bloque. Y esto es así. Depende muchas veces del albur y de la capacidad de la misma manera que en las danzas de palos pasa igual. Algunas cancioncillas que se han añadido a las danzas de palos como lazo son de hace cuatro días y hay otras que se han incorporado desde la Edad Media. Margit Frenk

(1977) estudia muchas de esas melodías con sus textos breves, los estudia como parte de la lirica hispánica. Eran cancioncillas que existían, que la gente cantaba y que luego se aplicaban para que los danzantes se acordaran de donde tenían que dar con los palos, si aquí o allí.

Con respecto a mis cinco discos sobre el repertorio de la Navidad, aunque hay composiciones relativas a este periodo en otros trabajos (VV.AA., 2006), tienen que ver con la importancia de la tradición. Siempre pensé que era un periodo del año en el que se cantaba mucho en familia y con otros grupos de allegados. Este tiempo litúrgico es importante porque, como hemos apuntado antes, en él se apela a la humanidad de un Dios que goza y sufre como cualquier hombre. Y a mí mismo me gustaban muchos de los villancicos que cantaba, o sea, que lo hice con gusto.

TRADICIONES DE IDA Y VUELTA

M.^a P. P. G. Las leyendas, las melodías, los ritos y en general todos los elementos de la cultura no se detienen ante las fronteras políticas que separan a diferentes grupos étnicos, es decir «hoy todas las culturas son de frontera» y « pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento» (García Canclini, 1990: 325-326). De hecho, la cultura se adapta o se asimila a través de los procesos de difusión motivados por muchas causas a lo largo de la historia.

Uno de los más importantes para España fue el proceso de colonización de América, incluyendo Nuevo México y Texas donde se ha mantenido la tradición de las representaciones de pastorelas con fuerza hasta mediados del siglo XX y todavía perviven (Lozano, 2007). Las dramatizaciones populares navideñas de México, extendidas también por Guatemala, Costa Rica, Nicaragua, Honduras y los mencionados estados del sur de EE. UU., son las posadas y las pastorelas. Las posadas son muy simples y se centran en un único episodio, la búsqueda de san José y la Virgen María de posada en Belén y en las conversaciones que mantienen con los posaderos. La mezquindad y zafiedad de estos últimos frente a la bondad y delicadeza de la Virgen es un tema recurrente de todo lo relacionado con el empadronamiento de la Sagrada Familia como recoge el romancero (Trapero, 1990: 31). La pastorela, sin embargo, es un verdadero auto de pastores, si bien los personajes son alegóricos del Bien, los ángeles dirigidos por san Miguel, y del Mal, los diablos regidos por Lucifer. En la pastorela la acción transcurre también en el camino que hacen los pastores desde el anuncio del ángel hasta la llegada al portal.

La pastorela mexicana tiene muchas coincidencias con la leonesa como la asimilación de canciones que se van incorporando como demuestra Charlotte Huet (2011: 223-224), aunque para ella hay algunas diferencias sustanciales:

A modo de conclusión, podemos afirmar que la pastorela mejicana y la pastorada leonesa representan dos tipos de teatro popular totalmente distintos: el primero al asemejarse al espectáculo y el segundo al rito. Por supuesto, al considerar la pastorela mejicana en su vertiente rural, encontraremos puntos parecidos con la pastorada leonesa: en la preparación del montaje, en la conservación del texto (mitad oral y mitad escrita, gracias a viejos manuscritos llenos de tachaduras y errores lingüísticos conservados de generación en generación), en la inserción de cantos y bailes, etc. No obstante, las tradiciones españolas y mejicanas, parecidas en sus orígenes, siguieron dos direcciones substancialmente opuestas. La pastorada leonesa conservó su carácter litúrgico y ritual cuando la pastorela mejicana desarrolló su teatralidad poniendo el acento en las escenas cómicas y diablicas (2011: 227).

Un ejemplo de canción navideña es «El canto de cuna al niño Jesús» recogido en *Canciones españolas en el sudoeste de los Estados Unidos* (Díaz, 2007), hoy nana o arrullo popular, pero que formaba parte del teatro litúrgico de la pastorela (Lozano, 2019: 36-37). Habitualmente se habla de tradiciones de ida, pero ¿podemos hablar de tradiciones de ida y vuelta o solo de ida? ¿Qué importancia tienen hoy estas partes desgajadas de obras de más envergadura en un territorio antes hispanizado y hoy «anglosanizado»?

J. D. En el trasvase de las dramatizaciones en América hay que tener en cuenta la importancia de determinadas órdenes como franciscanos, jesuitas... depende de los lugares, de las zonas que pertenecían a las provincias de cada orden. Y según conviniera, los miembros de esas órdenes llevaban a lugares muy lejanos las representaciones o expresiones populares que les interesaban para convencer, para modificar las mentalidades en un contexto colonial. Aquí es donde nace la posada.

Las posadas mexicanas tienen el estilo que la pastorada y la pastorela con la única diferencia que el clima allí permitía que saliera la gente a la calle en invierno y aquí se reducía a lo que se hiciera por las calles como aguinaldo petitorio. Pero sí que hay cosas de las posadas porque tratan el tema del nacimiento y del proceso que sigue la Sagrada Familia para llegar al sitio en el que va a tener lugar el nacimiento y las vicisitudes del mismo. Entonces esa implicación de la familia en la representación era muy bien vista por la propia sociedad que iba a contemplar el acto.

Daba mucha pena al pueblo que la Virgen pasara penurias y ahí hay una serie de sentimientos a los que se recurrió para que la representación tuviera un sentido y no fuera solo como el Misterio de Elche, que es muy teatral, pero si no fuera por los ángeles que bajan espectacularmente a la gente le daría lo mismo pues simplemente no le interesan las profundidades teológicas. Estas dramatizaciones se desarrollan en un momento en que la Virgen está en entredicho en Europa, pero desde España se potencian los misterios de María a lo largo de mucho tiempo hasta que se la declara la Purísima. Las representaciones de Navidad refrendaban los dogmas relativos a María para que las gentes sencillas lovieran en todo su esplendor y lo asumieran de forma natural y amena. Las representaciones que tienen que ver con la familia adquieren mucha importancia dentro de esa sociedad que siempre estaba recibiendo y transmitiendo cosas.

Es fácil que el modelo de representación de las pastoradas, y también los autos de Reyes, con sus cantos haya ido de acá para allá. De allá para acá igual es más difícil, se manifiesta más esa ida y vuelta sobre todo en los años de finales del s. XIX primeros del XX que antes. Antes era más difícil que volviera, salvo cuando la gente volvía de América porque habían triunfado o por lo contrario, y se recordaba de las canciones que se cantaban allí y podía a lo mejor incorporarse de una forma un poco forzada al repertorio popular alguna canción de esas que se cantaban allí. Luego ya en el s. XX con un trasiego de repertorios, incluso buscado voluntariamente porque había representaciones que se traían de América, y ya desde los años 50 y 60 del XIX el transvase es casi permanente. Y, de hecho, en Europa, por ejemplo, en Francia, hay operas como la de *Carmen* de Bizet que incorpora habaneras y ritmos que se están moviendo desde casi principios del s. XIX. Incluso, yo pienso que, en buena parte, primero, van para allá determinados ritmos y, luego, vienen para acá modificados y cambiados en su estructura mínimamente.

Creo que en la pastorada leonesa todo lo que se percibe está dentro de los repertorios locales o algún tipo de repertorio de ese carácter vulgata que tanto aparece en España, porque los ciegos, «nueva juglaría “degenerada”» (Díaz & Díaz Viana, 2009: 9) lo iban llevando de un sitio a otro. Entonces no es extraño que aparezca una canción en Extremadura y que la misma aparezca en León. La transmisión no necesitaba que

fuerza de una persona que supiera leer, estamos hablando, sobre todo, de oralidad. Sí que es verdad que algunos pliegos en los que venían esos villancicos se leían en público, es decir, que el que sabía leer lo comunicaba y el que no sabía leer tenía una buena memoria y rápidamente lo captaba.

NUEVAS LECTURAS SOBRE VIEJAS OBRAS

M.ª P. P. G. En la revisión que hace Secundino Valladares (2021) del libro *Religiosidad Popular Navideña en Castilla y León: Manifestaciones de carácter dramático* se centra el análisis de los textos publicados para criticar la lectura naïf que muchas veces se ha hecho de los mismos. Una lectura acrítica nos presenta a la sociedad campesina en la que se desarrollan estas obras en la línea de la *folk-society* acuñada por Robert Redfield (1978)—comunidades pequeñas, aisladas, homogéneas, iletradas, en las que la conducta es tradicional y no crítica o creativa— y cuyos modos de vida, conductas, situaciones, etc. del pueblo se consideran expresión de una sustancia atemporal e indistinta, siempre idéntica a sí misma al menos desde el Renacimiento. Este análisis, a veces generalizado de forma ingenua, no soporta un análisis crítico porque la dicotomía aislamiento-apertura siempre ha estado supeditada a la conveniencia de los intereses del poder. Recordemos como fray Antonio de Guevara, que no olvidemos falleció con la mitra puesta, en su famosa obra *Menosprecio de corte alabanza de aldea* (Valladolid, 1539) no exime a los rústicos aislados en su Arcadia de tributar:

¡Oh bienaventurada aldea en la cual el buen aldeano guarda el día del disanto, ofrece en la fiesta, oye misa el domingo, paga el diezmo al obispo, da las primicias al cura, hace sus Todos Santos, lleva ofrenda por sus finados, ayuda a la fábrica, da para los santuarios, empresta a los vecinos, da torrezno a Sant Antón, harina al sacristán, lino a Sant Lázaro, trigo a Guadalupe, finalmente, va a vísperas el día de la fiesta y quema su tabla de cera en la misa! (1987: 179).

