

Boletín de Literatura Oral



14 (2024)

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

© 2024 de la edición:
Universidad de Jaén
David GONZÁLEZ RAMÍREZ
Boletín de Literatura Oral, n.º 14
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.v14

DIRECTOR / EDITOR

David González Ramírez (Universidad de Jaén)



EDITOR ADJUNTO

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Juan Alfonso Guzmán Viedma (Universidad de Jaén)

Raquel López Sánchez (Universidad de Alicante)



EDITORA DE RESEÑAS

M.^a Ángeles González Luque (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 (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
Marina SANFILIPPO La larga vida de la madre de san Pedro	7
Miguel RODRÍGUEZ GARCÍA Cuentos de animales en las fábulas españolas de finales del siglo XVIII-XIX. Primera aproximación a un catálogo comentado	34
Francisco Javier ESCOBAR BORREGO Carmen Amaya interpreta el Romancero musicalizado (con fragmentos biográficos inéditos sobre literatura oral, cultura popular y memoria colectiva)	80
Grecia MONROY SÁNCHEZ Los corridos revolucionarios publicados por la imprenta de Eduardo Guerrero (Méjico, siglo XX)	112
Vicente E. MONTES NOGALES La investigación de las tradiciones orales oesteafricanas: de la sociedad científica al entorno tradicionista	150
CORPUS	179
Berenice Araceli GRANADOS VÁZQUEZ y Mariana LUNA CALDERÓN «Es un espíritu que se apodera en el lugar». Relatos de tradición oral maya de Hermilo Caamal Couoh	179
RESEÑAS	213
José Manuel PEDROSA Domínguez Moreno, José María (2020), <i>Leyendas de Ahigal</i> , Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 460 pp.	213
José Manuel PEDROSA Rubio Marcos, Elías (2022): <i>Etnografía del alfoz de Santa Gadea</i> , Santa Gadea, Excmo. Ayunt. de Alfoz de Santa Gadea, con la colaboración de la Excma. Diputación Provincial de Burgos, 254 pp.	218
M.ª Pilar PANERO GARCÍA Díaz, Joaquín (2023): <i>Glifos al azar</i> , Madrid, Prokomun Libros, 285 pp.	220

La larga vida de la madre de san Pedro*

The long life of St. Peter's mother

Marina SANFILIPPO
(UNED)
msanfilippo@flog.uned.es
ORCID: 0000-0003-0822-0166

ABSTRACT: This paper intenedes to analyse the presence of the ATU 804 type tale in different countries of the western Mediterranean, starting with Spain, to then focus on the Italian variants, especially those that appear in a series of unpublished sound recordings of great documentary value. The objectives are: through different variants and versions, to study which are the most frequent and stable characteristics in a peculiar protagonist; to establish which other types of tales are usually combined with ATU 804 and to suggest some reasons why the great majority of the people who tell this story are women.

KEYWORDS: ATU 804, St. Peter's mother, Folktale, Oral performance.

RESUMEN: En este artículo, analizo la presencia del cuento tipo ATU 804 en distintos países del Mediterráneo occidental, empezando por España, para después centrarme en las variantes italianas, sobre todo en las que aparecen en una serie de grabaciones sonoras inéditas de gran valor documental. Los objetivos son: a través de variantes y versiones distintas, estudiar cuáles son las características más frecuentes y estables en una protagonista peculiar; establecer qué otros tipos de cuentos suelen combinarse con ATU 804 y sugerir algunas razones por las que la gran mayoría de las personas que cuentan este relato son mujeres.

PALABRAS CLAVE: ATU 804, Madre de san Pedro, Cuento popular, Performance oral.

* Este trabajo 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», con referencia PID2021-122438NB-100, financiado por la AEI y FEDER.

1. INTRODUCCIÓN¹

El título de este artículo retoma el de una exitosa novela histórica de Dacia Maraini, que tiene una protagonista que, poco a poco, se va rebelando contra el destino de silencio y sumisión al que su familia la había condenado; también la madre de San Pedro, en el cuento folklórico del que es protagonista, es bastante rebelde en vida y además, después de muerta, lucha contra la condena divina. Parece sin embargo que en su caso la rebelión está abocada al fracaso eterno.

Este cuento (o leyenda) de la madre de San Pedro no corresponde a ningún episodio del Evangelio², pero está difundido en muchos países y está catalogado como ATU 804 (*St. Peter's Mother Falls from Heaven*). El resumen del tipo que aparece en la última versión de la clasificación internacional ATU es el siguiente:

St. Peter's Mother Falls from Heaven. St. Peter (other saint) in heaven [A661.0.1.2] is allowed to free his mother (sinner, witch, his father, woodcutter; clergyman, thief) from hell (purgatory). When she is pulled to heaven on a rope (stalk) [FSI.1.3] the other inhabitants of the hell (the dead) catch her feet in order to be freed as well. She does not want them to come up and kicks them away. The rope tears and she falls back into hell (St. Peter acknowledges her bad character and casts her out) [Q291.I] (Uther, 2004: I, 447).

Puesto que los catálogos no están hechos para dar más que una idea muy esquemática de lo que se esconde detrás de los resúmenes que proporcionan, reproduzco aquí como primera muestra del cuento la versión narrada por la siciliana Agata Messia, que publicó Pitrè en siciliano en 1875 (1988: 73) y que he traducido al español intentando respetar el ritmo y la sonoridad de la narración de Messia³:

Se cuenta que la madre de san Pedro era una avara, ávida, rácana y tacaña, nunca daba limosna, no daba nunca un céntimo a nadie

Una vez estaba limpiando puerros, llega una mendiga:

—¡Una limosna, mujer, qué Dios te bendiga!

—Pero ¿todos aquí tienen que venir?... Bueno, aquí tienes, toma esto.

Y le dio una hoja de puerro.

Un día el Señor la llamó a la otra vida y la mandó al Infierno.

Resulta que san Pedro estaba a cargo del Paraíso y un día, estando ahí en la puerta, oyó una voz:

—¡Ay! ¡Pedro, hijo mío! ¡Mírame, aquí estoy, asándome! ¡Vete a hablar con el Maestro y sácame de este lío!

San Pedro va donde el Señor y le dice:

— Maestro, tengo a mi madre en el Infierno y le pide la gracia de salir de allí.

Y salta el Señor:

— Oye, Pedro, tu madre ni siquiera sabe lo que es hacer el bien; su único mérito es una hoja de puerro que le dio a una mendiga. Así que ahora tú dile que se agarre a esta hoja—le da una hoja de puerro—y tráela al Paraíso.

¹ Agradezco la ayuda generosa y los sabios consejos de José Manuel Pedrosa, así como los materiales proporcionados por Margarita Andújar, Ángel Hernández Fernández, Carme Oriol, Matteo Sanfilippo y Anselmo Sánchez Ferra.

² Donde en cambio aparece la suegra de san Pedro (cfr. San Mateo, 8, 14-15: «Al llegar Jesús a casa de Pedro, vio a la suegra de este en cama con fiebre. Le tocó la mano y la fiebre la dejó; y se levantó y se puso a servirle»). En la tradición oral (por lo menos en Sicilia), existe también una hermana de san Pedro, que le pide repetidamente ayuda al hermano para casarse (véase, por ejemplo, Pitrè, 2016: 320).

³ Con la colaboración de Natalia Cantero.

Bajó un ángel con la hoja.

— ¡Agárrate aquí!

— La madre de san Pedro se agarró. Cuando estaba saliendo del Infierno, todas las pobres almas que la rodeaban se agarraron al dobladillo de su vestido. ¿Qué podía hacer ella? El ángel los arrastraba a todos juntos.

— ¡Jamás!

— Miserable como era, se puso a dar patadas y a sacudirse el vestido para que se cayeran.

Se pone a hacer esto y la hoja de puerro se rompe y ella acaba en el Infierno, todavía más al fondo.

Y esta es la historia de la madre de san Pedro.

Este relato tiene cierto recorrido literario: en un estudio de 1894 (*Aufsätze über Märchen*)⁴, Koehler indicó como primer eslabón escrito un poema alemán del siglo XV, *Der holzhaker und San Peter*, que presenta una trama parecida, aunque con un protagonista masculino: un carpintero, que en su vida terrena no hizo nada bueno y que, sin embargo, le pide a San Pedro que deje que suba al Paraíso. El santo le permite agarrarse al mango de un hacha, aunque al final este se rompe.

Personalmente, la primera vez que me topé con esta historia fue en la reescritura literaria de los cuentos populares italianos que Calvino preparó para Einaudi (2005: 916-17); en esa época trabajaba como narradora oral, incluí el cuento en un espectáculo y siempre me sorprendió el éxito que llegaba a tener una leyenda religiosa ante un público adulto contemporáneo que, en cafés y garitos nocturnos, se entusiasmaba con la originalidad de ese personaje femenino tan poco usual.

Más tarde, volví a encontrar el relato en dos obras de Primo Levi, que remitía a Dostoievski, y en otra superviviente de Auschwitz, la escritora Cordelia Edvardson⁵.

Si acudimos a *Los hermanos Karamazov*, comprobamos que un capítulo del séptimo libro se titula «La cebolla» y contiene el cuento ATU 804, con su final canónico⁶.

⁴ Recojo la noticia en Lo Nigro (1957: 170).

⁵ Para lo que se refiere a Levi, en una entrevista póstuma este declaraba haber hablado de ello en *I sommersi e i salvati*, después de leer la historia en Fedor Dostoievski: «[In] I sommersi e i salvati, ho accennato alla storia della cipolla -ricorda la storia della cipolla di Dostoevskij?: nei Fratelli Karamazov, Grušen'ka racconta di una vecchia strega, molto cattiva, che però una volta aveva donato una cipollina a un mendicante. Dopo che morì e andò all'inferno, scese un angelo e le porse una cipollina. Lei si attaccò alla cipollina e fu tolta dall'inferno. Mi sembra una storia molto poetica, ma non sostenibile. Non basta una cipollina» (2018: 707). En efecto, en el segundo capítulo del ensayo de Levi, el que está dedicado a la zona gris, encontramos la historia de la vieja malvada contada más o menos de la misma forma que en la entrevista y con una conclusión todavía más dura: «Questa favola mi è sempre sembrata rivoltante: quale mostro umano non ha mai donato in vita sua una cipollina [...]?» (Levi, 2003: 43). Por su parte, Edvardson, en *Testimonio del infierno*, recuerda que, en el lager, le regaló a una recién llegada una camisa y un cuenco de sopa: «Más adelante, años después, esperaba la chica que esta buena acción le sería apuntada en su haber, como la cebolla de la mala y tacaña campesina rusa, la única cebolla que había dado en toda su vida a un hambriento, y a cuyo tallo esperaba agarrarse para salir del infierno» (1989: 90-91). En este libro, la autora se refiere a sí misma como la «chica». Es probable que la autora haya recogido el cuento de Dostoievski o incluso de Levi y no del folklore.

⁶ Distinto por tanto a lo que recuerda Levi, quizás porque en la memoria del autor turinés el relato se mezcló con otras pías historias, en las que en cambio una pequeña limosna puede hacer posible que un gran pecador se salve, como pasa, por ejemplo, en el cuento tipo ATU 773** (Dios y el diablo se disputan el alma del avaro). En la novela rusa, Grúshenka, personaje ambiguo y ambivalente, narra que, cuando era pequeña, la cocinera le contaba una «fábula preciosa» sobre una «mujer muy mala, mala, requetemala» que murió

También Selma Lagerlöf incluyó esta historia en un relato, que no es de sus mejores: con tono piadoso y edificante, la escritora trata primero de las andanzas de Cristo y san Pedro en la tierra y al final, cuando ambos vuelven al Paraíso, entra en escena la muerte de la madre del apóstol y su rescate abortado⁷. Para todos estos autores el cuento representa una ocasión de reflexionar sobre la culpa, el pecado y el perdón; y todos adoptan e incluso refuerzan la organización espacial que ofrecen las versiones folklóricas de ATU 804, con una tripartición vertical entre Paraíso / mundo terrenal / Infierno⁸.

Esta verticalización neta permite, en el contexto oral, una memorización fácil del relato que puede, además, reconstruirse gracias a pocas imágenes clave. Seguramente esta es una de las razones por las que la vida folklórica de ATU 804 es amplia: según el catálogo de Uther, sabemos que se han encontrado versiones en Finlandia, Lituania, Letonia, Suecia, Francia, España, Portugal, Alemania, Italia, Eslovenia, Bulgaria, Polonia, Rusia, Ucrania, Bielorrusia, Siberia, República de Sajá, China, Japón, Canadá, Brasil y Chile, aparte de versiones judías que el autor no geolocaliza. A lo largo de este artículo veremos que en el elenco de ATU hay por lo menos una ausencia importante: la de Grecia y Chipre.

En Italia cuando se planificó el trabajo de campo en el que se basaron Alberto Maria Cirese y Liliana Serafini para su *Catalogo delle tradizioni popolari non cantate* (1975), se decidió rastrear explícitamente este relato, entre otros⁹. Hace un tiempo, escuchando las grabaciones inéditas conservadas en Roma, en el ICBSA (Istituto Centrale per i Beni

«sin dejar detrás de sí ninguna buena acción»; por tanto, los demonios se apoderaron de ella y la arrojaron al «lago de fuego». Por suerte el ángel guardián de la mujer recordó que ella, un día, había dado una cebolla de su huerto a una mendiga, así que fue a hablar con Dios. Este le dio al ángel una cebolla, para que intentara salvar a su protegida. El ángel le tendió el bulbo a la mujer que se aferró a él para salir del lago, sin embargo, cuando ya la mujer estaba casi fuera, los demás pecadores se aferraron a ella para salvarse también. La malvada mujer empezó entonces a distribuir patadas para liberarse de los demás, reclamando para sí sola el privilegio de beneficiarse de su cebolla. Sus palabras causaron la rotura del tallo de la cebolla, la mujer volvió a caer en el lago y el ángel se marchó llorando. «Así es la fábula, Aliosha, me la sé de memoria, porque yo soy esa mala mujer» concluye la narradora (2018: 476).