Valladares incide en algo que ya se apuntado con posterioridad a la monografía arriba citada (Alonso Ponga, 1987, 1991 y 1994), pero de una forma minuciosa glosando algunos textos. A partir de los mismos ponen de relieve las diferencias sociales de los grupos dominantes y los marginales y subalternos en función de la riqueza y del poder. Los últimos, mediante estos rituales teatrales y parateatrales, se rebelan en contra de su situación desfavorecida de dos formas, mediante la risa o mediante la propuesta de una utopía pastoril que invierta el orden establecido. La cultura popular puede tener, y de hecho tiene, independencia de la clase social que la produce, pero ¿cómo se encaja esta cuestión en el teatro popular navideño que nos ocupa?

J. L. A. P. El teatro popular navideño, por lo que se refiere a los protagonistas es muy rico en los matices que ofrece para conocer la realidad de un grupo apartado de la sociedad, pero imprescindible para la creación de riqueza que sustenta a los que los apartaban. Los pastores como clase marginada echan mano de la ironía para criticar el orden establecido. Sí es verdad que no pueden oponerse abiertamente a los dos poderes que los tienen sometidos —la iglesia y los amos—, es decir los ricos, porque al final dependen de ellos. Sin embargo, se rebelan ante esta situación injusta riéndose de sí mismos, de la vida de miseria que llevan. Se mofan de su escasa cultura hegemónica, pero al mismo tiempo llaman la atención de que son víctimas de una explotación que los obliga a vivir alejados de la civilización y, por lo tanto, con escasas posibilidades de acceder a la cultura de los superiores.

Hasta hace muy poco tiempo, afortunadamente esto está cambiando, los que se acercaban a estudiar el mundo rural o el pastoril en este caso, lo hacían al estilo de Redfield buscando una supuesta alma del pueblo dentro de una supuesta cultura acrítica. La antropología cultural, que estudia lo que antes se adjudicaba al folklore en el sentido romántico de la expresión, está poniendo de manifiesto la plurisemía de la cultura tradicional y al mismo tiempo la importancia de estudiar las manifestaciones de cultura tradicional de una forma holista. Esta metodología está añadiendo una gran perspectiva y riqueza a todos estos temas.

M.ª P. P. G. Existe una empatía social, a veces veneración, hacia las manifestaciones populares navideñas asociadas al ámbito leonés. Insistimos en que «leonés» supera la delimitación geográfica de la provincia de León si pensamos en estas piezas como objetos susceptibles de aplicarles un método etnográfico. Sin embargo, actualmente refuerzan la identidad leonesa, su etnicidad circunscrita a la provincia de León, en un intento de salvaguardar o recuperar un mundo extinto (Alonso Ponga, 2003: 95-97) según la acertada tesis del folklorismo desarrollada por Josep Martí (1996). Desde las instituciones provinciales hoy día se propicia haciendo una tarea divulgativa efectiva y estéticamente muy atractiva. Un ejemplo reciente es la carpeta con trece fichas sobre los ramos navideños editado por el Instituto Leonés de Cultura a través del Museo de los Pueblos Leoneses (Lagartos Pacho *et alii*, 2020). ¿Cómo se ha gestado el discurso actual sobre estas piezas basado en la admiración de un pasado idealizado? ¿Las manifestaciones dramáticas navideñas han servido para reforzar la identidad leonesa en León y provincia?

J. L. A. P. El gran público de la capital conocía la pastorada porque a raíz de las publicaciones del diario *Proa* y del disco de Felipe Magdaleno, antes citados, se había hecho imprescindible en la Navidad leonesa. Influyó en esto la pretendida medievalidad del texto y la música. Había un gran interés por parte de los intelectuales de buscar el texto original. Creo que sigue existiendo este interés, por eso la pastorada y demás manifestaciones dramáticas navideñas vuelven continuamente como en un eterno retorno a las páginas culturales de los diarios y revistas. La base se encuentra en que es una rareza en la Navidad española e hispanoamericana. Es verdad que hay muchas composiciones populares con esta temática, pero un texto navideño que se haya extendido con tanto éxito por un territorio determinado no es muy frecuente. Está tan unido a León que forma parte de la identidad leonesa.

La importancia del ramo y su evolución, responde a otro *modus operandi*. El ramo en la actualidad está mucho más extendido porque ha logrado aglutinar mayores consensos a nivel provincial, hasta el punto de que se ha convertido en el «árbol propio de la Navidad leonesa». Es un fenómeno introducido recientemente, más que la pastorada. Se parte de una obra más cercana al pueblo, nacida y desarrollada en el ambiente rural, que era más fácil de cantar y más interesante a la hora de adornarlo. No era una tradición de la ciudad, pero existía en toda la provincia con diversos modelos comarcales. No debemos perder de vista, que tenemos textos en cabreirés, el dialecto de la lengua leonesa hablado en comarca de La Cabrera. En trabajo de campo de los años setenta y ochenta alcancé a recoger varias estrofas de ramos cantados en el Bierzo, tanto en gallego como en leonés. Había ramos en la Montaña, en el Páramo, en la Maragatería y en la Tierra Llana. Pero el ramo entra con fuerza en la capital de la mano de una serie de estudios de la cultura tradicional leonesa hecha desde el Centro de Profesores. Las profesoras Carmen Fernández Marcos y Carmen Urdiales llevaron a cabo varios proyectos con el objeto de acercar la cultura tradicional a los niños de los colegios de la capital. Hicieron un encomiable trabajo con fichas para alumnos y profesores a partir de modelos de recogida de música y letra. Acercaron esta tradición a

los escolares, que la aceptaron y la cultivaron con toda ilusión, de manera que a los pocos años eran varios los colegios que tenían el cántico del ramo como una manifestación de pedagogía transversal en la que se implicaban varios departamentos. Pocos años antes doña Concha Casado Lobato había dado a conocer un modelo de ramos de la montaña leonesa. El texto era uno concreto, pero, sobre todo, es interesante señalar que el soporte era un triángulo sobre un vástago también de madera. Este posteriormente se dejaba apoyado en la iglesia en una base alrededor de la cual se colocaban las ofrendas de castañas, nueces y dulces. En el triángulo se ponían las velas y de él colgaban las rosquillas. Todo ello se adornaba con vegetación, cintas de colores y puntillas de encajes de bolillos.

Los niños aceptaron la tradición trasvasada del mundo rural y al poco tiempo comenzaron a hacerse concursos del canto del ramo en la plaza pública bajo un gran ramo que lucía durante todas las navidades. Además de los ramos (como soporte) que lucían en los colegios de los que era representativo el grande de la plaza del Ayuntamiento, comenzaron adornarse algunos escaparates. El siguiente paso fue la consideración de este elemento como seña de la Navidad y de la identidad leonesa. La tipología del ramo que ha triunfado es la que estaba más extendida en la zona centro y oriente de la provincia, que se puede encontrar desde la montaña hasta la Tierra Llana. Sin embargo, como ha demostrado Alejandro Valderas (2009: 9-21) había y hay otras muchas tipologías comarcales. El ramo leonés de Navidad que adorna la mayoría de las casas de los leoneses dentro y fuera de la provincia tiene este origen y ha sufrido esta evolución.

A mi juicio lo importante es que estas tradiciones se han salvado y consolidado. Son reactualizaciones de antiguos símbolos navideños de los pueblos trasvasados a la ciudad, interiorizadas en la cultura urbana y devueltas de nuevo al mundo de donde nacieron. Estamos ante una oportunidad muy interesante para que los antropólogos veamos cómo las tradiciones se desarrollan continuamente ante nuestros ojos. Consecutivamente se están recreando para adaptarse a las necesidades de la sociedad que las mantiene. Si no se adaptan desaparecen.

Ciertamente en el estudio del ramo navideño, e incluso de la pastorada, al haber cambiado el significado original —celebración religiosa popular a cargo de grupos de edad o del colectivo de pastores— salta a la vista la recuperación según las líneas que Joseph Martí señaló como típicas del folklorismo. Con la recuperación y adecuación a la actualidad se crea una nueva resemantización de símbolos y se potencian discursos nuevos apoyándose en aquellos otros que la sociedad que los sostiene no duda de calificar como auténticos y ancestrales. Responden a la lógica evolución adaptativa de las tradiciones.

EPÍLOGO

Las dramatizaciones navideñas son tradiciones que se han perpetuado o recuperado más o menos con éxito a pesar de los olvidos y las pérdidas de muchas de ellas. Forman parte del amplio espectro de lo popular que se ha patrimonializado perteneciendo a todos como un elemento emblemático de la cultura. Lo popular se ha hecho tradicional y, aunque en parte pervivan gracias a las modernas recopilaciones como *Autos de Navidad en León y Castilla* (1983), nos desvelan que los parlamentos recitados y las melodías que los han acompañado sancionaban la vida y las creencias de los grupos que participaban en ellas por encima de cualquier cuestión estética e, incluso, aunque siempre ha habido un margen estrecho, de la apetencia o autonomía personal de los individuos. Un ejemplo hermoso que menciona Maximiano Trapero (2020:159) es la recuperación en La Habana de la pastorela en 1987 con motivo de la visita del papa. El texto lo hizo Alexis Díaz Pimienta en décimas, es decir, se recupera una tradición transplantada a América en el s. XVI, pero que

renace en el XX con la forma métrica extendidísima y de uso general en el teatro folklórico hispanoamericano, y la dramatización encara situaciones y personajes modernos.

En España, hoy día, están mucho menos generalizadas, pero percibimos en los reductos en los que se mantiene lo mismo, pues siguen subscrito nóstros anhelos como sociedad necesitada de emblemas identitarios que vayan más allá de lo popular y representen lo «tradicional». El auge del «Estado de las Autonomías», que nació con la Constitución de 1978, y la división provincial previa, han hecho de los productos culturales, como el que nos ocupa ahora, distintivos frente a los otros y que se hayan multiplicado los estudios. La sociedad temerosa de ser engullida por la aldea global ha vuelto la vista hacia las manifestaciones de las aldeas de sus antepasados.