⁷ La premio Nobel sueca describe cómo Cristo, por amor de san Pedro, manda a un ángel a salvar a la mujer y retrata la posterior desesperación de Pedro ante la maldad de la madre. Lagerlöf se detiene en describir con lujo de detalles cómo la vieja obliga a las doce almas que se le habían agarrado a abrir las manos y dejarse caer en el abismo infernal, a pesar de súplicas y ruegos. Al final solo queda una mujer joven que se abraza a la vieja, pidiéndole piedad y comprensión, pero la segunda se libera de ella con empujones y araños. En este momento, el ángel que tenía que salvarla la deja caer en picado, Pedro llora y Cristo se apena porque ve que los mortales no han aprendido a amar al prójimo como a sí mismos (Lagerlöf, 2015).

⁸ En el texto de Lagerlöf, cuando el ángel baja del paraíso para recoger a la madre de san Pedro en el infierno encontramos: «[San Pedro] si rese conto che il Paradiso era posto in cima al cratere di una montagna e cingeva uno smisurato baratro, in fondo al quale avevano dimora i dannati. Vide che l'angelo continuaba a scendere e scendere senza mai raggiungere l'abisso» (2015: 111 de 145). Por lo que se refiere a los cuentos populares, según Marin Mincu (1986: 78), en ellos los distintos espacios se organizan o bien según una «modellizzazione verticale» o bien según una horizontal en la que existe una frontera que separa lo interno de lo externo o nuestro mundo del otro. A veces, como veremos, la estructura se hace un poco más compleja a causa de la presencia del Purgatorio, que no está localizado claramente, aparte de estar más abajo que el Paraíso: véase, por ejemplo, la versión calabrese recopilada por Letterio Di Francia a principios del siglo XX, en la que, cuando la madre de san Pedro sale del infierno agarrada a una «testa d'aggihu» (ajo) y sube hacia el paraíso, pasa por el purgatorio de donde salen las almas que se agarran a su falda y sus manos hasta parecer «nu grossu rrappu de racina» (un gran racimo de uvas, Di Francia, 2015: II, 298).

⁹ Como se explica en la introducción del *Catalogo*, aparte de recoger todo el material que aflorara espontáneamente, los recopiladores recibieron instrucciones de buscar y propiciar el recuerdo de algunas narraciones concretas como, por ejemplo, para los cuentos de animales los tipos AT 3, AT 41 y AT 156. Entre estas

Sonori e Audiovisivi)¹⁰, empecé a percibir que las narraciones recopiladas sobre los «Vangeli apocrifi» terminaban casi siempre desembocando en el cuento de la madre de san Pedro — de forma espontánea, o porque los recopiladores formulaban una pregunta sobre las razones por la que san Pedro era tan ‘imperfecto’ o sobre si el informante sabía algo acerca de la madre del apóstol. Fui comprobando que, en las distintas versiones, existían variaciones llamativas entre una región y otra (o entre un narrador y otro), por lo que empecé a transcribir las secuencias narrativas en las que aparecía el cuento. En este artículo, voy a analizar de forma general la presencia de este cuento en distintos países del Mediterráneo occidental, empezando por España, para después centrarme en las variantes italianas, sobre todo en las que aparecen en las grabaciones que quedaron inéditas y que he podido analizar. Espero así poner de manifiesto algunas características de un personaje femenino poco usual, establecer qué tipos de cuentos suelen combinarse con ATU 804 (puesto que Uther no da ninguna indicación al respecto), para después analizar cómo encaja el relato en el repertorio de muchas narradoras, y sugerir por qué las personas que narran el cuento son sobre todo mujeres. En el futuro me propongo también rastrear creencias y motivos arcaicos que afloran en las narraciones de este tipo de cuento¹¹, pero, por razones de espacio, en esta ocasión voy a limitarme a sugerir las relaciones que vinculan la historia de la madre de san Pedro a un amplio conjunto de relatos y figuras míticas o sobrenaturales, sin profundizar en ello.

2. LA MADRE DE SAN PEDRO POR LA PENÍNSULA IBÉRICA

En 1982, Maxime Chevalier señalaba que, al contrario de lo que pasó en el siglo XIX con otros muchos cuentos folklóricos, «no he leído arreglo del cuento en ningún texto español [literario]» (1982: 332). El especialista francés tampoco encontró versiones españolas de ATU 804 en la producción literaria del Siglo de Oro, puesto que el relato tampoco aparece en su estudio dedicado a los cuentos folklóricos del Siglo de Oro (Chevalier, 1983). Montserrat Amores corrobora esta situación, cuando publica su catálogo de los cuentos folklóricos reelaborados literariamente en el siglo XIX (1997).

Sin embargo, en la prensa del siglo XIX sí que se encuentran varias alusiones a la historia o al carácter de la madre de San Pedro, por lo que se demuestra que el cuento gozaba de difusión más allá del mero circuito oral. Por ejemplo, en un folletín epistolar, que se publicaba de forma anónima en el periódico *La España* con el título de «Cándida. Novela original española»¹², vemos a un maestro de escuela que se queja porque, a su esposa, los del pueblo en el que viven «llámanla a ella la madre de San Pedro y dicen que

instrucciones se indican también «le storie spesso dette Vangeli apocrifi (p. es. AT 750B, **804**; LN *828.14C; MF K1510» (Cirese y Serafini, 1975: XIV, la negrita es mía). Como es lógico, los números de Cirese y Serafini se refieren siempre al catálogo internacional en su versión de 1961, cuya autoría se debe solo a Arne y Thompson.

¹⁰ Para más información, véase <http://www.icbsa.it/>.

¹¹ No se trata de rastrear ecos de antiguos mitos y creencias por mera pasión anticuaria; lo interesante, como dijo Cocchiara, es que «in genere nelle tradizioni popolari gli schemi formali di una religione scomparsa si riempiono di un nuovo significato, onde il relitto assume una nuova vita, che non è mai qualcosa di estraneo o di eterogeneo all’ambiente di cui è pur sempre una concreta espressione [...]. Il folklore [...] convoglia nel tempo ciò che è fuori del tempo, in una civiltà presente ciò che è delle civiltà lontane [...]. I frammenti delle vecchie concezioni del mondo si fanno corpo di una nuova concezione» (1978: 119-120).

¹² En realidad, se debía a la pluma de Francisco Cutanda, académico de la Real Academia Española y abogado, que más tarde publicó el libro.

está endemoniada» (Anónimo, 1849). El 17 de octubre de 1902, en cambio, en la página uno del diario político *La publicidad*, en la sección «Asuntos militares» aparece una breve nota firmada por «uno de la Benémerita» en la que se anima a ser solidarios afirmando:

Compañeros: cantemos el pío pío como los pollos detrás de la gallina clueca, hasta conseguir que nos aumenten el sueldo y el retiro, no solamente para nosotros sino también para el Cuerpo de Carabineros, que no es bueno pensar como la madre de San Pedro¹³.

En otro caso, la historia se transforma en un apólogo o fábula y, después de su publicación en *La Malva* en 1860, es reproducida en varios periódicos con el texto anónimo siguiente:

La madre de San Pedro (y este cuento,
lo mismo que otros ciento,
me lo contó mi abuela)
cuando la muerte le apagó la vela,
por envidiosa es público y notorio
que se fue derechita al purgatorio;
noticioso del caso su buen hijo,
tanto lloró por ella, que le dijo
el Señor con dulzura:
“Corre, Pedro y un ramo te procura
bien hojoso de guindo ó de ciruelo;
métele allá en la cueva, y á tu madre
y á cuantas almas el asirse cuadre,
saca y conduce al cielo”.
San Pedro cual cohete
va y se asoma al boquete,
y llamando á su madre á voz en grito,
mete el ramo bendito,
que se colma de almas, prontamente,
como de gotas de agua en una fuente.
La vieja que vió esto,
haciendo un frío gesto
y sacudiendo el ramo y el vestido;
“Tened, dijo, entendido
oh gente presumida!
que la gracia á mi sola es concedida”.
Mas ¡oh dolor! tan luego
como esto pronunció, se cayó al fuego,
quedando el pobre santo
triste presa otra vez de su quebranto.

Lo curioso en este caso es la moraleja final que, al no tener nada que ver con la religión o con la generosidad, muestra lo fácil que es cambiar el significado o la función de una narración folklórica:

¡Ay de aquellos qué son como la vieja
de que habla esta conseja!

¹³ Cfr. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e32ecda8-7697-40bc-945b-81c2ef5928b9>.

A quienes ha sacado la política
de triste condición, pobre y raquítica,
y al verse respirando en otra esfera,
quieren hacer pedazos la escalera (Anónimo, 1860).

Centrándonos ahora en contextos de narración oral y popular, entre España y Portugal podemos reunir unas cuantas versiones folklóricas, con variantes como la sustitución de San Pedro por Santa Catarina (en Galicia y en Extremadura¹⁴) o de la madre del portero del paraíso por su suegra en Cataluña y Portugal¹⁵. Aparte de las versiones recogidas en el catálogo de Camarena y Chevalier (2003), para Cataluña, la base de datos online *Rondcat*¹⁶ aporta una recopilada por Sara Llorens (Borja, 2016)¹⁷; para Galicia, Noia Campos (2021) indica dos recopiladas en Orense, y Hernández Fernández (2013) otra murciana. Existen además otras versiones más o menos recientes que no están todavía recogidas en ningún catálogo: una, todavía inédita, pertenece a la tesis doctoral de Margarita González Andújar (leída en la UNED en 2022)¹⁸; el texto de la transcripción de González Andújar es el siguiente:

Resulta que la madre de San Pedro era muy absoluta y, claro, se murió y fue al Purgatorio. Y San Pedro venga decí·le [sic] a Jesús:

— ¡Ay!, pero hombre, mi madre en el Purgatorio..., esto no pué ser. ¡Ay, pobrecica mía, está ardiendo en llamas! Esto hay que dal·le [sic] un cate:

Y decía Jesús:

— ¡Mira, que no la puedo subir al Cielo!

— ¡Venga, hombre, haz tú lo que puedas!

— Bueno, pues mira, vamos a hacer una prueba, -dice-, y si sale bien la prueba, la subo al Cielo, —dice-, pero, si se porta mal, no la voy a subir al Cielo.

Pos, nada, bajan al Purgatorio y Jesús coge y llama a la madre de San Pedro:

— ¡Ven p'acá!, -para sacarla.

¹⁴ Véase Noia Campos (2010: 391-92), que reproduce una versión de una anónima mujer de mediana edad, recopilada en 1977 por Marisa Rey Henningsen, en Lalín (Pontevedra), y Espinosa (2009: 272-273), que recogió el cuento en 1920, en Jaraíz de la Vera (Cáceres), y no dice nada de la persona informante.

¹⁵ El personaje folklórico de la suegra de San Pedro no tiene nada que ver con la mujer de los Evangelios, que sirve devotamente a Cristo de la que se habla en la nota 2. En Luis Montoto y Rautenstrauch encontramos lo siguiente «LA SUEGRA DE SAN PEDRO: ‘Ese quiere ser solo como la suegra de San Pedro’. Cifra y dechado del egoísmo. V. el cuento publicado en *El Universo* (Madrid, junio de 1909) por D. J. F. Muñoz y Pabón, el cual cuento explica muy bien el sentido de la frase. Otros dicen: ‘Como la madre de San Pedro que quiere ser sola para todo!’. Otros (Sbarbi): ‘Como el ama de San Pedro, etc.’» (1912: 284-85). De las cuatro versiones catalanas recopiladas en el catálogo de Oriol y Pujol (2003), dos hablan de suegra y dos de madre. Solo en un caso tenemos noticias del informante: se trata de una versión mallorquina recopilada por Antoni M. Alcover i Sureda a dos mujeres de una misma familia (Catalina Sureda y Magdalena Durán).

¹⁶ Se trata de un recurso online gratuito: <http://rondcat.arxiudefolklore.cat/>.

¹⁷ Joaquim Montiel, el narrador de esta versión valenciana, se imagina sorprendentemente un infierno exclusivamente femenino, por lo que son ‘altres dones’ las que se agarran a las piernas de la Madre de San Pedro.

¹⁸ La versión fue narrada en 1995, en Iniesta (provincia de Cuenca), por Nieves Muñoz Pérez, que tenía entonces 56 años. Se trata de una mujer con un nivel de estudios primarios, que «aprendió los cuentos de la mujer que la cuidaba de niña y de las que iban a cocer al horno de sus padres, que tenían una panadería. Trabaja con los miembros de la Asociación Cultural Egelatxa de Iniesta y ella misma recoge material folklórico diverso entre ancianos del pueblo» (González Andújar, 2022: 1025). Su repertorio incluye 15 cuentos de distintos tipos: de animales, maravillosos, cómicos y de fórmula.

Y al ir a sacarla, pos todas se agarran. Y ella empezó a pegar puñetazos y a tirar a todos p'atrás. Y dice Jesús:

— Veh como no puede ser. Ahí se tié que quedar otra vez¹⁹.