La pastorada, la loga y el ramo, y tampoco las otras manifestaciones tradicionales navideñas como los autos de Reyes, las mascaradas, etc., no se sustraen de la tendencia iniciada en España en el último tercio del s. XX y que está vigente ahora, distorsionar el folklore para adaptarlo a los espectáculos o convertirlo en un objeto de consumo como ha estudiado Josep Martí (1996). Parece ser que el folklore como espacio de la antropología muta y se ensancha para perdurar con una utilidad diferente al momento en el que se crearon estas manifestaciones literario-musicales transmitidas oralmente y por escrito.

Agradezco a Joaquín Díaz y a José Luis Alonso Ponga, que han investigado y divulgado su trabajo sobre las representaciones navideñas de forma dilatada a lo largo de sus fructíferas carreras profesionales, el tiempo y la sabiduría invertidas en esta entrevista. Se redondeó en una larga y agradable conversación mantenida en la casona del Centro Etnográfico Fundación Joaquín Díaz de Urueña el 27 de julio de 2021 (cf. Imagen 2).



[Imagen 2: José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero y Joaquín Díaz conversando en La Casona del Centro Etnográfico Joaquín Díaz el 27 de julio de 2021.]

Valladolid y Urueña, marzo-julio de 2021

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CARRO, Gabriel (2018): «La Pastorada Leonesa, en Madrid», *La Nueva Crónica*, 10 de enero. URL: <<https://www.lanuevacronica.com/la-pastorada-leonesa-en-madrid>>
- ALONSO GARROTE, Santiago (1947): *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y tierra de Astorga: notas gramaticales y vocabulario*, Madrid: Instituto Antonio de Nebrija.
- ALONSO PONGA, José Luis (1986): *Religiosidad Popular Navideña en Castilla y León: Manifestaciones de carácter dramático*, Salamanca, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.
- ALONSO PONGA, José Luis (1987): «Anotaciones “socioculturales” a la Pastorada Leonesa», en *Actas de las jornadas de teatro popular en España*, Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (coords.), Madrid, CESIC, pp. 9-16.
- ALONSO PONGA, José Luis (1991): «El Auto Religioso en España: Castilla y León», en *El Auto Religioso en España*, Norberto A. Albadalejo Imbernón (coord.), Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, pp. 107-124.
- ALONSO PONGA, José Luis (1994): «Estructuras sociales y manifestaciones religiosas en “Los Ramos” cantados en la Provincia de León», en *Actas do simposio internacional de Antropoloxía In memoriam Fermín Bouza-Brey*, Vigo, Consello da Cultura Galega, pp. 301-318.
- ALONSO PONGA, José Luis (1996): «Teatro popular», en *Teatro popular. Danzas de palos*, Valladolid, Castilla Ediciones.
- ALONSO PONGA, José Luis (2003): «El teatro popular religioso en tierras leonesas y su valoración», en *Literatura de Tradición oral*, León, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 91-101.
- ALONSO PONGA, José Luis (2008): *La Navidad*, León, Edilesa.
- ALONSO PONGA, José Luis (2010): «La Navidad leonesa: lectura de un acontecimiento cultural universal en clave regional», en *La religiosidad popular en Tierras de León*, León, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 73-88.
- AYUSO, César Augusto (2021), «Autos de los Reyes Magos en tierras palentinas: el de San Cebrián de Campos», *Revista de Folklore*, 471, pp. 4-29.
- BASCOM, William R. (1978): «Folklore y antropología», en *Introducción al folklore*, Guillermo E. Magrassi y Manuel María Rocca (eds.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 77-89.
- CARO BAROJA, Julio (1965 1ª) (2006): *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Alianza Editorial.
- DÍAZ, Joaquín (1968): *Canciones de Navidad*, Sonoplay [disco de vinilo].
- DÍAZ, Joaquín (1971): *Canciones de Navidad*, Movieplay [disco de vinilo].
- DÍAZ, Joaquín (productor) (1979): *Dos misas tradicionales. Misa de pastores /Misa de Simeón*, Joaquín Díaz [disco de vinilo].
- DÍAZ, Joaquín (1988) (2002) (2015): *Navidad en Castilla y León*, Fundación Joaquín Díaz [1ª disco de vinilo, 2ª y 3ª disco compacto].
- DÍAZ, Joaquín (1989): *Villancicos, romances y aguinaldos*, Tecnosaga [disco de vinilo].
- DÍAZ, Joaquín (2007): *Canciones españolas en el sudeste de los Estados Unidos*, Fundación Joaquín Díaz [disco compacto].

- DÍAZ, Joaquín (2006): «La tradición oral y el arte verbal», en *La voz y la memoria. Palabras y mensajes de la tradición hispánica*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz.
- DÍAZ, Joaquín (2010): «La religiosidad popular en el cancionero y el romancero», en *La religiosidad popular en Tierras de León*, León, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 121-138.
- DÍAZ, Joaquín (2019): «Juegos de Noche Buena», en *Antropología y Religión en Latinoamérica IV. Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*, M.ª Pilar Panero, José Luis Alonso Ponga y Fernando Joven (coords.), Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 11-19. URL: <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/CIERP/PalabrasImprenta_AntropologiaReligionIV.pdf>
- DÍAZ, Joaquín y José Luis ALONSO PONGA (1983): *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, Santiago García Editor [Hay una reedición digital de la Fundación Joaquín Díaz, 2019. URL <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/alonsoponga/jdap2018_autos_de_navidad.pdf>].
- DÍAZ, Joaquín y José Luis ALONSO PONGA (1989): *La Pastorada*, Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- DÍAZ, Joaquín y José Luis ALONSO PONGA (2020): *Autos de Reyes en León y Castilla, Ureña (Valladolid)*, Fundación Joaquín Díaz. URL <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/alonsoponga/jdap2020_autos_de_reyes.pdf>
- DÍAZ, Joaquín y Luis DÍAZ VIANA (2009): *Romances recogidos de la tradición oral de Castilla y León*, Palencia, Cálamo.
- FRENK, Margit (1977): *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra.
- FRENK, Margit (2013): *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México DF, Fondo de Cultura Económico.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar en la modernidad*, México, Grijalvo.
- GUEVARA, fray Antonio de (1987): *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea / Arte de Marear*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra.
- HUET, Charlotte (2004): «La tradición en un nuevo manuscrito teatral del ciclo navideño», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 29, pp. 177-294.
- HUET, Charlotte (2005): «El teatro popular navideño leonés en la actualidad», *Revista de folklore*, nº 289, pp. 21-24.
- HUET, Charlotte (2006): «Panorama del teatro popular navideño en España», *Culturas Populares*, nº. 3, URL <<http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/huet.htm>>
- HUET, Charlotte (2011): «Miradas cruzadas entre dos manifestaciones teatrales navideñas: la Pastorada leonesa y la Pastorela mejicana», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 17, pp. 220-229. URL <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume17/8%20ehumanista17.huet.pdf>
- LAGARTOS PACHO, Javier, SANTOS MARTÍNEZ, Carlos y Raquel ORDÓÑEZ LANZA (2020), *El ramo tradicional leonés*, León, Instituto Leonés de Cultura-Museo Etnográfico de León.
- LÓPEZ SANTOS, Luis (1947): «Autos del nacimiento leoneses», *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, nº 2, pp. 7-31.

- LOZANO, Tomás (2007): *Cantemos al Alba Orígenes de canciones, sonidos y drama litúrgico del Nuevo México hispano*, traducción de Rima Montoya, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- LOZANO, Tomás (2019): «La pastorela en Nuevo México», en *Antropología y Religión en Latinoamérica IV. Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*, M.^a Pilar Panero, José Luis Alonso Ponga y Fernando Joven (coords.), Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 29-38. URL: <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/CIERP/PalabrasImprenta_AntropologiaReligionIV.pdf>
- LUJAN ORTEGA, María Luisa y Tomás GARCÍA MARTÍNEZ (2008): «Los Autos de Reyes Magos en la Huerta de Murcia», *Revista de Folklore*, t. 28^a, nº 328, pp. 127-135.
- MAGDALENO, Felipe (dir.) (1969): *La Pastorada. Auto de Navidad leonés* [Grabación sonora interpretada por la Coral Isidoriana de León], Madrid, Pax.
- MANZANO, Miguel (1991): *Cancionero leonés. III, Cantos religiosos. I, Ciclo de Navidad*, León, Diputación de León.
- MARTÍ, Josep (1996): *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Rosel.
- MEDINA SAN ROMÁN, María del Carmen (1996): «El auto religioso en Andalucía una forma de teatro popular», *Demófilo: Revista de cultura tradicional*, 18, pp. 147-156.
- MIÑAMBRES, Nicolás (2012): *Pastoradas y Autos de Reyes de cubillas de Rueda y otras obras*, León, Instituto Leonés de Cultura.
- REDFIELD, Robert (1978): «La sociedad folk», en *Introducción al folklore*, Guillermo E. Magrassi y Manuel María Rocca (eds.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 37-64.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco (2006), *El ciclo de Navidad en tierras zamoranas. I. Navidad y Final de Año*, Zamora, Semuret.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco (2007), *El ciclo de Navidad en tierras zamoranas. II. Aguinaldos y Reyes*, Zamora, Semuret.
- SERRA Y BOLDÚ, Valerio (1934): «Costumbre religiosas», en *Folklore y costumbres de España*, F. Carreras y Candí (dir.), Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín.
- TEJERIZO ROBLES, Germán (1999): *Autos de Navidad en Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía-Diputación de Granada.
- TRAPERO, Maximiano (1982): *La Pastorada leonesa: una pervivencia del teatro medieval*, transcripción musical de Lothar Siemens Hernández, Madrid, Sociedad Española de Musicología.
- TRAPERO, Maximiano (1990): *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*, Madrid, Ediciones Nieve.
- TRAPERO, Maximiano (2019): «Una muy particular celebración de la Navidad en Canarias: Los ranchos de Pascua de Lanzarote», en *Antropología y Religión en Latinoamérica IV. Palabras a la imprenta. Tradición oral y literatura en la religiosidad popular*, M.^a Pilar Panero, José Luis Alonso Ponga y Fernando Joven (coords.), Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 55-71. URL: <https://archivos.funjdiaz.net/digitales/CIERP/PalabrasImprenta_AntropologiaReligionIV.pdf>
- TRAPERO, Maximiano (2020): *Un arte verbal muy vivo y vivaz. Estudios sobre la décima y la improvisación poética*, Madrid, CIOFF España.
- VALDERAS, Alejandro (2009): *El Ramo de Navidad*, León, Edilesa.