El Corpus de Literatura oral de la Universidad de Jaén presenta también otra versión, que no está recogida en el catálogo y cuya transcripción es la siguiente:

De San Pedro, se decía... que, como era el amo del cielo, su madre era muy envidiosa. Y su madre estaba en el purgatorio metida. Y —claro—, eh... San Pedro no dejaba de decirle a Dios:

—Señor, ¿cuándo vas a subir a mi madre al reino de los cielos?

—Si tu madre no puede subir al reino de los cielos, porque es muy envidiosa. Tiene que estar en el purgatorio.

Y venga... Y todos los días le estaba dando la lata a Dios.

—Que no puede subir.

Y ya fue un día y le dice:

—Bueno, mira, vamos a hacer otra cosa, Pedro: vas a bajar al purgatorio, vas a por una escalera, larga, vas a decir a tu madre que todas las ánimas benditas que se puedan agarrar a las faldas de ella que se agarren todo, todas las que puedan. Que suban todas las ánimas con ella la escalera arriba.

Pues así bajó Pedro, se lo ordenó y subió, pero, al llegar a lo alto de la escalera, se dio un zambombazo y las echó todas al purgatorio, y al echarlas todas cayeron todas otra vez al purgatorio, y ya fue Dios y le dijo a Pedro, dice:

—¿Ves Pedro como tu madre no puede entrar en el reino de los cielos? Es muy envidiosa²⁰.

Como se habrá notado, el motivo del vegetal como instrumento de ascensión en ambas versiones se ha perdido, en el segundo caso en favor de una más sólida escalera, que recuerda un poco la rama de guindo o ciruelo del apólogo publicado en la prensa. En realidad, con el paso del tiempo parece que en España el motivo de la buena acción (materializada en esa cebolla, o en esa cola o capa de cebolla, que abre la posibilidad de entrar en el cielo) ha ido desapareciendo y ha sido sustituido por los ruegos de San Pedro (como pasa también en el cuento escrito por Selma Lagerlöf). Lo corrobora otra versión inédita, narrada por Antonia García Mellinas en *El Sabinar* (Murcia) y recopilada por Anselmo Sánchez Ferra. De esta narración vale la pena citar el momento en el que la madre de San Pedro casi logra subir al cielo, porque la imagen del cuerpo de la mujer totalmente tapado por las almas que se le agarran es realmente apoteósica:

pa subir pos se le agarraron toas las almas del Purgatorio por los pies, por *to, to, to*, que no se le veía na más que la cabeza a la madre de SanPedro, y hacía así:

— ¡Vosotras no, *qu'es* mi hijo que me ha *llamao*, que mi hijo es el amo del Cielo!

¹⁹ Agradezco a Margarita el hecho de haberme otorgado el permiso de incluir aquí el texto, que será pronto publicado junto con el resto del corpus, bajo el título de *El cuento oral en La Manchuela*, por el Instituto de Estudios Albacetenenses.

²⁰ <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0254n-la-madre-de-san-pedro-se-cae-en-el-cielo-804>. Esta versión fue narrada en 2016, en Serranillos (provincia de Ávila), por Purificación Hernández a David Mañero. Esta narradora nació en 1932 y, como puede leerse en la web del CLO, ha desempeñado diversas ocupaciones, como la confección de zapatillas y de ropa, el trabajo como jornalera y niñera, además de otras labores que le permitieron permanecer en Serranillos, sin tener que dedicarse al servicio fuera del pueblo. Su padre fue vendedor itinerante (oficio a veces vinculado a la narración oral) y ella tiene un buen repertorio de romances y otras canciones y algunos cuentos y anécdotas.

Se sagudia. Y ya se quedaron *toas* abajo, dijo el Señor:
 — ¡Ah sí, ahora tú tampoco!

El catálogo de cuentos en lengua portuguesa (Cardigos y Correia, 2015) recoge 16 versiones de Portugal y siete de Brasil. En lo que se refiere al vegetal objeto de limosna, aparte de la cebolla y el puerro, aparece también una hoja de un viejo repollo. A veces, la protagonista queda suspendida entre el cielo y a tierra, *entre portas* (expresión que ha dado lugar a la expresión proverbial portuguesa *ficar entre portas*)²¹, pero la que es más merecedora de recuerdo es una versión de Madeira, narrada por una vieja mendiga en 1958: sorprendentemente, el texto parece presentar un final abierto. La suegra de San Pedro está subiendo al cielo colgada de una *raminha de alho* y se le ocurre mirar hacia abajo:

e qual não foi o seu espanto, quando por maravilha, viu outras alminhas agarradas à roda do seu vestido para não caírem também no lugar de castigo, aonde se cai quando não só não se faz o mal, mas até não se faz o bem que se devia fazer, por amor do Nosso Senhor (Cardigos y Correia, 2015: II, 427)²².

El cuento se interrumpe aquí, y nos surge la pregunta ¿la frágil *raminha de alho* va a aguantar el peso de tantas almas pecadoras? Y, sobre todo, ¿la protagonista logrará sobreponerse a su maldad consustancial, evitando sacudir la falda, o su egoísmo le impedirá salvarse, si hacerlo conlleva hacer el bien? Seguramente la respuesta sería más que evidente en la intención, la mirada o el gesto de la vieja mendiga; pero por desgracia el mero nivel verbal y su transcripción no llegan a transmitirlo (y nunca está de más recordar estas carencias de la transcripción).

3. VIAJANDO POR OTROS PAÍSES

Quedándonos en Europa del sur, el catálogo francés (Delarue y Ténèze, 2002) recoge una versión recopilada por Ortoli en Córcega en 1881: el texto se ajusta al resumen clásico del tipo, aparte de que en este caso la hoja de puerro no se rompe por las patadas de la protagonista, sino que san Pedro se convence de la iniquidad intrínseca de la madre y la deja caer en el infierno. Aparte de indicar que el cuento de Ortoli aparece también en la recopilación de Pourrat, Ténèze cita solo una variante bretona, en la que en lugar de san Pedro y su madre aparecen un buen hombre y su mala esposa (2002: 243).

Gracias a Niccolò Tommaseo, conocemos una canción serbia que se cantaba en el siglo XIX, en la que se especifica que el acto caritativo de la madre de San Pedro no es dar de comer al hambriento, ni dar de beber al sediento, ni vestir al desnudo, ni calzar al descalzo, sino dividir en tres partes un puñadito de hilos y reservar una para los ciegos²³. El apóstol entonces le dice a su madre que ponga hilo detrás de hilo y que por ellos suba al paraíso; pero antes de que ella llegue a su meta «si strappa quel filo / cade la madre in mezzo all'abisso» (Gradi, 1865: 57). En el mismo texto, el autor, conocido filohelenista, cita también

²¹ Véase también el motivo que, en su monumental *Motif-Index of Folk-Literature* (1955-1958), Thompson clasifica como E411.0.4. *Sinner wanders between earth and heaven*.

²² El catálogo portugués recoge el cuento n. 28 de la recopilación de Alfredo Vieira de Freitas, publicada en 1984 en Funchal, *Era uma Vez... na Madeira: Lendas, Contos e Tradições da Nossa Terra*.

²³ Explica Tommaseo «fare l'elemosina ai ciechi, perché i ciechi in Grecia erano, e sono tra popoli slavi, in doppio rispetto cosa divina secondo il Vangelo, come poveri e come cantori, cioè custodi delle memorie, maestri unici, libri parlanti» (Gradi, 1865: 61).

un cuento griego que sigue fielmente el argumento del cuento tipo y tiene el mismo final²⁴. Por otra parte, la existencia de una versión salentina en griko (dialecto de una pequeña zona de Apulia, en el que se mezclan el griego antiguo, el griego bizantino y dialectos italianos) hace pensar que el relato existe desde hace tiempo en la cultura griega, a pesar de que el catálogo internacional no certifique su existencia²⁵. De hecho, Marianthi Kaplanoglou (2006 y 2021) ha documentado, después de la última revisión de ATU, 17 versiones recopiladas entre Grecia y Chipre. Estas, sin embargo, presentan algunas variaciones importantes y, aparte de unos casos en los que los personajes no tienen nombre, la historia no tiene como protagonistas a san Pedro y su madre, sino a san Phanourios y su progenitora. En ellas, aparecen por supuesto las consecuencias que una mala conducta en vida acarrea para la vida ultraterrena y, puesto que la progenitora del santo es avara y no hace nada bueno, el cuento se desarrolla según el esquema consabido, con aparición de los elementos típicos y de la caída final al infierno; sin embargo, como en algunas versiones italianas que veremos más adelante, el santo le pide a Dios un segundo favor: puesto que su madre está condenada, san Phanourios quiere que los fieles preparen un pan que sirva como ofrenda para que los pecados de la madre del santo sean perdonados; a cambio, él se encargará de que ellos puedan encontrar los objetos que hayan perdido. En la actualidad, las mujeres que preparan el pan ritual son las encargadas de contar la historia; y, en el momento de compartir el pan, todos repiten la frase «Que Dios pueda absolver a la madre de san Phanourios». Es curioso notar que, como veremos más adelante en relación con la tradición italiana de *Donna Bisodia*, la leyenda está vinculada con una paretimología o *folk etimology*²⁶, puesto que el nombre de Phanourios se asocia, erróneamente, con el verbo griego *phanerono* (revelar) y es por eso por lo que se cree que el santo de este nombre puede ayudar a encontrar objetos perdidos.

4. LA MAMMA DI SAN PIETRO

Sobre el tipo de cuento ATU 804, Espinosa afirmó que «las más numerosas y más interesantes versiones son las italianas» (2009: 313), y creo que no solo tenía razón en lo que se refiere al momento en el que escribía, en la primera mitad del siglo XX, sino que, a pesar del descubrimiento de las versiones griegas y de otras muchas, su afirmación sigue siendo certera para las décadas siguientes.

En Italia el relato fue recopilado en muchas zonas distintas; según Pittré, «essere una madre di San Pietro» era una frase, acuñada para señalar a una persona ávida, egoísta y sin corazón, difundida en las regiones italianas de Friuli, Véneto, Toscana y Sicilia²⁷. En realidad, versiones y variantes de ATU 804 fueron recogidas, en distintos momentos,

²⁴ La única pequeña variación es que, en lugar de entregar un trozo de algo vegetal a un/a mendigo/a, cuando a la protagonista se le escapa en el río una hoja de puerro exclama «Qué vaya por mi alma» (Gradi, 1865: 58)

²⁵ La versión grika está contenida en un manuscrito anónimo de Martano y reproducida en internet por Salvatore Tommasi en su web (Ciuri ce Pedi: Fiaba popolare della Grecia Salentina (68) | Ciuri ce Pedi (ciuricepedi.it)). Tommasi no especifica de qué época es el manuscrito, ni dónde se conserva. De todas formas, el final del relato es el canónico; sin embargo, está precedido por una larga secuencia narrativa inicial algo escatológica, en la que la madre de san Pedro, mujer ávida y avara, va mendigando por el mundo, y lo que le dan de comer le ocasiona un episodio de diarrea con consecuencias nefastas para su higiene. En sus peregrinajes llega a Roma y muere, antes que su hijo, en una iglesia. Cuando san Pedro muere, descubre que su madre está en el infierno; desde este punto el relato sigue la trama típica.

²⁶ Véase la taxonomía de William Safire, comentada en Carrera (2006: 213).

²⁷ Pittré recopiló cuatro versiones del cuento: una en Toscana, narrada por Maria Pierazzoli de Pratovecchio (Pittré, 1981: 149-50), y tres en Sicilia (de las que una es la que narró Agatuzza Messia). Véase Pittré (1988: 73-75).

en muchas otras regiones: por lo menos Abruzzo, Calabria, Campania, Cerdeña, Lacio, Liguria y Piamonte. Por ejemplo, en el siglo XIX, en la Campania se recogen por lo menos dos versiones, muy distintas entre sí: la primera, publicada por Corazzini, procede de la provincia de Benevento y es muy escueta. Leyendo el texto, traducido del beneventano al italiano, parece que, para el narrador o narradora, el motivo dominante de la narración se concentraba en la imagen de la mujer que sacude sus faldas y grita a las almas pecadoras que la dejen en paz. De hecho, la única frase que Corazzini no traduce es la que acompaña el zarandeo de las sayas con un sonoro: «Iatevenne! / Figliemo à prevato pe mme / Figliemo à prevato pe mme!»²⁸ (1977: 472-473). La otra versión procede de la provincia de Salerno y, en cambio, tiene complejas secuencias narrativas que solo he vuelto a encontrar en otra versión de la misma zona recopilada en la segunda mitad del siglo XX. La más antigua la publicó Gaetano Amalfi, en 1901; se trata de una versión de Teggiano, titulada «Lo cunto di San Pietro», porque en efecto empieza con cuentecillos sobre el apóstol presentado como uno «che faciva sempre lu schiattatu ncuorpe su tutte le cose»²⁹ (1901: 42). Como en casos análogos (incluido el texto de Selma Lagerlöf), todo empieza con el cuento humorístico Ca-Ch774V, es decir, con el chiste de las pesadas piedras que los apóstoles acarrean durante un buen trecho, con la excepción de Pedro que, por pereza, solo lleva una piedra pequeña; el santo quedará al final chafado cuando Jesús transforme las piedras en panes³⁰. Una vez introducido así el tema de la comida, la narración sigue contando que los apóstoles empiezan por turno a invitar a comer a su casa a Jesús y, cuando a este le toca ir a casa de san Pedro, la madre del apóstol prepara una *fattura* (un hechizo, una brujería) y la pone debajo de la puerta (y también debajo del pan, pero se trata de un motivo *ciego*, que se queda en el aire³¹). En el momento de traspasar el umbral de la casa, Jesús le pide a Pedro que lo lleve a caballito y evita así que el hechizo lo afecte; la dueña de la casa entonces «azzegava (se la mangiava la raggia)»³² (1901: 43), y vuelve a intentar embrujar a Jesús cambiando de sitio el artefacto mágico, que ahora pone encima de la puerta; sin embargo, al salir Jesús decide ser él el que lleva a Pedro a caballito y se salva³³. Después el apóstol pretende ver los cuernos de la gente, y así descubre que es él quien los tiene más largos y más grandes; lleno de asombro, le pregunta al *Ministru*: «— Chi me l'ha fatte? Nun tengo

²⁸ «Iros, mi hijo rezó por mí [y no por vosotros]». Puesto que los dialectos italianos son muchos y muy diversos, voy a ofrecer la traducción de las citas que no estén expresadas en italiano standard.