VALLADARES, Secundino (2021): «Revisión del estudio antropológico de José Luis Alonso Ponga sobre religiosidad popular navideña», en *Pensar la Tradición. Homenaje a José Luis Alonso Ponga*, Joaquín Díaz, Salvador Rodríguez Becerra y M.^a Pilar Panero García (eds.), Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Joaquín Díaz, 2021, pp. 89-114.

VV. AA. (2006): *Ecos de Navidad*, Valladolid, Fundación Citaud [libro cd].

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2021
Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2021



Christoph Müller y Ricarda Musser (editores académicos), *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*, Medellín, Editorial EAFIT / Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung, Colección Académica, 2018, 300 pp.

Sin lugar a dudas, cuando los pensadores románticos dirigían su mirada hacia la cultura popular europea para explicar un proceso tan complejo como el desarrollo de las lenguas en correlato con la construcción de las naciones modernas, se estaba produciendo un cambio de perspectiva que modificó nuestra percepción de la historia de las representaciones culturales. A partir de entonces cobraron un espacio central el universo de la oralidad, sus conexiones con la escritura manuscrita, la imprenta y los múltiples circuitos de difusión de carácter letrado y/o popular.

A lo largo de los siglos XIX y XX se problematizaron estas relaciones y de este enriquecedor debate surgieron los enunciados teóricos y críticos más innovadores sobre el concepto de cultura que se proyectan hasta nuestros días. *De la pluma al internet* se inscribe en esta tradición crítica con la particularidad de enfocarse en un contexto todavía poco explorado: el rol de la literatura popular impresa en el proceso de la divulgación cultural en América Latina en la primera mitad del siglo XX. Con el propósito de ahondar en estas redes de difusión, el libro se centra en tres ámbitos culturales: el mexicano, el chileno y el colombiano, con una serie de ramificaciones que se extienden hacia otros países y contextos, como Brasil y Argentina.

De la pluma al internet, coordinado por Christoph Müller y Ricarda Musser, tiene como punto de partida el panel homónimo del XLI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IIIL), realizado la Universidad Friedrich Schiller en Jena (Alemania) durante el 19 y 22 de julio de 2016. El libro recopila diez artículos escritos por especialistas, cuyo propósito es indagar en los medios de comunicación populares desde el siglo XIX hasta finales de la primera mitad del siglo XX en México, Chile y Colombia, a los que se suma tangencialmente Brasil.

Los aportes que versan sobre México son *De las plazas al taller: el editor Antonio Vanegas Arroyo y la difusión de la literatura popular en México* —escrito por Mariana Masera— y *El Tigre de Santa Julia, de la imprenta Vanegas Arroyo a la pantalla de plata* —escrito por Edith Negrín—. En ambos textos, las autoras estudian uno de los proyectos editoriales populares más emblemáticos: la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, fundada en 1880. Mientras que el primer artículo focaliza en las temáticas de las hojas volantes y los folletos publicados, en el proceso de edición de los mismos y en las estrategias de ventas y divulgación, el segundo analiza cómo las publicaciones de Vanegas Arroyo contribuyeron a la mitificación de Jesús «el Tigre de Santa Julia» Negrete —famoso bandido y criminal fusilado en el Porfiriato—, a su pervivencia en la memoria mexicana hasta la actualidad y a las posteriores adaptaciones de su vida a otros consumos culturales como novelas y películas en las últimas décadas del siglo XX. Asimismo, en *Calaveras en movimiento: los motivos del grabador mexicano José Guadalupe Posada en la literatura de cordel brasileña*, Ricarda Musser establece nexos

entre México y Brasil mediante la circulación de los grabados de José Guadalupe Posada (1851-1913) —célebre ilustrador mexicano vinculado al proyecto de Vanegas Arroyo— más allá de las fronteras de su país. En el artículo se estudia la importancia del artista mexicano y de su obra como símbolo de la injusticia social durante el Porfiriato, como así también de cuestiones políticas, cotidianas y religiosas de aquel entonces. Además, analiza la presencia de dichos asuntos en la literatura popular impresa de Brasil donde —a diferencia de lo que sucede en otros países latinoamericanos— este fenómeno editorial continúa vigente problematizando temas sociales, políticos y económicos, y sus lectores pertenecen a todos los estratos sociales.

El segundo núcleo del libro se centra en las manifestaciones de la literatura popular impresa en Chile e incluye tres artículos. El primero, *Impresos callejeros sobre hombres altaneros, México y Chile, 1880-1920* de Tomás Cornejo, funciona en este libro como un texto de transición entre los aportes bibliográficos sobre ambos países. En dicho trabajo, Cornejo analiza la construcción de la masculinidad en la literatura popular de México y Chile a partir de la apariencia física y de la conquista sexual. En el segundo artículo, Carolina Tapia indaga en *La narrativa visual en la estampa de los pliegos de poesía popular chilena como estrategia de difusión*, particularmente en los grabados de la Lira Popular con el propósito de estudiar cómo el trinomio *título-imagen-texto* fue primordial para que este medio de comunicación de finales del siglo XIX y principios del XX pudiera ser accesible a las personas analfabetas que conformaban el público de estos impresos. Por último, se encuentra *De la guitarra al impreso: cancioneros populares chilenos de la colección de Robert Lehmann-Nitsche* por Ana Ledezma, cuyo propósito es estudiar los cancioneros populares chilenos fechados entre 1888 y 1914 incluidos en la Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938) —antropólogo y etnógrafo alemán— que se encuentran en el Instituto Ibero-americano de Berlín, a fin de analizar el tránsito editorial y de poner en valor este acervo documental, considerado por Ledezma como una bisagra en el mundo letrado.

El tercer ámbito cultural explorado en el libro remite a Colombia. Entre los aportes que versan sobre este fenómeno en dicho territorio se encuentra, en primer lugar, *Impresos periódicos y popularización de la literatura en Colombia (1913-1930)* escrito por Ana María Agudelo Ochoa y Cristina Gil Medina, en el cual las autoras indagan en publicaciones diversas tales como *Lecturas populares* (1913-1914), *La novela semanal* (1923), *El cuento semanal* (1923) y *La pluma semanal* (1923), proyectos editoriales llevados a cabo por la clase letrada dominante para divulgar determinados autores, obras, traducciones y adaptaciones entre lectores *modelo*. En segundo lugar, Christoph Müller en *Revistas culturales colombianas: movilizar conocimientos y objetos de la cultura popular* propone abordar un corpus integrado por *Revista moderna* (1915-1916), *Hogar* (1926) y *Revista ilustrada* (1898-1899) como «medios de intercambio cultural y social». Luego del análisis de dichas publicaciones, Müller propone pensar —salvando las distancias tecnológicas— la supremacía de la imagen sobre el texto que aparece en estas publicaciones de finales del siglo XIX y comienzos del XX como un antecedente de Youtube e Instagram, y las reuniones realizadas por lectores para debatir los artículos de las revistas, como precedente de las formas de divulgación de la información y de los debates que se generan en Twitter y en Facebook. En tercer lugar, se encuentra *Letras y Encajes (1926-1959). Decana del periodismo femenino en Colombia*, artículo escrito por Juan Manuel Cuartas Restrepo sobre una revista pionera fundada por mujeres —Sofía Ospina de Navarro, Alicia Merizalde de Echeverría, Teresa Santamaría de González y Ángela Villa Toro—, orientada a la educación de su mismo género. La publicación tenía

como objetivo construir el pabellón de maternidad del Hospital San Vicente de Paúl, y abordaba temas literarios, políticos, estéticos y domésticos a fin de reflexionar sobre la figura de la mujer desde su vida privada y desde su formación intelectual. Finalmente, en cuarto lugar, figura *Los primeros años de Eco: Revista de la cultura de Occidente, una aproximación distinta al arte* escrito por Adelaida Acosta Posada, quien analiza la publicación fundada en Bogotá en 1960 por Karl Buchholz —librero y marchante alemán— dueño de una librería y una galería en la capital colombiana que llevaba su apellido. El artículo indaga no sólo en una revista rupturista con respecto al tratamiento del arte en el país que, a su vez, se convirtió en un órgano de difusión para obras de origen alemán sobre arte moderno que no contaban con traducción en castellano, sino también en los vínculos que existieron entre Buchholz y el nazismo, pese a sus intentos por dejar atrás las referencias a la Alemania Nazi.

Esperamos que este breve recorrido por las páginas del libro incite al lector a internarse en la compleja red rizomática de la cultura latinoamericana que en su misma constitución durante siglos intentó desprenderse de los encasillamientos «culto/popular», para manifestarse en un universo complejo de emisores y receptores que fluyen de la oralidad a la escritura y la imprenta, y ahora continúan ese diálogo en internet, las redes sociales y el mundo de la virtualidad. Enhorabuena a los autores por esta indispensable contribución crítica.

Camila de Oro y Gloria Chicote
(Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,
Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina)



Gutiérrez Estévez, Manuel (2019): *El incesto y sus símbolos en el romancero oral*, Madrid, CSIC.

El incesto y sus símbolos en el romancero oral no solo es el único libro publicado por Manuel Gutiérrez en tanto que autor único, sino que también es de los pocos trabajos suyos que no se consagra a los estudios amerindios. Aunque se origina en la tesis doctoral que defendiera, en 1981, en la Universidad Complutense de Madrid fue concebido, según su autor, en una conversación con Julio Caro Baroja sostenida en 1969.