²⁹ «Que intentaba siempre sacar provecho y no dar nada».

³⁰ Recurro a la propuesta de nuevo tipo de Camarena y Chevalier (2003), porque ATU no identifica este cuento específico.

³¹ Sobre magias vinculadas con puertas y límenes, véase Ferraro (1898): en este artículo, el estudiioso cita justo ATU 804: «In Sardegna credono che si possa *istantiare*, cioè incantare i propri nemici, ponendo malie tanto nell'architrave quanto nella soglia della porta. Vedasi a questo proposito la Novella della Madre di S. Pietro» (1898: 90). Sobre el motivo ciego (*blind motive*), es decir una secuencia narrativa inconclusa o un elemento que se nombra sin que después se utilice a lo largo de la narración, véase Calabrese (2008).

³² «La rabia se la comía».

³³ Podemos considerar esta secuencia como una variante del tipo ATU791 (*Christ and St. Peter in Night-Lodgings*), otro cuento del ciclo de Jesús y San Pedro por el mundo, en el que gracias a un «turno de posición» es siempre San Pedro el que se lleva la peor parte. De hecho, esta secuencia narrativa tuvo que existir también como cuento independiente (y así lo recoge Giuseppe Calvia en un artículo de 1902 sobre leyendas de la zona sarda del Logudoro).

sore, nun tengo nesciuno. Resse Gesucristo — Te l'ha fatte mammetta!»³⁴ (1901: 44). Solo después de esta digresión empieza la trama canónica de ATU 804 con el velo de cebolla («spoglia re cepolla») que se le escapa a la madre de san Pedro, y entonces ella dice que vaya para las almas del purgatorio. Cuando san Pedro intenta subir a la madre, ella se porta como de costumbre: a pesar de que el hijo le haya ordenado «— Quante aneme puoje accogliere, accogliele e portatille»³⁵ (1901: 44), ella sacude sus faldas, gritando «Chi vole figli sante, se ne fazze!»³⁶, y hace que todos se despeñen.

Las regiones del noreste italiano no conocen esta variante y presentan una tradición propia, en la que la secuencia final del cuento pone en relación a la madre de san Pedro con las tormentas³⁷ que se desatan en los Alpes a finales de junio (cerca del día de San Pedro). Una de las dos versiones publicadas por Enza Sina en sus cuentos del Friuli presenta a la madre de San Pedro como una «trista femina invidiosa»³⁸ (1998: 191) a la que Dios otorga la posibilidad de subir al cielo agarrándose a las raíces de una cebolla (sin alusión a una limosna previa). El Señor sabe que los demás pecadores intentarán aprovechar la ocasión y quiere constatar si la mujer es capaz de ser generosa. Puesto que ella demuestra un egoísmo firme y sin fisuras, Dios la condena a volver al infierno, y la narradora³⁹ acaba el cuento de la forma siguiente:

La māri di San Piēri a si capìs ch'a na voleva lā e aveva giurât di vendicâssi. E 'lora ognî an, cuan' ch'al è San Piēri, una settimana prin e una settimana dopo a sa... a vègnin temporai, tons, tempiesta, parcè che duc a si dîs ch'a è la māri di San Piēri saltada fûr par vendicâssi ch'a na è poduda lâ in Paradîs. E chesta è la storia da la māri di San Piēri⁴⁰ (1998: 192).

Otra narradora⁴¹ le ha contado a Sina una versión en la que la madre de San Pedro muere y acaba en el infierno, mientras que su hijo estaba *in missione*, es decir «en

³⁴ Trad. «—¿Quién me los hizo? ¡No tengo hermanas, no tengo a nadie! Dijo Jesús —¡Te los hizo tu madre!. Parece que los cuernos representan cualquier tipo de daño infligido a la honra, por lo que cualquier mujer de la familia podía ser considerada *culpable* de que un hombre fuera cornudo. Se trata de una variante curiosa de Ca-Ch 774U, otro nuevo tipo propuesto por Camarena y Chevalier.

³⁵ «Todas las almas que puedas recoger, recógelas y tráelas contigo».

³⁶ «¡Quien quiera hijos santos, que se los haga!».

³⁷ El hecho de vincular figuras femeninas y más o menos divinas, míticas o sobrenaturales a fenómenos atmosféricos, sobre todo negativos, es bastante frecuente en el mundo entero.

³⁸ Trista» es un adjetivo que se aplica frecuentemente al personaje en cuestión y significa mala, malvada, perversa y además desagradable, dañina y maléfica (cfr. el vocabulario online Treccani).

³⁹ Lina Giacomuzzi, de Preonze, nacida en 1926, ama de casa. De joven asistió a los filandones (*file*) vecinales, pero su repertorio lo heredó de una tía suya y está dirigido a un público infantil. Según Sina, «Lina è una narratrice attiva, non solo nel senso che ancora narra le fiabe, ma anche nel senso che le adegua di volta in volta all'uditario variandone i particolari o arricchendole di nuovi elementi» (1998: 117). «Lina es una narradora activa, no sólo en el sentido de que sigue contando los cuentos, sino también en el de que los adapta cada vez al público variando sus detalles o enriqueciéndolos con nuevos elementos»).

⁴⁰ «La madre de San Pedro, se entiende que no quería irse y había jurado que se vengaría. Y entonces, todos los años, cuando es San Pedro, una semana antes y una semana después de eso... llegan las tormentas, los truenos, la tempestad, porque parece, dicen que es la madre de San Pedro que aparece para vengarse porque no pudo ir al paraíso. Y esta es la historia de la madre de San Pedro».

⁴¹ Iole Taddio, de Enemonzo, nacida en 1916, ama de casa. También asistió a los filandones vecinales y narra cuentos que aprendió ahí, en familia o en el pueblo. Su repertorio cuenta con otros cuentos religiosos, leyendas etiológicas, anécdotas realistas, historias de brujas y almas perdidas. Todo lo narra como si tuviera el mismo estatuto de realidad (cfr. Sina, 1998: 69-97).

comisión de servicios». Cuando el santo vuelve y pide que su madre que esté con él, Dios acepta, siempre que ella se porte mejor de lo que hacía en vida («S'a si compuarta pulít, la tegnìn cassù — disè — ma s'a, as chè vita ch'a faseva ta chel âtri mont - ch'a era trista, no? - iodarìn»⁴², 1998: 80). La señora no juega limpio, y a la semana la envían abajo, porque ha logrado enfadar a todo el mundo y suscitar altercados de todo tipo. En este caso, el cuento se cierra diciendo que una semana antes y una después del día de San Pedro hay que tener mucho cuidado con su madre. Un siglo antes, Frontero había publicado una versión de la zona del lago de Iseo (Lombardía), que acababa explicando mejor por qué la rabia de la madre del apóstol se concentra alrededor del 29 de junio: «il portinaio del cielo ottenne per nuova grazia d'aver seco la madre almeno il dì del suo onomastico»⁴³ (1893-94: 857). Ella por tanto sube al cielo en la tarde del 28 de junio y vuelve al infierno en la noche del 29, mientras se desencadenan grandes tormentas que afectan al lago, por los que los barqueros se niegan a llevar a alguien de un lado al otro del lago, «poiché ritengonsi certi di incappare nelle burrasche suscite dal viaggio della madre di San Pietro»⁴⁴ (ibidem). En esta versión vuelve a aparecer el motivo del hilo que une infierno y paraíso como en la canción Serbia recopilada por Tommaseo: sin que este elemento haya sido nombrado antes, san Pedro utiliza un ovillo para que su madre suba sin cometer ningún pecado durante la ascensión (esta era la condición que había puesto Dios); pero, cuando las almas de los pecadores intentan subir con ella tenemos una de las únicas dos frases en discurso directo de todo el texto: «Come siete impertinenti! Giù di qua! Voi non avete diritto alcuno al Paradiso! Voi non siete madre di San Pietro!». La otra frase la pronuncia el maestro explicándole al discípulo: «Vedi, che neppur l'inferno la corregge della sua superbia!». Frontero escribe de memoria, recordando que a su padre le gustaba narrar este cuento, y seguramente está traduciendo del dialecto al italiano; por tanto, las exclamaciones son solo un reflejo de la comicidad que tenía que provocar la arrogancia impenitente de la incorregible señora.

En el Véneto, el ‘permiso de libertad vigilada’ de nuestra heroína típico de estas variantes es más amplio, a pesar de ser ella superlativamente malvada («La giera avara, maledicente, invidiosa e la gaveva tuti i sete peccati mortali»⁴⁵ Bernoni, 1875: 21), así que alrededor del día de San Pedro ella puede estar fuera «otto giorni a remengo per el mondo [e] la ghe ne fa de tute le sorte, e la ne fa tanto e tanto tribolar»⁴⁶ (Ibidem, 22).

Entre las regiones italianas, es Cerdeña el lugar en el que este relato presenta las variantes más originales, empezando por el hecho de que, en las versiones sardas, la madre de San Pedro suele llamarse Bisodia (o Bisoria o Bisooia), gracias a una cómica distorsión lingüística de una frase del padrenuestro («da nobis Hodie...»), que en la literatura italiana ha dado lugar a más de un cuento, por lo menos desde la época del *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti⁴⁷. En 1892, Ferraro publicó una versión, recopilada en Siniscola

⁴² «Si se porta limpiamente, la vamos a mantener aquí arriba — dijo — pero si lleva la vida que hacía en el otro mundo -porque ella era mala, ¿no? – la castigaremos (lit.: clavaremos)».

⁴³ «El portero del cielo obtuvo como segunda gracia poder estar con su madre por lo menos el día de su santo».

⁴⁴ «Porque están seguros de que van a toparse en las borrascas provocadas por el viaje de la madre de San Pedro».

⁴⁵ «Era avara, chismosa, envidiosa y tenía todos los siete pecados mortales».

⁴⁶ «Ocho días para alejarse por el mundo y la lía parda y causa mucho sufrimiento».

⁴⁷ Sobre la formación de este nombre, cfr. Cortelazzo (1984), que estudia distintos casos italianos de paretimologías e interpretaciones colectivas de pasos oscuros de oraciones en latín. En el *Trecentonovelle* (de finales del siglo XIV), el cuento undécimo se titula: «Alberto da Siena è richiesto dallo inquisitore, ed

(cerca de Nuoro)⁴⁸y narrada por Maria Contini, maestra de primaria⁴⁹, en la que aparece Donna Bisodia. Según esta versión, la madre de San Pedro no acaba en el infierno, sino el purgatorio; cuando por fin ha purgado sus pecados, se prepara para subir al cielo, pero el hecho de denunciar a gritos que las almas de otros pecadores están intentando subir al cielo aferradas a su falda «la condannò ad essere a mezzo tra il cielo e l'inferno»⁵⁰ (Ferraro, 1892: 59). Entonces San Pedro le pide a Jesús que, por lo menos, su madre sea recordada en la misa y en el padrenuestro y «E po custu cando resamus su Babbu Nostru nde narramus: Donna Bisòdia o Bisòria; assumancu gai nara' sa zente chi non ischit su Babbu Nostru in latinu»⁵¹ (ibidem: 59-60). En 1896, el mismo estudioso publica una versión de Torralba (Sassari), narrada por «la Signora Maria Antonia Marras»: aquí la perversidad de Donna Bisodia llega al punto de que ella goza del dolor ajeno y quiere «abbattere con fattuccherie il Divino Redentore»⁵²; por lo tanto, lo invita a comer y no solo pone un embrujo primero debajo y después encima de la puerta, sino que envenena el plato de Cristo, que se salva dando su comida a una perra, que muere fulminada. En la última escena del cuento, la vieja cae y se queda boca abajo con los brazos abiertos («essa rovinando a testa in giù e a braccia larghe, così restò e così resta», 1896: 406), en una postura que recuerda la crucifixión de su hijo. A pesar de llamarla Bisodia, la narradora no hace referencia ni a la misa ni al padrenuestro. También versiones sardas de cronología más tardía mantienen el nombre de Bisodia: una, recopilada por Francesco Enna (2003: 294-97) y narrada por Amalia Santa Cruz⁵³, empieza justo con la explicación

egli, avendo paura, si raccomanda a messer Guccio Tolomei; ed in fine dice che per Donna Bisodia non è mancato, che non abbia àuto il malanno» (2019 [Sacchetti, 1970]: 42), pero la historia es muy distinta a la de madre de san Pedro. Por otra parte, la corrupción del «da nobis hodie» aparece también en la literatura española, por ejemplo, en Juan del Encina y Lucas Fernández (Myers, 1963: 166-67).