El tema en cuestión es el incesto en los romances de la tradición oral hispánica. En cuanto a la naturaleza del incesto, Gutiérrez resalta que «constituye... desde la valoración tácita del término, una ofensa contra la pureza» (26). Desde el inicio, el autor reconoce las dificultades de su definición, pues, «al margen de la mayor o menor diversidad semántica de los términos relativos al incesto, las diferencias interculturales respecto a su regulación y sanción son también muy considerables» (27). Luego de repasar las explicaciones predominantes en las ciencias sociales sobre la prohibición del incesto, las clasifica en dos tipos, según su énfasis sea en la evitación de una confusión, sea en la organización de una alianza. Además, establece una analogía entre estas explicaciones y ciertas opiniones teológicas (por ejemplo, algunos textos del siglo XVIII) que, «para instrucción de los confesores, reúnen “casos de conciencia”»): «Las dos teorías sociológicas que constituyen una referencia implícita de nuestro trabajo encuentran correspondencia estricta con las formulaciones teológicas que se hacen para justificar la prohibición del incesto: la necesidad de evitar la confusión de roles en la familia y la de organizar la alianza son consideradas como razones igualmente pertinentes por los teólogos» (34).

Ahora bien, la ventana a través de la cual Gutiérrez avizora el incesto no es otra que el romance. El autor afirma que su «pujante vida» persistiría «en la tradición actual» (17) —aunque a veces utilice, en vez de «tradición» (35), otros términos como «nuestra cultura» (174), «la cultura mediterránea» (288), «la cultura panhispánica», «la cultura occidental» (322) o incluso el «espíritu» (35). Sea como fuere, Gutiérrez intentará «desvelar algunos de los significados que tienen los símbolos» (25) para acceder al «sentido oculto del romance» (228) y acercarse a «lo que las gentes... piensan, sin poder o sin saber decirlo» (25).

Esta mirada a los romances se corresponde con su tratamiento en tanto que cierto tipo de narración: «los romances, que no son, en realidad, sino cuentos con una estructuración casi teatral o dramática y con una forma versificada» (37). Esta comparación tiene, además, una consecuencia metodológica: «en mi mente estuvieron mezclados los romances hispánicos y los mitos amerindios» (20).

El corpus que se estudia en el libro abarca 1200 romances. Alrededor de mil constituyen variantes de los cuatro romances a los que se da prioridad analítica, llamados aquí por medio del nombre de sus protagonistas: Silvana, Tamar, Blancaflor y Delgadina —cuyas versiones constituyen más de un tercio del total.

Es sobre todo en el capítulo dedicado a este último romance —el más antiguo de los cuales data de 1857 (registrada por Fernán Caballero)— donde cada procedimiento analítico es detallado y explicitado hasta el punto de constituir una «esquematización formalista, quizá excesiva» (166). Aunque impecable, esta infatigable elusión de cualquier

posible acusación de arbitrariedad, a medida que avanza, se vuelve por momentos reiterativa.

A continuación, Gutiérrez compara estos romances con los de Silvana, cuya referencia más antigua se encuentra en unas canciones sefarditas de 1587. Así, que si la narración de Delgadina es un drama; en cambio, la de Silvana constituiría más bien una burla (236). El autor resalta además que ambos romances guardarían entre sí una «asombrosa simetría» (227), presentando «estructuras inversamente simétricas en todos sus detalles» (226).

En cuanto al romance de Tamar —cuya versión más antigua provendría del libro que Lorenzo de Sepúlveda publicara en Amberes en 1566 bajo el título de «Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España»—, sus variaciones tendrían «una amplitud desconocida en los otros romances estudiados» (241). Gutiérrez sugiere que «la propia naturaleza del tema, un incesto entre hermanos, y la reflexión simbólica consiguiente hacen necesario que el romance de Tamar se ramifique en cuatro poderosas y singulares voces» (244). Pero hay otra particularidad en este romance: aquí el incesto se asocia a una mediación que (a diferencia de, en los romances anteriores, el agua y la ropa) estaría «ausente»: «la enfermedad como mediación ausente entre la vida y la muerte» (323).

El último de los cuatro romances analizados, el de Blancaflor —que tendría como antecedente el mito griego de Progne y Filomela—, trataría del «incesto entre parientes no consanguíneos» (325) y moralizaría sobre «la inconveniencia de casarse para ir a tierras lejanas» (332). Gutiérrez declarará, además, que este «incesto entre cuñados se asocia a un sistema simbólico que implica el surgimiento del oráculo y la profecía» (425).

Al final de su análisis, el autor encuentra una doble asociación: la primera entre la culpa y la prohibición del incesto, y la segunda, entre su consumación y la divinidad. En sus propios términos: «la evitación del incesto está unida a la conceptualización cultural de lo humano como culpable... la realización del incesto se vincula a la conceptualización de lo sobrehumano, de lo que se asemeja a lo divino, como superación de la ignorancia y de la muerte» (496).

Ahora quisiéramos poner de relieve algunas características transversales del libro, tanto en lo que respecta a su inspiración teórica (no solo en torno al tratamiento del mito sino también del rito) como al contenido concreto del mismo (el corpus analizado, su carácter, su selección y, finalmente, la pertinencia de analizar un tema determinado).

En cuanto al primer punto, cabe destacar que varios capítulos del libro utilizan una teoría del ritual que no hacen del todo explícita más allá del uso de términos como «contaminación ritual» o «procedimientos rituales estrictos» (171), y de ciertas referencias a trabajos de Mary Douglas. En lo que respecta al análisis de los romances como mitos, las referencias al estructuralismo francés —que para Gutiérrez «sigue conservando una gran potencia seductora por su ambición universalista» (23)— son mucho más explícitas y recurrentes. Pero la «devoción deslumbrada» (21) por la obra de Lévi-Strauss (acompañada de algunas alusiones a la de Vladimir Propp, pero no tanto al sistema de clasificación Aarne-Thompson ni a otros estudios específicos del romancero) va más allá de su método, incluyendo alguno de los materiales estudiados por él. Así, hacia el final del libro, Gutiérrez procede a un cotejo de los cuatro romances con uno de los mitos bororo que integran el corpus analizado en las Mitológicas. Al respecto, afirma: «en estos mitos [bororo] y en nuestros cuatro romances de referencia se establecen los mismos términos de mediación entre los mismos elementos en disyunción» (470). A modo de justificación, el autor alude a la hipótesis de la «universalidad operatoria»: «son los modos de operar el pensamiento los que son universales, y no, en cambio, los resultados

de ese pensamiento... Tanto los bororo como los romances hispánicos han acudido a los mismos elementos sensibles cuando han necesitado organizar un relato que refleje los caracteres simbólicos que van unidos a su reflexión sobre la prohibición del incesto» (470).

En cuanto al segundo punto, los romances como materia de análisis, llama la atención, en primer lugar, la ausencia de una cartografía del romancero —lo que contrasta, además, con una profusión de dibujos que no parecen provenir de la tesis original y a las que el libro no hace referencia. Sin embargo, un mapa de su distribución hubiera permitido quizás vislumbrar algunas ausencias algo sorprendentes en las recopilaciones de romances realizadas en Hispanoamérica (como es el caso del área central andina, a pesar de la fuerte raigambre hispana de la tradición oral de países como Ecuador, Perú y Bolivia).

Tampoco se privilegia un análisis del contexto en que los romances eran cantados eran cantados. Gutiérrez solo deja entrever, por ejemplo, que aunque «la inmensa mayoría... de las versiones que componen nuestro corpus son recitadas por mujeres» (431), hay otros romances que son cantados por hombres (por ejemplo, durante la siega). Y cita a Ramón Menéndez Pidal para dar cuenta del contexto: «en las hilas de Lario... todavía a principios de este siglo... reunidas las mujeres, no solo para hilar sino para hacer medias y puntilla, los romances que más se cantaban eran el Gerineldo y Blancaflor y Filomena» (326).

Ahora bien, más allá de su distribución o contexto, surge otra cuestión más bien de fondo: la selección de los cuatro romances aquí tratados. Gutiérrez propone que su «análisis formal puede conducirse... hasta poder generar una apertura semántica en el relato» (164). A partir de allí considera que otros relatos «implican unas variaciones narrativas de tal magnitud que permiten considerar... que están dando lugar... a historias diferentes» (159). Así, en el penúltimo capítulo, llamado «Otros cantos», donde romances como «El ladrón del sacramento» o «La incestuosa» son considerados como «nuevos textos» que podrían formar parte de «un análisis más complejo» (427) a futuro que desentrañe sea su «opacidad que aconseja no aventurar ninguna conclusión respecto a cuál puede ser su sentido» (439), sea su «escasa difusión... señal indirecta de la escasa complejidad de significados que el romance posee» (439). Así, al problema general de dónde detener el análisis emprendido para poder abarcar el universo de significados de determinados romances, pareciera añadirse otro: ¿cómo decidir que «la materia... específica» (60) de tal o cual romance lo vuelva o no «de tema incestuoso» (174)?

Esta y otras preguntas cobran sentido gracias al escrupuloso y ascético estudio emprendido Manuel Gutiérrez. La esperada publicación de uno de sus trabajos fundamentales no solo hace más visible una de las fuentes de la que emana buena parte de la obra de este connotado americanista, sino que sobre todo será de innegable interés para todos los interesados en la tradición oral en ambos lados del Atlántico. ¿Una trayectoria del hispanismo al americanismo? Esta obra parece indicar que no, sino que, más bien, un americanismo cabal no puede sino implicar un hispanismo.

Juan Javier Rivera Andía
(Polish Institute of Advanced Studies (PIAST), Polonia)



Dempster, Alec (2020): *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*, Raúl Eduardo González (ed. y pról.), Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 220 pp.

El espacio más propicio para la música tradicional es aquel donde la comunidad tiene la posibilidad de reunirse como la plaza pública o el patio de una casa que abre sus puertas para celebrar una festividad importante. Es ahí donde se congregan los músicos, los poetas, y el auditorio; es en estos lugares donde la raíz comunitaria se fortalece con el baile, el canto, la música y la palabra. Sin embargo, es importante considerar que estos encuentros representan un momento culmen en la carrera de los cultores populares que se preocupan por preservar, valorar y transmitir el acervo comunitario de sones y versos que han conocido a lo largo de su vida. De este modo, la fiesta comunitaria es una suerte de fotografía, una impronta que captura un momento específico de la vida de un pueblo y que es testigo fiel de las tradiciones que se presentan en el lugar. Sin restarle importancia a este aspecto, valdría la pena preguntarse qué hay detrás de esta fotografía, cuáles son los momentos de preparación para los músicos, cómo es que un trovador llega a conocer el acervo comunitario.