⁴⁸ En el artículo Ferraro indicaba que el personaje de Donna Bisodia era conocido como figura «asustaníños» en otras regiones, como Liguria y Emilia («A Reggio d'Emilia Donna Bisodia, tempi addietro, era lo spauracchio dei bambini cattivi , che se la immaginavano senza gambe» (1892: 57) y presentaba también una breve versión de Liguria, narrada por una *fantesca* (criada) di Costa Pianella (pedanía de Torriglia, en la provincia de Génova), que solo presenta el esquema ATU 804, sin que la protagonista tenga un nombre de pila.

⁴⁹ ¿Será por su cercanía al mundo de la escritura que Maria Contini incluyó un libro de contabilidad en su narración? («non ci hanno trovato altro bene scritto a banco (sopra il libro del dare - avere) dello Spirito Santo» Ferraro, 1892: 58). En realidad, en ATU804 aparece a veces un libro y en las narraciones populares existen muchas referencias a libros, como elementos mágicos o símbolos de autoridad (véase Sanfilippo, 2020), pero sorprende la presencia de un registro comercial.

⁵⁰ «La condenó a quedarse en el medio entre cielo e infierno». Es el tema del *entre portas*: véase, por ejemplo, la versión de las Azores (isla de San Miguel) recogida por Teófilo Braga: «a rama quebrou e a velha ficou entre portas sem poder entrar para dentro. Daqui vem o ditado “Ficar entre portas, como a mãe de São Pedro”» (2002: I, 365).

⁵¹ «Y por esto cuando rezamos el padrenuestro, donde decimos Donna Bisodia o Bisoria; por lo menos es lo que dice la gente que no sabe el Padre nuestro en latín». Véase también otra versión de la zona de Nuoro publicada en Delitala (1985: 71): «San Pietro tutto mortificato non ha avuto più la faccia di pregare Gesù che la facesse ritornare in cielo. 'Senti, Maestro, - ha detto – se non in cielo, almeno puoi farla ricordare nel Padre Nostro' E infatti quando diciamo nel Padre Nostro 'Donna Bisodia, - cioè 'Da nobis hodie'- è la madre di San Pietro che ricordiamo». Delitala fue una de las investigadoras que llevaron a cabo el trabajo de campo para el catálogo de Cirese y Serafini.

⁵² «Matar con maleficios al Redentor» (*abbattere* se suele utilizar para indicar el matar animales).

⁵³ De Cagliari, donde daba clase de lengua y literatura italianas en un instituto. Le cuenta a Enna relatos en dialecto campidanese.

de la paretimología, y continúa introduciendo el cuento ATU753 (en el que solemos ver a un herrero que intenta imitar un milagro de Cristo y fracasa, matando a una persona en lugar de rejuvenecerla), pero con la variación de que el atrevido aprendiz de brujo es el mismo San Pedro, y la idea y la osadía no son del apóstol, sino de su madre, envidiosa de los poderes de Cristo. En 1984, Dolores Turchi recoge otra narración, relatada por Maria Manca⁵⁴, que coincide casi completamente con la de Maria Antonia Marras, aparte que el instrumento que Pedro utiliza para subir a la *maliarda*⁵⁵ de su madre al paraíso es una piel de oveja (Turchi, 2020: 250). Creo que la variedad y el nivel de elaboración de las versiones sardas están relacionados en primer lugar con lo que constataba hace un siglo Bottiglioni:

[En Cerdeña] fiorisc[ono] in gran copia le leggende dei Santi, di Cristo, della Vergine [que] sono concepiti in Sardegna come dei validi protettori, sempre disposti ad aiutare gli uomini, e il popolo li invoca con grande confidenza, anzi arriva perfino a scherzare bonariamente con loro [...] ai quali attribuisce una vita quasi materiale [hasta tal punto que] “di San Gioacchino si dice che si gode tutte le zitelle che vanno in Paradiso”» (1922: 14)⁵⁶.

En segundo lugar, hay que recordar que, en el pasado, la casi inexistente alfabetización de los curas sardos permitió que muchas leyendas y cuentos populares se colaran en los sermones: un fenómeno que imitaron también predicadores de cultura más elevada, como Francesco Boyl, quien en su predicación se sirvió tanto del patrimonio folklórico local como de tópicos narrativos europeos (Turchi, 2020: 12). La mezcla de sistemas culturales y de modalidades *diametiche* contribuyó a enriquecer y diversificar significativamente esta familia de relatos⁵⁷.

Sin ánimo de presentar un recuento exhaustivo de todas las versiones italianas de un cuento que, como indicaba al principio, fascinó también a Calvino, quien incluyó en su antología un texto basado fundamentalmente en la versión que Agatuzza Messia le contó a Pitrè, quiero cerrar este apartado dedicado a versiones a las que he accedido a través de material impreso con dos narraciones que contienen motivos y escenas que todavía no han sido objeto de atención. La primera es bastante breve, procede del Mugello (en la provincia de Florencia) y fue publicada por Carlo Lapucci en el apartado ‘Avaricia’ de su libro *La Bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo* (1985). Describe a la protagonista diciendo que tenía todos los defectos y ni una pizca de virtudes. Su único mérito deriva de que, al perder ella una hoja de puerro en el río, un pobre viejecito la encuentra, la come y exclama: «Dio gliene renda merito a chi ha perso questa foglia!» (1981: 279). Cuando ella muere, Dios considera que le debe una hoja de puerro y se la da a San Pedro, quien la usa para hacer subir a la madre, y el cuento acaba como de costumbre, con la mujer que «si dibatteva, scalciava, urlava: ‘Via, anime dannate! La foglia è mia, il figlio è mio, e solo

⁵⁴ Ama de casa de Oliena (Nuoro), de 78 años.

⁵⁵ Maga, bruja, hechicera.

⁵⁶ Más adelante el estudioso subraya que, en la isla, el ciclo de Jesús *in giro per il mondo* está muy difundido, y que en los cuentos de este tipo el pecado que más se critica es la avaricia. Inmediatamente después presenta el tipo isleño de avaro «astioso e crudele», normalmente personificado en una giganta llamada *Lucia o Giorgia rabiosa*, que perteneció a los *gentili*, es decir, al misterioso pueblo que construyó los *nuraghi* (1922: 18). La avaricia y la rabia son dos de los defectos que suelen ser atribuidos a la madre de San Pedro.

⁵⁷ La lingüística italiana usa el término *diamesia* para referirse al conjunto de variaciones del sistema de una lengua que dependen del medio físico-ambiental que hace posible la comunicación.

mio è il diritto di uscire» (ibidem), por lo que se precipita hacia abajo. La segunda es de una narración que duplica las pruebas con las que Jesús verifica si la madre de San Pedro es capaz de ser generosa. Se trata de una versión recopilada por Italia Ranaldi, quien la publicó en 1981 en sus *Novelle sabine*: después de que la vieja rechace la ayuda de las almas del Purgatorio que quieren apoyarla en su ascenso, al grito de «Io non ho bisogno di voi, non ho bisogno di nessuno. C'è mio figlio Pietro. È lui che mi fa andare su» (1981: 25), Jesús la envía a la tierra: «Donna! Torna sulla terra! Fai il pane! Prepara un grande pranzo, devi ricevere molte visite» (ibidem). La mujer acata estas órdenes, pero, cuando delante de su casa se forma una cola de viejitos harapientos, atraídos por los olores de la comida y del pan recién horneado, ella, en lugar de invitarlos a sentarse a la mesa, los echa chillando: «Non mi seccate! Aspetto gente!». Jesús, al constatar que ella sigue aferrada a un egoísmo irredento, la devuelve al purgatorio.

El pan parece ser un elemento recurrente en algunas versiones: no llega a formar parte estable de la estructura del relato, ni se ciñe a un motivo concreto, pero, por razones evidentes, entra con facilidad en la narración, de una forma bien trabada en la versión de Ranaldi o como motivo ciego en la versión de Teggiano, otras veces establece una relación con el resto de la narración, como en el caso de las versiones griegas dedicadas a San Phanourios. Entre otros motivos universales, míticos o religiosos, para los que este cuento parece funcionar como un imán, Tommaseo remarcó que tanto el hilo para los ciegos de la canción serbia como la hoja de puerro (del cuento griego, pero también de muchas otras nacionalidades) son elementos largos y finos, que «rammentano e l'*angusta via* del Vangelo e il ponte sottilissimo, da cui passano le anime nel Corano» (Gradi, 1865: 62), y a los que hay que añadir su cercanía con los motivos vinculados al *axis mundi*. Pensando en otro tipo de productos de la cultura popular, existe también cierta analogía con elementos vinculados a otros héroes entre cielo y tierra como la liana de Tarzán, las cuerdas de Robin Hood o los hilos de Spiderman (Pedrosa, 2008).

5. LA MAMMA DI SAN PIETRO EN LOS ARCHIVOS SONOROS DEL ICBSA

Los recopiladores de la campaña de Cirese y Serafini pudieron localizar hasta 19 versiones de ATU 804, de las que he logrado identificar y analizar dieciséis: una calabresa, una de Molise, una toscana, dos de Basilicata, dos del Lacio, tres de Campania y seis sardas⁵⁸. En los fondos del ICBSA también he localizado una versión recogida en Nueva York por Carla Bianco en los años sesenta⁵⁹: la cuenta Civitella Santolo, una mujer originaria de la isla de Ponza, que en el resto de la grabación aporta canciones y no cuentos. ATU 804 había venido a cuento porque un hombre que, en la misma grabación, canta a dúo con Civitella, acababa de narrar una historia acerca de San Pedro, y Bianco

⁵⁸ Dentro de estas recopilaciones llama la atención la ausencia de versiones del norte (sobre todo del Friuli), a pesar de que el trabajo de campo se realizó en todo el territorio nacional. Las grabaciones están digitalizadas, pero actualmente solo se pueden escuchar dentro del ICBSA, después de concertar una cita previa en las 12 horas semanales de apertura al público. Una vez localizada la recopilación, la herramienta de búsqueda solo indica el orden de aparición de cuentos y canciones (a veces indicados con un desesperante *senza titolo*), sin ofrecer minutaje, por lo que localizar breves cuentos concretos, narrados en dialectos a veces de difícil comprensión y dentro de horas de grabaciones, es bastante arduo.

⁵⁹ Se trata de la recopilación «AELM 27LM Comunità italiane di New York e Chicago», 83 horas de grabaciones recogidas entre 1963 y 1964.

aprovechó para preguntar por la madre del santo⁶⁰. Es evidente que para Civitella no se trata de un cuento, sino de una leyenda, que ella conoce al igual que el resto de los informantes presentes a la sesión («Questa ce l'hanno raccontata i vecchi nostri, no?»). Más que narrar, la joven se limita a comentar las acciones de esa *ammaliadora* de la madre de san Pedro, que no solo era mala, sino que presumía del escaso bien que hacía («e poi se faceva la carità lo diceva!»)⁶¹. El único momento en el que Civitella entra realmente en la narración es cuando la madre del apóstol está subiendo y las almas del infierno se agarran a su falda: en este punto, Santolo modula bien la voz para gritar sonoramente «M'ha da salvà a me / non v'ha da salvà a voi! [risas compartidas]»⁶².

Es también Carla Bianco la responsable de recopilar una versión de Campania que es de las más completas y se parece bastante a la que publicó Amalfi en 1901. Esta también procede de la provincia de Salerno (esta vez del pueblo de Sacco), y fue narrada por Rosaria Amato, quien, por lo que se aprecia escuchándola, era muy buena narradora⁶³. He podido comprobar que su repertorio comprendía cuentos maravillosos, cuentos religiosos, anécdotas, adivinanzas e historias procedentes de pliegos sueltos⁶⁴. Rosaria se divierte imaginando qué le puede preparar la madre de San Pedro a Jesús para cenar y, después de haber indicado el modelo positivo adoptado por las madres de los demás apóstoles, que, cuando el hijo les avisaba, preparaban carne, fruta, pasta, vino y bebidas, cuenta entre risas que ella en cambio ofrece como menú único «una *sartania* [sartén con bordes altos] di patate fritte». Sin escuchar el resto del repertorio de Amato, esto se quedaría en dato curioso; pero lo cierto es que se trata de una especie de ‘firma estilística’ de esta narradora, que solía detenerse en sus narraciones para describir o explicar cómo había que realizar algunas tareas culinarias o de la casa; por ejemplo, amasar la pasta y darle forma⁶⁵.

En varias de estas versiones orales se comprueba cómo la realidad se filtra en la leyenda⁶⁶: en la narración de Rosaria Amato, en los menús, y también en esos turnos de

⁶⁰ La anécdota contada por el hombre no está catalogada: San Pedro se enfada con Jesús porque es pescador y eso de ir multiplicando los peces como en el milagro de Canaán lo perjudica. Cristo se compromete a no multiplicar los peces los miércoles y los viernes, para que San Pedro pueda vender pescado; y es por eso que los viernes no comemos carne.

⁶¹ De hecho, Carla Bianco la clasifica como «La mamma 'e S. Pietro - Conversazione»: <http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000061538000000> (cinta tres, el cuento-conversación empieza en el minuto 47.04). Inserto los enlaces, aunque, si una no los utiliza, previa autorización, desde un ordenador del ICBSA, llevan solo a la descripción del contenido, sin acceso a las grabaciones. Sobre las leyendas como momentos de interacciones discursivas entre dos o más personas, cfr. Lavinio (1997: 25).

⁶² «¡Tiene que salvarme a mí, no tiene que salvaros a vosotros!».

⁶³ Se encuentra en la segunda cinta de la recopilación de Carla Bianco CAM 6 Sacco (SA), AELM 76 Campania; el cuento empieza en el minuto 39:58 (<http://opac2.icbsa.it/vufind/Record/IT-DDS0000030921000000>).

⁶⁴ Su interés por los cuentos religiosos queda patente en el hecho de que, antes de llegar a ATU 804, cuenta el encuentro de Cristo con algunos apóstoles, la última cena y San Pedro que reniega de Cristo, más Ca-Ch 774V y ATU 774N.

⁶⁵ En la versión de ATU 510B, contada por Amato, una mujer le explica a la protagonista como preparar *i maccaruni* enrollándolos alrededor de una aguja de tricotar; y, al final del cuento, la chica prepara unos *maccaruni belli belli*. Para cuentos sobre la preparación de la pasta, véase uno de Agatuzza Messia (Pitrè 2016: 518 o, traducido en español, Sanfilippo y Cantero, 2019: 280-81). Amato, en una peculiar versión de ATU501, narra de una suegra que se apiada de la protagonista porque la chica no sabe hacer nada y le muestra cómo se hace la cama o se barre una casa, le enseña algunas recetas y le explica cómo cuidar de la huerta.

⁶⁶ En la introducción a un monográfico sobre la leyenda en perspectiva de género, Carme Oriol y Montserrat Palau subrayan certeramente la conexión entre leyenda, realidad y transmisión de pautas y valores (2023: 133).

los apóstoles para comer en casa de uno o de otro, como hacen las pandillas de chicos en los pueblos: «Ma' / stasera semo tredici persone / e la mamma preparava...»⁶⁷. En otro caso, la narradora Teresa Pietrafesa empieza contándole a la recopiladora, Aurora Milillo, que la madre de San Pedro se enteró de donde vivía Jesucristo preguntándole a María Magdalena dónde se hospedaba «ese joven guapo», después de ver a los dos hablar sentados delante de la casa de la segunda; Pietrafesa añade un detalle de lo más realista: la *malia* que la madre de San Pedro pone primero debajo de la puerta de la casa de Jesús, y después, arriba, sirve para contagiar la tiña a la víctima, por lo que la señora acaba con su hijo tiñoso⁶⁸.

La única versión toscana merecería un estudio aparte, porque es una muestra perfecta de cómo las narraciones folklóricas son artefactos construidos para que la memoria humana los recomponga incluso cuando llevan tiempo sin pertenecer al repertorio activo de quien narra: es evidente que, cuando el recopilador Salvatore Barone le pregunta a Angelina Tartaglia⁶⁹ si ella conoce el cuento, ella no lo recuerda («una volta/ regalò... / regalò mh... / nun me ricordo / se una cipolla / una resta de cipolle /no / mentre era al fiume / che ammazzettava le cipolle / una resta di cipolla gli andò nel fiume / e lei disse / oh / andrà pe' poveri / disse»⁷⁰), pero, al ser una narradora dotada de competencias muy sólidas⁷¹, lo va reconstruyendo sobre la marcha y, aunque no exhibe el mismo estilo del resto de sus narraciones, añade detalles como la escena de Dios que apunta personalmente en su libro las buenas obras («il Signore gliela segnò come opera buona»⁷²) y que, más tarde, antes de que san Pietro le pregunte, le dice «Vuoi salvare la tu' mamma? Cala giù una resta / la coda insomma delle cipolle / Se la regge / vuol dire che la tirerai su / e la tua mamma sarà salva»⁷³. La voz de Tartaglia va adquiriendo seguridad y, al llegar a la escena central del cuento, una vez más se nota que el rango tonal va en aumento y que la frecuencia vocal es mucho más amplia⁷⁴: « [Cuando los demás pecadores ven que] questa usciva dal fuoco e naturalmente si / volevano uscire anche loro / e si attaccavano a

⁶⁷ «Madre / esta noche vamos a ser trece personas / y la madre preparaba...».

⁶⁸ Ver la cinta 3 de la recopilación BAS 7 Anzi (PZ), en el minuto 1:17:35.

⁶⁹ De Talamone, en la provincia de Grosseto. Cfr. la cinta 6 de la digitalización de la grabación TOS 12 Talamone-Orbetello (GR), en el minuto 31:46.

⁷⁰ «Una vez/ regaló... / regaló mh... / no recuerdo / si una cebolla / una capa de cebollas /no // mientras estaba en el río / trenzando las cebollas / una capa de cebolla se le fue al río / y ella dijo // oh / será para los pobres / dijo».

⁷¹ Competencias probablemente familiares, puesto que comparte la misma tendencia a actualizar los cuentos que se nota en una niña que tiene su mismo apellido, seguramente su hija o sobrina. Esta última cuenta una preciosa versión de *L'uccello grifone* (ATU 780), cantando de forma impecable el típico cuarteto (Que en este caso suena así: «Oh pastorello che in bocca mi tieni / Suonami adagio suonami bene / M'hanno ammazzato per torta ragione / Per una penna d'uccello grifone»; ver el cuento 25 de la recopilación TOS 12, la narradora se llama Augusta Tartaglia). La niña acaba esta narración con unos carabineros que irrumpen abruptamente en el pasado mítico, encuentran en el castillo del rey a los hermanos mayores asesinos, escondidos ... en un garaje, de donde los sacan esposados para llevárselos a la prisión.

⁷² «El Señor se la apuntó como buena acción».

⁷³ «¿Quieres salvar a tu mamá? Baja la capa / bueno, la cola de las cebollas / si la aguanta / quiere decir que podrás subirla / y tu mamá se salvará».

⁷⁴ Por desgracia, como no es posible manipular archivos sonoros independientes, es imposible analizar las narraciones con algún programa de análisis acústico, como Praat (<https://www.fon.hum.uva.nl/praat/>), que arrojarían datos más sólidos que mi percepción subjetiva.).

lei / e lei le spingeva / — andate via / andate via / Questa me la manda il mio figliolo / mi devo attaccare io / voi non c'entrate niente»⁷⁵.

He dejado para el final las versiones sardas conservadas en el ICBSA, puesto que no solo son las más numerosas, sino que la mayoría mantiene las características del *ecotipo* difundido en Cerdeña del que he hablado en el apartado anterior⁷⁶ y exhibe un alto nivel de originalidad y de elaboración. En una de ellas, vuelve a aparecer el motivo de la piel de ovino como instrumento para subir al paraíso, y todo el relato tiene un sabor mítico, de desafío entre divinidades⁷⁷. En él, la madre de San Pedro, «una di queste che non dava niente a nessuno», no solo tenía envidia de Jesucristo, sino que pensaba ser más poderosa *dello creatore*. Intenta por tanto lo del embrujo del umbral, y Jesús reacciona con una fórmula («fuoco fuoco per ogni luogo») que suele encontrarse en un cuento acerca de San Antonio que devuelve el fuego a la humanidad utilizando mañas de *trickster*: un mito fundacional común a distintas religiones. El narrador explica que, por supuesto, la mujer acaba en el fuego infernal, y que cuando San Pedro le pide a Jesús que la salve, este le explica que, para intentarlo, tendrá que matar a dos carneros, desollarlos y decirles a las almas condenadas que cada una se agarre de uno de los pelos de las pieles, y que, si los pelos no son suficientes, que unas se agarren a otras. Cuando le toca a la madre de San Pedro dejar que alguien se agarre a ella, la mujer dice que no, que todos los pelos son suyos, y por esto se queda en el infierno. Otro narrador sardo⁷⁸ aporta una variación que, en la línea de Donna Bisodia, afecta al nombre de la madre de San Pedro: esta vez se llama Peronia, y se explica que por esto en la misa se dice *per omnia saecula saeculorum...* (en otra versión⁷⁹ se llama Palonia y en otras Bisodia, como en los cuentos recopilados en el siglo XIX⁸⁰).

Me parece que las demás versiones analizadas no aportan nada nuevo a lo que he expuesto hasta ahora, y no quiero aburrir a quien lee con modificaciones poco significativas. Espero en cambio poder publicar pronto el texto completo de las grabaciones que he transcritto.

⁷⁵ «[Cuando los demás pecadores ven que] esta salía del fuego y por supuesto se / quería salir también / y se le agarraban / y ella las empujaba / — fuera / fuera / Esta me la manda mi hijo / yo tengo que agarrarme / vosotros no tenéis nada que ver».

⁷⁶ Tomo del sueco Carl Wilhelm Von Sydow el concepto de *oicotipo*, para indicar las variantes regionales de un tipo determinado (como explica Prat Ferrer, para Von Sydow «El ecotipo se produce cuando el contenido de una narración se transforma para adaptarse a los patrones culturales de una región», 2005: 187). De todas formas, el desafío a los poderes divinos y el intento de embrujar a Jesús se encuentran también en recopilaciones de otras regiones, como la de Basilicata (cfr. la narración de Maria Antonia Sarra a Aurora Milillo, en la cinta 3 de la recopilación BAS 10 Aliano (MT), que empieza en el minuto 54:20).

⁷⁷ Se trata de una narración de Francesco Antonio de Candio, recopilada en 1969 por Maria Saba. Conservada en la cinta 7 de la digitalización de SAR 5 Gallura, empieza en el minuto 42:05.

⁷⁸ Salvatore Sini, de Anglona. La grabación se encuentra en la cinta 2 de la digitalización de la recopilación SAR 1 Anglona, Perfugas (Sassari) y empieza en el minuto 28:40.

⁷⁹ Narrada por Antonio Carta. Se encuentra en la cinta 3 de la copia digital SAR 5, empieza en el minuto 0:2:13.

⁸⁰ Cfr. la narración de Ginetta Pili, en la cinta 4 de la digitalización de la grabación SAR 3 Cagliari, que empieza en el minuto 17:30. Para lo que se refiere a Peronia, no conozco, en Italia, ejemplos parecidos, mientras que en España hay documentada una eclosión jocosa del mismo juego de palabras dentro de otro cuento tipo (ATU 1781). Véase el relato 400 de los cuentos de Ciudad Real de Julio Camarena: *Per omnia sécula* (2012: 408, en los comentarios se remite al *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas).

6. SEÑAS DE IDENTIDAD RECURRENTES DE ESTA PERSONAJA

El carácter de la madre de San Pedro es el elemento que tiene mayor estabilidad en las distintas variantes y versiones examinadas; nunca exhibe virtudes o cualidades de las que se suelen esperar de (o exigir a) una mujer. En cambio, es claramente proclive a pecados capitales, entre los que se indican, en orden de frecuencia, la avaricia, la soberbia, la envidia y la ira, que se conjugan con una maldad y un egoísmo pertinaces. En realidad, solo en dos de versiones examinadas es acusada de caer en la totalidad de los siete pecados capitales⁸¹; y hay que subrayar que en ningún caso se nombran los tres más vinculados al cuerpo y a sus *debilidades* (gula, pereza y lujuria), que el hilo misógino de la literatura oral y popular suele achacar gustosamente a las mujeres. Aparte de la avaricia, que es un tema muy presente en muchísimos cuentos y *exempla* que giran en torno al tema la salvación o condena del alma de pecadores de este tipo⁸², la gran mayoría de las narradoras hace hincapié en la maldad, el orgullo y la envidia, a veces usando adjetivos poco corrientes (en italiano *trista*, «la più scarsa donna»⁸³, en español «asoluta», un adjetivo inexistente, pero claramente negativo en la intención de la narradora), y destacando con cierta frecuencia, sobre todo en versiones de zonas insulares o costeras, sus artes mágicas (*fattucchiera*, *magara*, *strega*, *maliarda*, etc.).

Este conjunto de rasgos distintivos confiere a la madre de San Pedro una identidad mágica y mítica, entre lo sobrenatural y lo demoníaco, que se disfraza bajo un barniz ligeramente cristiano que podría estar remitiendo a precedentes y paralelos prechristianos y extracristianos. En este sentido, la capacidad de desencadenar lluvias, truenos, vientos y tormentas vinculan a la madre de San Pedro a distintas figuras, entre las que Amelio Pezzetta (2013) recuerda a Lilith y a Ceres furiosa por el rapto de Perséfone. También son innegables las analogías con las figuras femeninas capaces de desencadenar vientos peligrosos y remolinos que en distintas zonas de España, Italia y Francia tienen nombres relacionado con la palabra *vieja*. Por su parte, Italo Sordi, citando el ya mencionado estudio de Frontero (1893-1894), analiza muchas creencias que vinculan peligrosas entidades femeninas de origen pagano a las aguas de mares, lagos o ríos, por lo que, dice, en el cuento recopilado por Frontero «Ancora a un personaggio femminile è dovuta la pericolosità periodica del Lago d'Iseo: la madre di S. Pietro» (1997: 36). Recordemos además que, con frecuencia, en el cuento, la madre de San Pedro aparece cerca del agua (una fuente, un río, un lago...), manejando, lavando, trenzando algo de origen vegetal (cebolla, puerro, ajo, lechuga, col...), dos motivos que coinciden con los atributos de diosas mediterráneas arcaicas como Astarté, Nabia o la Isis helenística. Sin poder profundizar aquí en este tema, me limito a subrayar que, aunque existen versiones recogidas en zonas de montaña, más o menos lejos del mar (Potenza, Friuli...), la mayoría de las versiones del cuento tipo ATU 804 proceden de islas (Chipre, Sicilia, Cerdeña, Córcega, Madeira, Mallorca, Ibiza, Ponza...) o de zonas costeras (Salerno, Lecce, Algarve, Alicante, Barcelona, Palermo, ...), lugares expuestos todos ellos a la influencia de distintas tradiciones que se entrecruzaron

⁸¹ Solo están incluidos implícitamente en la versión recogida por Lapucci («tutti i difetti erano suoi», 1985: 279) y en la de Bernoni («la gaveva tuti i sete peccati mortali», 1875: 21).