La mejor manera de dar respuesta a estas preguntas es mediante el trabajo de campo. El diálogo con los trovadores, los músicos y los bailadores de la tradición permite conocer el telón de fondo, los hilos con los que se entrelazan el gran telar de la tradición. De ahí la importancia de un libro como *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho* de Alec Dempster. Este texto invita a cada lector a tomar un asiento en la mesa, a traer una silla al patio para escuchar las voces de los trovadores que han forjado la historia del son jarocho en la región de los Tuxtlas. Sobre estas historias nos presenta a quien pudiéramos considerar una de las figuras emblemáticas, una suerte de patriarca de la tradición, el trovador Juan Llanos. Como sucede en otras tradiciones, esta figura se reviste de la exaltación que provoca el recuerdo de quienes lo conocieron y el cariño de quienes convivieron con él.

El libro de Alec Dempster nos recuerda que los trovadores de las tradiciones musicales de México tienen un gusto particular por la palabra, la música, la fiesta comunitaria. Sin embargo, estos cultores son personajes de la comunidad, son individuos que buscan la subsistencia día a día por medios distintos al de la música. Son también personajes que cuando tienen un talento excepcional llegan a imponer su estilo por la contundencia de sus composiciones, por la rapidez del pensamiento al responder un reto poético o por su presencia en el espacio de la *performance*. Algunos músicos son recordados con un cierto temor, al asociar su talento con un pacto con el diablo, recuerdan también que han sido tentados por el alcohol y que en la embriaguez se han perdido. De este modo, Dempster presenta un cuadro complejo en el que retrata a distintos cultores de la tradición con una descripción que no pasa por alto los claroscuros de la persona, y que valora las bienaventuranzas y peripecias de su vida.

En el libro, cada entrevista está precedida por una representación gráfica de cada uno de los entrevistados. La sensibilidad de Alec Dempster propicia una representación visual vívida de los trovadores. Su oficio como grabador permite que la imagen de cada poeta se haga presente no sólo en el trazo del grabado, sino también en la descripción y entrevistas en las que los da a conocer. Dempster se esmera en que el lector pueda conocer de la mejor manera posible a los cultores de esta tradición, presenta los elementos del lugar donde desarrollan su oficio, a la vez que valora la cotidianidad de cada uno de ellos. De este

modo, favorece la comprensión de su oficio, así como del lugar que ocupan esos trovadores y el legado temporal que tienen al interior de la tradición. La persistencia de la memoria se da no sólo en el recuerdo, los versos o la preservación de la poesía, sino en otorgar valor a la cotidianidad, al contexto de cada uno de los trovadores. Esta visión artística se mantiene en las entrevistas que ayudan a configurar no solo la región de los Tuxtlas, sino un momento de la tradición, una forma del canto y la memoria que sobresalen en la palabra y la voz de cada uno de los entrevistados. De esta manera, la lectura es un diálogo ameno, al estar ante la experiencia y el recuerdo, la armonía y la música, el verso y la poesía de cada cultor que encuentra en el libro la forma de seguir presente más allá del momento efímero.

El libro de Alec Dempster dialoga con otros cuya intención es presentar la biografía de los trovadores de una región en un momento específico de la tradición. Para el caso de México, es necesario nombrar *Poetas y juglares de la Sierra Gorda. Crónicas y Conversaciones* de Eliazar Velázquez donde se entrevista a distintos trovadores de la tradición del huapango arribeño y en el que se pueden encontrar vasos comunicantes entre las distintas regiones donde se cultiva la tradición lírica de poesía popular en México. Por ejemplo, la imagen del músico que parece haber tenido un pacto con el diablo y que es capaz de dejar en instrumento tocando solo, mientras que él realiza otra actividad. Asimismo, se presenta el gusto de los trovadores por la música, el momento en el que se encuentran con la tradición y nace en ellos el gusto por integrarse a ella. Es digno de destacar que en este tipo de tradiciones como se destaca en el libro de Dempster, no se fuerza a la persona a pertenecer a la tradición, todo lo contrario, son los mismos cultores quienes desean integrarse a ella. Esto se relaciona con la facultad para el canto que en varias tradiciones de poesía popular se conoce como “destino”.

Otro aspecto que presenta *Ni con pluma ni con letra* es la relación y vigencia de la tradición del son jarocho en la región de los Tuxtlas y de una forma particular de llevarla a cabo: la controversia poética. Estos duelos en verso tienen como base la improvisación poética. Se presenta cómo los cultores de la región de los Tuxtlas adquieren y aprenden los llamados versos “de argumento”, aquellos con los que se enfrentan a otros trovadores y en los que deben dar contestación al reto que les hayan planteado. Si bien hay una serie de textos aprendidos, es necesario tener la capacidad de reorganizar ese conocimiento, reinterpretarlo y llevarlo a la expresión hablada con la adecuación necesaria que el momento particular plantea.

Ni con pluma ni con letra es una obra donde la oralidad es la principal protagonista, pues presenta cómo la voz de la tradición jaroche se desgrana a lo largo de cada una de las palabras, cantos, testimonios de esta región. La memoria es curiosidad y cuidado, y propicia que se valore lo propio como algo valioso. De este aspecto dan cuenta los testimonios donde se comparte el aprendizaje de los versos de los antiguos trovadores y la relevancia que tienen para la tradición hoy en día. El espacio festivo del fandango se presenta como un lugar donde la comunidad encuentra sus lazos de unión y fortaleza, la fiesta es el espacio de la reconciliación, la catarsis y envión hacia el futuro. Por estos motivos, el libro de Alec Dempster se convierte en una obra de referencia obligada para quien desee conocer la tradición del son jarocho en general y la manera como esta ha pervivido en la región de los Tuxtlas en particular.

Agustín Rodríguez Hernández
(Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)



Moscoso García, Francisco (estudio y ed. bilingüe árabe argelino del Sáhara-español de los textos) (2021): *Cuentos del Sáhara argelino, recogidos por el P. Yves Alliaume*, Córdoba, UcoPress (Colección textos semíticos. Serie Arábica 1), 250 págs.

En los últimos tiempos, hemos tenido la suerte de poder disfrutar en español de varias recopilaciones de cuentos de la tradición oral de países árabes de la región norteáfricana del Magreb, recolectados en árabe dialectal o bereber (ver más abajo las referencias en relación a la tradición oral argelina). A ellas, se ha sumado recientemente la que nos disponemos a reseñar, presentada por Francisco Moscoso García, arabista especializado en el estudio lingüístico de las variedades del árabe marroquí y argelino. Durante sus trabajos de campo en estos países, Moscoso ha recogido de viva voz materiales orales de diferentes tipologías –entre ellos cuentos o refranes– que le han impulsado a ocuparse también –de manera tangencial– de la literatura oral, habiendo publicado diversas recopilaciones en este sentido, orientadas algunas de ellas al empleo de los cuentos en la enseñanza con fines didácticos (Moscoso García, 2017).

El caso de la que nos ocupa es diferente. Francisco Moscoso nos presenta en esta ocasión un repertorio de 128 cuentos que el «P. Yves Alliaume, de la Sociedad de Misioneros de África, Padres Blancos, recogió en diferentes localidades del Sáhara argelino durante los años en que vivió en esa región, entre 1926 y 1978» (p. 15), de ahí el subtítulo con el que se completa el título del volumen.

La tarea de Moscoso ha consistido, fundamentalmente, en editar y traducir al español esta selección de textos que rescató en el año 2019 de los veintisiete dosieres con las notas del P. Alliaume custodiados en la biblioteca del Centre Culturel et de Documentation Saharienne gestionado por los Padres Blancos en la localidad argelina de Ghardaïa (Moscoso García, 2020: 5), así como de los contenidos en otros documentos atribuidos al mismo religioso y consultados previamente en 2014 en la casa de las hermanas de dicha comunidad religiosa en París (Alliaume, 2015: 14). Los documentos en cuestión contenían diversos materiales de procedencia oral recogidos en árabe dialectal de la zona del Sáhara argelino y traducidos al francés por el P. Alliaume, cuyo interés en la lengua dialectal y en la cultura tradicional lo convirtió –como a otros religiosos europeos en misiones en el Magreb– en un auténtico folclorista, etnógrafo y antropólogo. Como el editor declara en la presentación del libro (p. 15), estos mismos textos habían sido publicados previamente por él mismo en sendos trabajos, en el primero de los cuales ya figuraban traducidos al español, a saber: Alliaume (2015) y Moscoso García (2020).

Hay que aplaudir la acertada decisión por parte de Moscoso de extraer los cuentos de la maraña de etnotextos que conforman ambos trabajos y publicarlos en un volumen exento en su traducción española, acompañada del texto en la variedad dialectal del árabe del Sáhara argelino, ya que de esta manera se consigue dar el protagonismo que se merece a unos relatos de enorme valor etnográfico y folclórico, que constituyen parte del patrimonio oral del pueblo argelino y también de los pueblos del Mediterráneo.

El libro consta de una sucinta presentación (pp. 15-27), culminada con unas breves conclusiones (pp. 26-27) y la bibliografía pertinente (pp. 29-33), que da paso al corazón del mismo: el corpus de cuentos del Sáhara argelino recopilados por el P. Alliaume

(pp. 35-237), rematados estos por un índice de voces (pp. 239-250) muy útil para facilitar la localización de los cuentos a partir de palabras o términos clave en su argumento.

Las páginas de presentación se inician con una introducción propiamente dicha (pp. 15-17), en la que, principalmente, Moscoso da a conocer el repertorio reunido y expone someramente los pormenores de su trabajo, con el que ha perseguido –como él mismo declara– una doble finalidad: «en primer lugar, dar a conocer una parte del rico patrimonio de la literatura oral del Sáhara argelino, que, sin lugar a duda, guarda muchos puntos en común con otros de la Cuenca Mediterránea en particular y del Mundo en general» y «por otro, poner en valor estas narraciones entre nuestros coetáneos, tanto pequeños como mayores [...]» (pp. 15-16). El editor comienza la presentación ofreciendo su propia definición del cuento oral. Siguen unas precisiones de carácter filológico sobre los vocablos empleados en árabe argelino para expresar la acción de contar cuentos o referirse al cuentacuentos y al cuento en sí mismo.

La presentación continúa con un apartado sobre la «variante lingüística» del Sáhara (pp. 17-20) en la que están narrados los cuentos en árabe (p. 17) y con unas reflexiones en las que Moscoso habla del panorama lingüístico en Argelia e intenta poner en valor el árabe argelino, rompiendo una lanza a favor de la incorporación del árabe dialectal al sistema educativo de los países árabes en general y de Argelia en particular (pp. 19-20). En ese sentido, el editor entiende los cuentos que presenta como una aportación para que «los hablantes valoren su lengua materna o nativa y comprendan que se puede educar, estudiar, escribir, crear, en cualquier lengua materna del Mundo, aunque esta sea oral» (p. 20).

Los epígrafes de la presentación denominados «Recopilación de cuentos de la literatura oral argelina» (pp. 21-22) y «Análisis de los cuentos» (pp. 22-26) ofrecen, respectivamente, unos escuetos apuntes sobre los inicios de la recolección de cuentos orales por parte de los eruditos europeos en el s. XIX y su sistematización ya en el s. XX, y otros acerca de la recopilación de cuentos de la tradición oral de Argelia. Junto a las referencias mencionadas, conviene tener en cuenta otras colecciones de cuentos orales o de literatura oral de Argelia publicadas en árabe, además de aquellas previas aparecidas en español –aparte de las dos que el autor ha publicado–, entre las que son aportaciones pioneras: Abenójar (2010, mencionada por el editor en este epígrafe), Abenójar y Ouahiba Immoune (2014), Abenójar, Ouahiba Immoune y Fatima-Zohra Menas (2015), Abenójar y Messaouda Khirennas (2016) y Abenójar (2017a y 2017b).

Por su parte, en el apartado sobre el análisis de los cuentos se aportan datos sobre los informantes, lugar de recopilación, clasificación que ha realizado el editor, características estilísticas, ciertos personajes protagonistas y notas sobre la presencia de léxico relativo al desierto, al islam, al hábitat, etc., junto con algunas precisiones sobre el texto de los cuentos y su transcripción en árabe. En cuanto a los informantes conocidos de los relatos del P. Alliaume, Moscoso señala que todos son hombres (pp. 22-23), debido a la reticencia a que las mujeres trataran con varones ajenos a la familia. Sobre los lugares que conocemos de recopilación de los cuentos por parte del religioso, estos serían, en escala descendente, Touggourt, Géryville / El-Bayadh, El Goléa y Ghardaïa (p. 23). Resultan interesantes las líneas que incluye el editor al hablar de la figura del cuentacuentos en la sociedad árabe, en las que viene implícito un reconocimiento del papel de las mujeres como transmisoras del patrimonio oral en forma de cuentos (y, por ende, su contribución a su conservación) (pp. 22-23). En relación con esto, considero necesario destacar también la labor realizada por varias hermanas de las Madres Blancas, quienes ayudaron al P. Alliaume en la recopilación de los textos registrados en sus dosieres (Alliaume, 2015: 19-20).

Respecto a los personajes, encontramos algunas referencias que tal vez merecerían mayor atención, como la del loco Bahlūl/Buhlūl (cuento 4.58.) –prototipo también del tonto-sabio–, que protagoniza numerosos cuentecillos de tipo jocoso en la literatura árabe (donde acompaña a los sultanes abasíes) y su folclore desde la Edad Media.

Respecto al núcleo del libro, los 128 cuentos son presentados por Moscoso siguiendo de cerca las categorías establecidas en el catálogo de cuentos folclóricos internacionales de referencia (ATU = Uther 2004). El resultado es: 36 cuentos de animales, 26 maravillosos y realistas, 2 cuentos jocosos y 64 con moral religiosa. Tras el título de cada uno de ellos, se anota el informante y el lugar de procedencia del relato (cuando es posible, pues la mayoría de las veces el P. Alliaume no especifica estos datos), la publicación propia de la que se ha extraído el texto del cuento (indicada con una abreviatura, si bien esta información falta en varios relatos: 1.30., 1.31., 1.32., 2.24, 3.2., 4.8., 4.11., 4.13., 4.15.; el grueso de cuentos procede de Moscoso García, 2020) y, si se da el caso, la referencia al cuento tipo correspondiente siguiendo la clasificación contenida en ATU, fundamental en recopilaciones como la que nos ocupa y muy práctica para seguir a aquellos el rastro en otras tradiciones. A este propósito, confiamos en que la comunidad investigadora incorpore en futuros trabajos las referencias correspondientes en el catálogo de cuentos folclóricos del mundo árabe de El-Shamy (2004), que serviría para establecer relaciones también con el resto de tradiciones orales de los países árabes.

Los textos de los cuentos se presentan de la siguiente manera: tras su título y las informaciones antes mencionadas, se ofrece de cada uno su texto en español, seguido del árabe, bien en grafía árabe, bien en transcripción, siendo el editor totalmente fiel en cada caso a los documentos del P. Alliaume (p. 26). La traducción también respeta la realizada en su momento por el religioso. Nos informa el editor de que, a veces, los relatos incluyen aclaraciones y comentarios de su recolector que no constan en el texto árabe de los informantes, sin que se especifique cómo se resuelve este detalle de edición, por lo que, en un primer acercamiento al repertorio editado, puede resultar algo confuso para el lector identificar dichos comentarios y distinguirlos de las digresiones de los informantes en la narración y de las anotaciones del propio editor (sobre todo, para aquel lector que no pueda cotejar la traducción con el texto árabe). De este modo, conviene tener en cuenta que algunos de los relatos presentan en la traducción incisos en la narración o aclaraciones que no aparecen en el texto árabe (que se indican entre paréntesis; por ej., en el cuento 1.18.), mientras que, por otra parte, existe un aparato crítico del editor en el que aparecen salpicadas algunas referencias en las que se recogen anotaciones del P. Alliaume (notas 29, 30, 81).

Con respecto al aparato crítico, este se compone de precisiones lingüísticas y culturales y de unas cuantas menciones a versiones de los cuentos reunidos que aparecen en Basset (1887 y 1897; reed. 2008). En relación con esto, confiamos en que futuros trabajos o proyectos de investigación contribuyan a identificar versiones o variantes de los relatos de la colección en otras compilaciones previas de cuentos de la tradición oral argelina aparecidas en español, para que el lector pueda poner en diálogo los cuentos narrados en aquella región del Sáhara argelino con los recolectados en otras zonas del país.

Como se ha comentado, el editor ha realizado un esfuerzo de identificación en el catálogo ATU de los cuentos reunidos, tarea que completa sus trabajos previos donde estaban contenidos los relatos todavía sin esta información. En cuanto al corpus de cuentos reunido, un estudio más sosegado y exhaustivo del que se ha podido llevar a cabo para esta reseña revelaría, sin duda, conexiones importantes con otras tradiciones orales

de la cuenca mediterránea –árabe y no árabe–, entre ellas la hispánica, así como una serie de motivos diseminados en el folclore universal. Algunos de estos relatos, como el 1.12. (ATU 51), 1.22. (ATU 150) o 2.1. (ATU 893) son de larguísimo recorrido también en diferentes literaturas escritas a nivel mundial. Por otra parte, existen otros que han escapado a la identificación con cuentos tipo por parte del editor y que señalamos, por si pudiera resultarle útil en futuras investigaciones. Se trata del cuento 4.4., que presenta el motivo J2466.1. («A pebble for each sin») y se ajusta al tipo ATU 1848; y del 4.9. (= ATU 1861A). Por su parte, el relato 1.19. está relacionado con el tipo ATU 2023, mientras que, en la primera parte del 1.13. se manifiesta el motivo W154.2.1. («Rescued animal threatens rescuer»), común al tipo ATU 155. Del cuento 2.15. se ocupó Abenójar («La anciana y el robo del fuego», 2019), quien estudió el mito y recogió –entre otras– varias versiones argelinas del relato. Por último, el relato 4.31. tiene partes de su argumento en común con otros cuentos de perezosos presentes en la tradición árabe e hispánica.

Cabe apuntar que habría sido un recurso muy valioso para los investigadores de los cuentos folclóricos haber incluido un anexo final con la relación de cuentos tipo según el catálogo ATU con presencia en el corpus presentado.

En definitiva, más allá de los aspectos en los que aún es preciso avanzar en futuras investigaciones, estamos ante una valiosa contribución para dar a conocer y difundir la literatura oral en forma de cuentos de otra región de Argelia, que la labor del P. Alliaume permitió ya en su momento preservar. Su carácter bilingüe amplía el público receptor de una colección de gran riqueza folclórica, que se añadirá también a los repertorios de consulta de los especialistas, aportando interesantes paralelos de relatos dispersos por las tradiciones orales del mundo y del entorno mediterráneo –especialmente–, con los que se podrán establecer importantes nexos y relaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENÓJAR, Óscar (2017a): *Primer tesoro de cuentos del Atlas telliano*, Madrid, Mitáforas.
- ABENÓJAR, Óscar (2017b): *Segundo tesoro de cuentos del Atlas telliano*, Madrid, Mitáforas.
- ABENÓJAR, Óscar (coord.) (2010): *Los chacales al bosque y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia*, Alcalá de Henares / Ciudad de México, Universidad de Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos / Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- ABENÓJAR, Óscar e IMMOUNE, Ouahiba (2014): *Cuentos populares de la Cabilia*, Madrid, Miraguano.
- ABENÓJAR, Óscar, IMMOUNE, Ouahiba y MENAS, Fatima-Zohra (2015): *La princesa cautiva y el pájaro de viento. Mitos y cuentos del norte de Argelia*, Madrid, Verbum.
- ABENÓJAR, Óscar y KHIENNASS, Messaouda (2016): *Las granadas de oro y otros cuentos tradicionales del oasis del Mzab (Argelia)*, Cádiz, Q-book Cultura Integral.
- ALLIAUME, P. Yves (2015): *Literatura oral de Touggourt*, Francisco Moscoso García (ed.), Alcalá de Henares / México, Universidad de Alcalá de Henares / UNAM.
- BASSET, René (1887): *Contes populaires berbères*, Paris, Ernest Leroux.
- BASSET, René (1897): *Nouveaux contes berbères*, Paris, Ernest Leroux.
- BASSET, René (2008): *Contes berbères. Kabylie, Aurès, Sous, Mzab, Ouargla, Figuig, Rif, Cherchel*. Guy Basset y Mohand Lounaci (eds.), Paris, Ibis Press.
- EL-SHAMY, Hasan M. (2004): *Types of the Folktale in the Arab World: A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, IN, Indiana University Press.

MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2017): *Jarāyf bi l- 'arabiyya al-magribiyya = Cuentos en árabe marroquí: textos de la literatura oral de Marruecos para su uso en el aula*, Madrid, UAM.

MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2020): *Dictons et Traditions. Littérature orale et Orientalisme catholique dans le Sahara algérien (1926-1975)*, Boletín de Literatura Oral, anejo n. 2. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vanejoi2>

UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 3 vols. (=ATU).

Desirée López Bernal
(Universidad de Granada)



Silva Prada, Natalia (2021): *Pasquines, cartas y enemigos. Cultura del lenguaje infamante en Nueva Granada y otros reinos americanos, siglos XVI y XVII*, Bogotá, Universidad del Rosario, 283 pp.

Este libro se centra en un ámbito en el que la palabra se visualiza como un arma y la fama se convierte en el rehén de las intenciones de una sociedad en la que también abunda la ira, el rencor, el resentimiento y la injusticia. En las sociedades que se trazan a lo largo de los capítulos del volumen de Natalia Silva Prada podemos observar que, a pesar las prohibiciones al respecto, las palabras circulan con poco freno, en ocasiones de forma descuidada, o sin calcular el riesgo de pronunciar o escribir ideas que pueden fácilmente dañar a otros o provocar la propia perdición. Quien se expresaba en contra de alguien: podía calificarse como vil cuando no como enemigo capital o mortal, pero también podía sufrir un castigo ejemplar si lo que había dicho era una infamia.

El volumen que a continuación comentaremos trata estos aspectos de la realidad novohispana. Se conforma de nueve capítulos. El primero, analiza el lenguaje, las emociones y la escritura desde la historia cultural. El segundo se centra en la enemistad en el ámbito jurídico y en la literatura subversiva. El tercero se refiere a la comunicación, los formularios y leyes para comunicar quejas o descontentos al rey y al papa. El cuarto lleva el título «La escritura subversiva: el viaje del graffiti y de los 'masepasquines' a la América española». El quinto capítulo se centra en los libelos infamatorios. El capítulo sexto expone «una muestra de 'libelos de vecinos' del siglo XVI neogranadino». El séptimo capítulo habla sobre las representaciones visuales injuriosas. En el capítulo octavo la autora realiza un análisis detallado de «El lenguaje infamante simbólico y auditivo: cuernos, cencerros e imposiciones». El capítulo nueve muestra «los extremos del lenguaje pasional». Este capítulo se centra en casos terribles ocurridos en Santafé de Bogotá y Quito. Cierra el libro con un Glosario de términos injuriosos y expresiones de los siglos XVI y XVII, un segundo apéndice aporta datos de los autores que dirigieron cartas al rey y al papa y finalmente, el último apéndice consiste en una enumeración de escándalos y agravios en los que estuvo implicado el inquisidor Juan de Mañozca y Zamora, personaje principal, por su perversidad, de la mayor parte de estos capítulos.

Así, una vez que la autora expone la historia de la injuria y algunos antecedentes importantes respecto a las reflexiones teóricas y filosóficas que se han realizado en torno al lenguaje y a su relación con las emociones, a conceptos como el de honor, honra o infamia y, finalmente, a las investigaciones que en torno a estos temas se han realizado en los últimos tiempos. Nos incorporamos de lleno en la Colonia, en donde se pueden apreciar las tensiones políticas y sociales entre la Iglesia y los poderes civiles, así como la legislación en torno a los dichos y prácticas difamatorias. Silva Prada nos muestra los canales de comunicación que se establecieron para garantizar una salida a las quejas de las instituciones, tales como cartas, mensajes o relaciones que muestran los problemas que vivían algunos de los principales personajes de los virreinatos de América. Un ejemplo, es el del célebre don Juan Mañozca, personaje infame que circuló por las diferentes ciudades de la Colonia, dejando a su paso una correspondencia de quejas por parte de las instituciones civiles y religiosas que tuvieron relación con él. Además

de esto, Natalia Silva relata algunos de los principales atropellos del personaje contra la población, estas relaciones provienen de los archivos de los diferentes países que se vieron involucrados.

Otro personaje interesante fue el arzobispo Fray Juan de Zumárraga, quien escribió, por cierto, una queja muy sentida al rey Carlos V sobre el trato que le daban las injurias públicas que recibía. Un ejemplo, que él mismo relata, lo expone nuestra autora a partir de una carta dirigida al inquisidor don Diego de Arce, sobre una mascarada realizada por los jesuitas en Puebla, «en donde iban cantando el padrenuestro, glosándolo con el verso irrespetuoso de “No nos dejes caer en la tentación, mas libranos de Palafox”» (101). El seguimiento de las comunicaciones, que en ocasiones recibían una respuesta decepcionante o nula, nos hablan también de la eficiencia o no del «intercambio» epistolar.

Otros formatos para la injuria fueron los márgenes de los manuscritos o impresos. Las apostillas constituyen una valiosa fuente de información de las creencias, tendencias y también de los movimientos políticos y religiosos de la época. Un ejemplo interesante, relata Silva Prada, es la que encontró en un edicto de excomunión fijado en Colima en 1597, sobre el cual «apareció adosada arriba de su firma con estas injurias: “Tengan al bachiller Valderrama por grandísimo bellaco, loco, borracho, ladrón que cobra lo que no le deben”» (204).

El graffiti y los pasquines son algunos de los medios más interesantes en los estudios del lenguaje injurioso. Ambas expresiones permitieron realizar críticas anónimas a través de la sátira y el ingenio. Un ejemplo que Silva Prada recupera y que me parece de una enorme riqueza se recoge en 1560, en Perú, en donde, nos relata el escándalo en torno al gobierno y algunas mujeres de Trujillo: «Noche a noche empezaron a aparecer sobre las puertas de las casas de los implicados, pasquines contra prestantes damas y contra algunas autoridades». Los documentos realizaban una crítica en verso en la que acusaban, entre otras cosas, al corregidor de ser: «solapado y bellaco: / desde los tiempos de Caco / no hay uñas como las de él». (p. 123). No sería sorprendente que la población sintiera alguna simpatía por los pasquinistas o grafiteros, muchos de los cuales tenían, se decía, «gentil estilo y consonancia» (p. 120). En efecto, los libelos que sobrevivieron y que recupera la investigadora en diferentes archivos, nos muestran la intervención de poetas de diferentes grupos y conocimientos o habilidad para el verso, muchos de los cuales incluso se reconocían «como muy “pláticos”, revoltosos, o como expertos en hacer pasquines, e incluso recibían el apodo de “mase pasquín de libelos”, como un tal Alonso de Aguilar de la Plata (1582) quien se preciaba “de perseguir y ofender por ser este su oficio y el derecho presume» (p. 119). Los autores de pasquines, como muestra Silva Prada, también fueron, en muchas ocasiones, personas que tenían acceso a la cultura, religiosos muchos de ellos. Cabe recordar que, no en vano, algunas de las principales fuentes de injurias de la época provienen de las órdenes religiosas. Sin embargo, es natural que muchas de estas expresiones tengan un origen o por lo menos el tono popular, en tanto que se busca llegar a una gran parte de la población y en ese sentido se empleaban recursos como la *contrafacta*, que vimos antes.

Otro aspecto de interés, en cuanto a la injuria se refiere, sería las expresiones sonoras y teatrales para ridiculizar a alguna institución o persona, un ejemplo lo vimos en el caso contra Zumárraga. En ocasiones, se tocaba el cuerno o los cencerros mientras se recitaban cantaletas y versos en las calles (p. 198). Con este sentido, pero quizá mucho más terrible, se realizaba también la práctica del redomazo «el acto de ensuciar con sustancias “viles”, como el almagre, la tinta, los orines o las heces, entre otras sustancias, caracterizadas por su mal olor o presencia» (p. 205). Otra práctica de la que la autora da

cuenta es la de poner físicamente «los cuernos» en las puertas de las casas para promover la duda con respecto a la fidelidad de quienes vivían en ellas. Esta acción era gravísima y por lo mismo llegó a ser castigada severamente cuando se trataba de una injuria probada.

Los ejemplos son abundantes. La injuria, en sus diferentes expresiones, se nos representa como una manera desesperada de sobrevivir en una sociedad de silencios y secretos, de personajes e intereses oscuros o incluso reprobables. Las palabras, dichas al calor de una discusión, como medio último de expresión o para denostar a alguien a quien se odiaba no podían retenerse a pesar del castigo que podían provocar en quienes las decían. Este libro nos permite profundizar en el conocimiento de lo que ocurría en las casas, en la plaza, en el convento, pero también en el medio político en Colombia y otras ciudades de América. Estos documentos son de enorme interés para los historiadores, los estudios lingüísticos y por supuesto los estudios literarios, en tanto que una gran parte de los textos incluidos aquí son una fuente para el análisis de la literatura culta, popular y de la picaresca de la época.

Claudia Carranza Vera
(El Colegio de San Luis)