⁸² La literatura ejemplar es rica en relatos de este tipo; véase por ejemplo el *exemplum* «Le dit du riche home qui geta le pain a la teste du povre» en los *Dits*, de Jean de Saint-Quentin (1978: 120-126) o el relato 204 en la *Scala coeli* de Jean Gobi. Cito por la base de datos ThEMA. *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* ThEMA | Exemplum - TE019259 (huma-num.fr)

⁸³ Cfr. la narración de Margherita Micucci en la cinta 6 de la recopilación BAS 10 Aliano (MT), que empieza en el minuto 16:43.

y mezclaron a lo largo y ancho del Mediterráneo⁸⁴. Así que, aunque las coincidencias son puntuales y no se puede establecer ningún tipo de filiación directa, es fácil hipotizar que estamos ante una adaptación de un mito anterior a nuevas condiciones etnográficas y culturales, como afirmó Caro Baroja estudiando las analogías entre las lamias y las brujas (1974: 65).

Además, en las versiones en las que existe la secuencia de la invitación a comer y el intento de embrujo, está claro que no solo la madre de San Pedro sabe hacer hechizos y otros *malefattus*, sino que estos podrían afectar a Jesús, quien se ve obligado a sortearlos gracias a la estratagema de hacer que Pedro lo lleve a caballito o a la de llevar él al santo de la misma forma. Esta creencia de que un hechizo podría afectar negativamente a Dios no encaja bien con la visión cristiana - que cree en un ser divino más poderoso que cualquier ente maligno – mientras que se enmarca mejor en un sistema de creencias anterior, en el que magia y religión convivían fluidamente en la esfera numinosa y los seres humanos sabían «que sus dioses estaban sujetos también al poder del mal» (Caro Baroja, 2003: 47).

7. CONCLUSIONES

El cuento de la madre de san Pedro, sobre todo en Italia y en particular en Cerdeña y en Friuli, puede incluir secuencias narrativas que no están previstas en el catálogo ATU, pero que en algunas zonas se mantienen estables en el tiempo: las principales son una secuencia inicial en la que la mujer intenta desafiar o embrujar a Jesucristo, una final en la que San Pedro pide que su madre sea recordada en la misa u otra en la que en cambio la señora queda entre suspendida entre cielo y tierra o puede volver a ese lugar en un momento determinado del año. Además, el cuento puede combinarse con secuencia iniciales que funcionan también como cuentos independientes (ATU 753; ATU 774 N; Ca-Ch 774U y Ca-Ch V); en una ocasión (Calvia, 1902: 66), la secuencia inicial del hechizo ha sido recopilada como cuento independiente y valdría la pena investigar si existen otras versiones parecidas, porque se trataría entonces de una variante concreta del cuento tipo ATU 791.

Italo Calvino avanzó la hipótesis de que «le strutture narrative esistono per conto loro come strutture geometriche o idee platoniche o archetipi astratti e s'impongono all'immaginazione individuale dei singoli autori» por su propia «forza genética» (2023: 219 y 220). En este caso, oralidad y escritura parecen vehicular arquetipos distintos; en la primera no encontramos los mismos miembros que sostienen las versiones escritas, cuyos autores reflexionan con acentos sombríos sobre culpa y perdón. En el reino de la voz, estamos ante un relato en el que restos presumibles de cosmovisiones arcaicas, aplicados a una protagonista poco convencional, permiten hablar de una mujer que no tiene reparos en ser como es, ni se arrepiente de lo que hace, ni pretende agradar a nadie; que aleja a patadas a quien es para ella un lastre y que, en algunas versiones, compite con un poderoso que ella ve como un igual⁸⁵.

⁸⁴ Como afirma Caterina Valriu «Si busquem els pilars culturals sobre els quals se sustenta el llegendari que compartim els pobles del Mediterrani, veurem que hi ha quatre grans tradicions que es barregen, superposen i complementen: la tradició bíblica o judeocristiana, la tradición oriental musulmana, la clàssica o grecollatina i l'occidental, arribada dels pobles centreuropeus» (2022: 20).

⁸⁵ Sobre cosmovisiones arcaicas, véase, en la introducción al Catálogo de Aprile, el punto en que el autor, a propósito de diosas mediterráneas, habla de la: «sussistenza di un sostrato etnico-matriarcale nella tradizione folklorica della cultura contadina del Sud-Italia» (2000: I, IX).

La imagen central, nuclear e indispensable, alrededor de la cual se aglutan las distintas secuencias narrativas del cuento es la de una mujer que asciende al cielo arrastrando un cortejo de almas aferradas a sus faldas. No sorprende por tanto que la historia capture sobre todo la fantasía de las mujeres, a pesar de que al final la protagonista acabe condenándose al fuego eterno. A lo largo del artículo, sobre todo en las notas a pie de página, he ido nombrando a criadas y maestras, mendigas y amas de casa, mujeres anónimas, jóvenes y viejas, que representan una aplastante mayoría entre las personas que pensaron que este cuento era un buen vehículo para hablar de sí mismas - que es a lo que irremediablemente aboca el hecho de narrar⁸⁶. Esto se hace más patente en las grabaciones conservadas en el ICBSA que en los textos escritos: los audios, a pesar de ser también un mero vestigio de la performance en vivo, aportan información que ninguna transcripción permite vehicular. De ellos brotan voces alegres y risas femeninas que muestran el placer que les causaba a las narradoras contar el cuento tipo ATU 804; una se regodea en el hecho de darle a un invitado, nada menos que al *jefe* del hombre de la familia, solo una sartén de patatas fritassín matarse a trabajar en la cocina⁸⁷, otra exclama con sorna «oh! / è o figlio mio che me sta a salva' / dai... / scansate / scansate»⁸⁸, una tercera retrata la reacción de agobio de Donna Bisodia cuando «tutti i piccirilli si sono attaccati alla sua gonnella»⁸⁹ y es evidente que la narradora no pensaba exactamente en almas condenadas al decir *piccirilli*, pequeñajos... Y, en esta época de categórico mandato depilatorio para cualquier lugar del cuerpo femenino (e incluso masculino), no puedo evitar pensar en la ironía provocadora con la que una narradora puede gritar “¡Todos los pelos son míos!”, como pasa en la variante sarda recopilada en Gallura por Maria Saba.

En su estudio sobre el «héroe suspendido entre cielo y tierra» Pedrosa muestra que

Ningún humano, ni siquiera el más hábil de los *trickster* o el más eficiente de los héroes, es capaz de habitar indefinidamente el espacio que media entre el cielo y la tierra o entre la tierra y el infierno. Para habitar tales espacios de manera permanente hace falta no ya ser un dios (ya que los dioses tienen su sede perfectamente fijada o bien el cielo o bien en el infierno) sino más bien un ente híbrido, ambiguo, fronterizo: por ejemplo, un genio o un demonio de los aires [...] o del interior de la tierra. Seres no humanos o no del todo humanos, marcados por su carácter mixto, monstruoso, liminal, como corresponde a los espacios fronterizos que solo ellos pueblan (2008: 156).

La madre de san Pedro se cuenta entre las escasísimas heroínas que transitan sin éxito por este espacio liminal, inquietante, entre el cielo y el infierno; pero en algunas variantes vemos cómo ella se queda, de forma indefinida y en alguna medida demoníaca,

⁸⁶ Dejando a un lado las versiones de las que no conocemos la identidad del informante, a lo largo de este artículo han aparecido 21 mujeres (más las narradoras griegas y chipriotas de la leyenda de San Phanourios) y tan solo cuatro hombres. Se puede seguir la pista a muchas de ellas releyendo de forma selectiva las notas al pie de este artículo.

⁸⁷ Véase la narración de Rosaria Amato, en la segunda cinta de la recopilación de Carla Bianco CAM 6 Sacco (SA), AELM 76 Campania; el cuento empieza en el minuto 39:58.

⁸⁸ «¡Oh, es mi hijo el que me está salvando! ¡apartaos, apartaos!». Cfr. la narración de Za' Rachele, una mujer de 72 años, en la tercera cinta de la recopilación de Aurora Milillo LAZ 8 Cave (RM) e Fondi (LT), el cuento empieza en el minuto 21:20.

⁸⁹ «todos los pequeñajos se han colgado de su falda». Cfr. la narración de Maria Annunziata Morrone (de 72 años con voz muy cansada y cascada), en la cinta diez de la recopilación de Aurora Milillo CAL 15 Pertina di San Giacomo d'Acri (CS), el cuento empieza en el minuto 18:53.

instalada entre *portas* como los artefactos mágicos que ella coloca en los umbrales. Mujer liminal y oscura, no acepta mandatos de género o imperativos religiosos y sociales y se sacude de encima a los que de ella dependen, en lugar de cuidarlos y protegerlos; sus defectos son pecados capitales y entre estos, además, se inclina no hacia los que tienen que ver con el cuerpo que son vistos, por tanto, como *vicios más naturales* en una mujer en tanta literatura misógina, sino que lo suyo es una maldad aliñada con soberbia, avaricia, ira («era rabbiosa») y envidia. Parece representar un «remanso de rebelión» para mujeres que sabían, saben, que los seres humanos tienen que cuidarse los unos a los otros, pero que también sentían, y sienten, que demasiado frecuentemente la tarea de los cuidados recae solo sobre ellas, por lo que puede ser sanador y liberador soñar por un breve momento con una mujer suspendida entre el cielo y la tierra que se deshace sin ningún reparo de todos sus demandantes, con una simple sacudida de la falda. Además, aunque está claro que *donna Bisodia* no tiene remedio y no puede salvarse, como ha estudiado Pedrosa a propósito de otro tipo de cuento, en tiempos pasados la figura del ser humano «pendiente de una rama, pataleando en el vacío, fue representación emblemática de la esperanza» (2022: 436).

De forma complementaria, además la figura de la madre de San Pedro es una presencia, como dice Aurora Milillo, «intrigante e irrequieta» (1983: 102), que se contrapone a la serenidad del orden de Jesucristo e intenta siempre dar la vuelta a la jerarquía establecida, una jerarquía en la que las mujeres ocupan un lugar secundario. La investigadora italiana subraya que, mientras por lo general en el cuento oral los personajes solo tienen un nombre común (el rey, el campesino, el cura...):

Giufà da una parte, e Gesù Cristo e san Pietro dall'altra, nei cicli di storie ad essi intitolati, appaiono sempre denotati dal loro nome personale - storicamente fissatosi nella tradizione folclorica - segnale indefinibile e invariabile in relazione alla funzione demiurgica e stabilizzatrice operata una volta per tutte dai loro rispettivi personaggi in un paesaggio anch'esso immutabile eppure consueto e quotidiano (1983: 103).

En los relatos y leyendas etiológicas, Jesús y san Pedro tienen frecuentemente el papel, respectivamente, de creador y falso creador (Kabakova, 2015: 12), pero san Pedro siempre asume su inferioridad con respecto a su maestro. En el caso de la contraposición con *donna Bisodia*, en cambio, esta última lucha para mantenerse en un plan de igualdad, aunque sus poderes, por mucho que recuerden a los divinos de las diosas mediterráneas, se ven rebajados a simple brujería

Por lo que, añado yo, el hecho de que en las variantes sardas la protagonista consiga no solo ser recordada en la misa, sino que esto implique que se conozca cuál es su nombre de pila (no importa si Bisodia, Peronia o Palonia...), refuerza la idea del poderío de esta *personaja* que, aunque no consigue ganarle el pulso al hijo de Dios, merece por lo menos el reconocimiento de un nombre, sonoro, misterioso e importante⁹⁰. Un nombre que, al final, es capaz de rescatarla de la condición de mujer deleznable, elevándola a la

⁹⁰ La aparición del tema de la memoria y del ser recordados vincula además este cuento con el mundo de los *exempla*, tan rico de consideraciones sobre la importancia de recordar y sobre las formas de conseguirlo. Véase, por ejemplo, lo que comenta Paredes a propósito de un ejemplo de Bernardino da Siena: «Así, en uno de los ejemplos de la predicación de Bernardino de Siena se cuenta cómo para enseñar el *Pater Noster* a uno de sus feligreses que era usurero y no sabía leer ni escribir, un cura rural envió a veinte pobres para que le compraran grano a crédito, dando a cada uno de ellos como nombre una parte del padrenuestro. De esta manera, el usurero, al memorizar sus nombres, aprendió la plegaria sin darse cuenta» (2015: 247).

de modelo inspirador, como descubrimos en una carta de Antonio Gramsci a su hermana, en la que el intelectual sardo recuerda que su tía Grazia recomendaba a Donna Bisodia, transformada en «una dama del passato, quando tutti andavano in chiesa e c'era ancora un po' di religione a questo mondo», como un ejemplo a seguir para las chicas de la familia:

Si potrebbe scrivere una novella su questa “donna Bisodia” immaginaria che era portata a modello: quante volte zia Grazia avrà detto a Grazietta, a Emma e anche a te forse: “Ah, tu non sei certo come donna Bisodia!” (Boninelli, 2007: 40).

Esté donde esté, me imagino la carcajada sonora que soltaría la madre de San Pedro al leer la carta de Gramsci...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMALFI, Gaetano (1901): «Novelluzze raccolte in Tegiano (prov. di Salerno)», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XX, gennaio-marzo, pp. 34-51 (En línea: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/PAL0087870/1901/unico>).
- AMORES, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.
- ANÓNIMO (1849): «Folletín. Cándida. Novela original española», *La España*, 30 de octubre (En línea: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=a80b6dde-be44-4fc7-93bc-153213aa66dc>).
- ANÓNIMO (1860): «APÓLOGO», *La Malva*, 20 de enero (En línea: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e440b71c-7313-4658-876c-971b81da160c&page=4>).
- APRILE, Renato (2000): *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, 2. vols., Firenze, Leo S. Olschki.
- BERNONI, Giuseppe (1875): *Leggende fantastiche popolari veneziane*, Venezia, Tipografia Fontana Ottolini.
- BONINELLI, Giovanni Mimmo (2007): *Frammenti indigesti. Temi folclorici negli scritti di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci.
- BORJA, Joan (2016): *Les llegendes secrètes de Sara Llorens. Llegendes alacantines*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- BOTTIGLIONI, Gino (1922): *Leggende e tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica*, Genève, Leo S. Olschki.
- BRAGA, Teófilo (2002): *Contos tradicionais do povo portugués*, 2 vols., Lisboa, Dom Quixote.
- CALABRESE, Stefano (2008): «United colors: la fiaba come relitto narrativo», en *Cappuccetto Rosso una fiaba vera*, S. de Calabrese y D. Feltracco (eds.), Milano, Meltemi, pp. 7-45.
- CALVIA, Giuseppe (1902): «Leggende popolari sarde del Logudoro», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XXI, agosto, pp. 61-71 (En línea: <http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/giornale/PAL0087870/1902/unico/00000074>).
- CALVINO, Italo (2005): *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- CALVINO, Italo (2023): «Notturno italiano», en *Mondo scritto e mondo non scritto*, Torino, GEDI, pp. 214-220.

- CAMARENA, Julio (2012): *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, vol. 2, ed. de José Manuel Pedrosa *et alii*, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos (CSIC).
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CARDIGOS, Isabel y CORREIA, Paulo (2015): *Catálogo dos Contos tradicionais portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)*, 2 vols. Centro de Estudios Ataíde Oliveira/Edições Afrontamento.
- CARO BAROJA, Julio (2003): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.
- CARO BAROJA, Julio (1974): *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ediciones del Centro.
- CARRERA, Alessandro (2006): «Di ‘mondegreens’ e altri malintesi. Poetica del fraintendimento e fonetica dell'identità», *Annali d'Italianistica* 24, pp. 211-231.
- CHEVALIER, Maxime (1982): «Cuento folklórico y literaturas del siglo XIX», en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 325-333.
- CHEVALIER, Maxime (1983): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- CIRESE, Alberto M. y SERAFINI, Liliana (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*, Roma, Ministero di Beni culturali e ambientali - Discoteca di Stato (En línea: <http://www.icbsa.it/index.php?it/114/tradizioni-orali-non-cantate>).
- COCHIARA, Giuseppe (1978): *Preistoria e folklore*, Palermo, Sellerio.
- CORAZZINI, Francesco (1977): *Letteratura popolare italiana nei principali dialetti (rist. anast. 1877)*, Bologna, Forni.
- CORTELAZZO, Manlio (1984): «La memoria del sacro nella tradizione dialettale», *Il Santo. Rivista antoniana di storia, dottrina, arte*, XXIV, 1-2, pp. 125-131.
- DELARUE, Paul y TÉNÈZE, Marie-Louise (2002): *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- DELITALA, Enrica (1985): *Fiabe e leggende nelle tradizioni popolari della Sardegna*, Sassari, Casa Editrice Mediterranea.
- DI FRANCIA, Letterio (2015): *Fiabe e novelle calabresi*, 2 vols., Roma, Donzelli.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. (2018): *Los hermanos Karamazov*, trad. de F. Otero *et alii*, Barcelona, Alba Editorial.
- EDWARDSON, Cordelia (1989): *Testimonio del infierno*, trad. de Jesús Pardo, Madrid, Alfaguara.
- ENNA, Francesco (2003): *Sos contos de foghile*, Genova, Fratelli Frilli.
- ESPINOSA, Aurelio M. (2009): *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, introducción y revisión de Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas, Madrid, CSIC.
- FERRARO, G. (1892): «Donna Bisodia o la madre di S. Pietro», *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura XIX*, pp. 56-60.
- FERRARO, G. (1896): «Novelline popolari sarde relative a San Pietro», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari XV/4*, pp. 401-411.
- FERRARO, G. (1898): «La casa nel Folk-lore», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari XVII/3*, pp. 71-98.
- FRONTERO, P. A. (1893-1894): «Credenze a Palazzolo sull'Oglio», *Rivista delle tradizioni popolari italiane* 1, pp. 856-857.

- GONZÁLEZ ANDÚJAR, Margarita (2022): *El cuento oral en La Manchuela*, Tesis Doctoral inédita, Madrid, UNED
- GRADI, Temistocle (1865): *Saggio di letture varie per i giovani*, Torino, Tipografia scolastica di Sebastiano Franco e Figli.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2013): *Catálogo tipológico del cuento folklórico en Murcia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (2015): «El árbol paremiológico de Pedro [hasta el siglo XX]», *Anuari de filología. Estudis de Lingüística*, 5, pp. 79-105. DOI: <https://doi.org/10.1344/AFEL.2015.5.6>.
- KABAKOVA, Galina (dir.) (2015): *Contes et légends étiologique dans l'espace européen*, Pippa Flies / France (versión digital).
- KAPLANOGLOU, Marianthi (2006): «The Folk Cult of St Phanourious in Greece and Cyprus, and Its Relationship with the International Tale Type 804», *Folklore*, 117/1, pp. 54-74. DOI: <https://doi.org/10.1080/00155870500479984>.
- KAPLANOGLOU, Marianthi (2021): «Entre formes narratives, croyances et rituels: la légende dans le folklore grec contemporain», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 10, pp. 61-76. DOI: 10.17345/elop202061-76.
- LAGERLÖF, Selma (2015): «Nostro signore e San Pietro», en *La notte di Natale. Le leggende di Gesù*, trad. De Maria Svendsen-Bianchi, Milano, Iperborea (título original: *Kristuslegender*), ebook, pp. 107-114 (de 145),
- LAPUCCI, Carlo (1985): *La Bibbia dei poveri. Storia popolare del mondo*, Milano, Mondadori.
- LAVINIO, Cristina (1997): «Le forme della leggenda», *La ricerca folklorica*, 36, pp. 25-32. DOI: <https://doi.org/10.2307/1480109>.
- LEVI, Primo (2018): «Un'intervista con Primo Levi» (de Risa Sodi), en *Opere complete*, vol. III, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi pp. 697-709 [Entrevista publicada originalmente en *Partisan Review* LIV, otoño de 1987, n. 3].
- LEVI, Primo (2003): *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- LO NIGRO, Sebastiano (1957): *Racconti popolari siciliani. Classificazione e bibliografia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- MILILLO, Aurora (1983): «I nomi nella favola popolare italiana», *L'Uomo*, VII, I/2, pp. 100-112.
- MINCU, Marin (1986): *Mito, fiaba, canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni.
- MONTOTO Y RAUTENSTRAUCH, Luis (1912): *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras • de ambas Castillas* (vol. II), Sevilla, Librería de San José.
- MYERS, Oliver T. (1963): «Church Latin Elements in “sayagués”», *Romance Notes*, 4/2, pp. 166-168.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral. Clasificación, antoloxía e bibliografía*, Vigo, Universidade de Vigo.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2021): *Catalogue of Galician Folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- ORIOL, Carme y PALAU, Montserrat (coords.) (2023): *L'estudi de la llegenda des d'una perspectiva de gènere: aportacions i representacions*, monográfico publicado en *Caplletra*, 75, Tardor, pp. 129-257. DOI: <https://doi.org/10.7203/caplletra.75.26829>.
- ORIOL, Carme y PUJOL, Josep M. (2003): *Índex tipològic de la rondalla catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

- PAREDES, Juan (2015): «La memoria literaria. mecanismos alegóricos y cognitivos en la cuentística medieval (del *exemplum* al Conde Lucanor)», *Revista de poética medieval*, 29, pp. 245-262. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2015.29.0.53287>.
- PEDROSA, José Manuel (2008): «Superos, medios, ínferos: los héroes suspendidos entre el cielo y la tierra», en *Miti mediterranei. Atti del convegno internazionale Palermo-Terrasini*, de Ignazio E. Buttitta (a cura di), Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, pp. 155-174.
- PEDROSA, José Manuel (2022): «*El albañil herido*, entre Alfonso X y Goya: estrategias para levitar en el vacío de la (pre)modernidad», en «*Tenh'eu que mi fez el i mui gran ben*». *Estudios sobre cultura escrita medieval dedicados a Harvey L. Sharrer*, de R. Pichel (ed.), Madrid, Sílex, pp. 417-466.
- PEZZETTA, Amelio (2013): «Quando i santi andavano per il mondo. Tradizioni e leggende su San Pietro raccolte a Lama dei Peligni», *Palaver*, 2, pp. 143-172. DOI 10.1285/i22804250v2i2p143.
- PITRÈ, Giuseppe (1981): *Novelle popolari toscane*, Palermo, Edikronos.
- PITRÈ, Giuseppe (1988): *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, vol. 3, Bologna, Forni.
- PITRÈ, Giuseppe (2016): *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Roma, Donzelli.
- PRAT FERRER, Juan José (2005): «El héroe en los relatos folklóricos: Patrones biográficos, leyes narrativas e interpretación», *Revista de folklore*, 300, pp. 183-216.
- RANALDI, Italia (1981): *Novelle sabine*, Poggibonsi, Lalli Editore.
- SAIN-QUENTIN, Jean de (1978): *Dits en quatrains d'alexandrins monorimes de Jehan de Saint-Quentin*, ed. de B. Munk Olsen, Paris, Picard pour la Société des anciens textes français
- SACCHETTI, Franco (1970): *Il Trecentonovelle*, ed. de Emilio Faccioli, Torino, Einaudi.
- SANFILIPPO, Marina (2020): «Libri, lettere, scritte e testamenti: magia e pericoli della scrittura nelle raccolte di racconti popolari siciliani dell'Ottocento», *Cuadernos de Filología Italiana*, 27, pp. 199-219. DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.67487>.
- SANFILIPPO, Marina y CANTERO, Natalia (2019): «Los últimos cuentos de Agata Messia recopilados por Giuseppe Pitrè», *Boletín de literatura oral*, 9, pp. 263-290. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v9.14>.
- SINA, Enza (1998): *Racconti friulani*, Udine, Società Filologica Friulana.
- SORDI, Italo (1997): «Leggende sulle acque in Lombardia», *La ricerca folklorica*, 36, pp. 83-89. DOI: <https://doi.org/10.2307/1480114>.
- TURCHI, Dolores (2020): *Leggende e racconti popolari della Sardegna*, Roma, Newton Compton.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 vols., Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- VALRIU LLINÀS, Caterina (2022): *De llegendà. Articles sobre el llegendari*, Palma de Mallorca, Edicions UIB / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Fecha de recepción: 6 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 13 de mayo de 2024



Cuentos de animales en las fábulas españolas de finales del siglo XVIII-XIX. Primera aproximación a un catálogo comentado

Animal tales in Spanish fables from the late 18th-19th centuries. First approach to an annotated inventory

Miguel RODRÍGUEZ GARCÍA

(UNED)

mrodrigue6043@alumno.uned.es

<https://orcid.org/0000-0003-1703-4007>

ABSTRACT: In this work a thorough search for folkloric animal tales is conducted in Spanish fable collections from the late 18th and 19th centuries. For their identification, we rely on the indexes of Uther, Camarena, Chevalier, and Rodríguez Adrados. In total, around two hundred versions are catalogued, many of which are not compiled in the inventories of Camarena and Chevalier (1997) or Amores (1997), featuring several narratives with primarily oral dissemination that lack equivalents in Aesopian or medieval fables. The tales are not only classified but also comparatively discussed in terms of narrative, structural, ideological, ethical, and political aspects. However, the author's analysis focuses particularly on the literary and historical meanings of fauna and its relationship with humans, applying the theoretical and methodological framework of Animal Studies. Additionally, other references to animal folklore in the examined fable books are noted, demonstrating the benefits of studying the fable genre in this time period.

KEYWORDS: Fables, animal tales, animal studies, folklore, nineteenth-century literature.

RESUMEN: En este trabajo se lleva a cabo una búsqueda exhaustiva de cuentos folclóricos de animales en los fabularios españoles de finales del siglo XVIII y del XIX. Para su identificación nos servimos de los índices de Uther, Camarena y Chevalier, y Rodríguez Adrados. En total son catalogadas casi doscientas versiones, muchas de ellas no compiladas en los inventarios de Camarena y Chevalier (1997) ni en el de Amores (1997), con varios relatos de difusión principalmente oral que carecen de equivalentes en la fabulística esópica o en la medieval. Los cuentos no solo se clasifican, sino que también se comentan comparativamente atendiendo a aspectos argumentales, estructurales, ideológicos, éticos y políticos. No obstante, el análisis del autor se enfoca especialmente en los significados literarios e históricos de la fauna y en su relación con el ser humano, aplicando el marco teórico y metodológico de los estudios de animales (*Animal Studies*). También son anotadas otras referencias al folclore relativo a los animales en los libros de fábulas examinados, alusiones que demuestran el provecho del estudio del género fabulístico en este periodo temporal.

PALABRAS CLAVE: Fábulas, cuentos de animales, estudios de animales, folclore, literatura decimonónica.

1. INTRODUCCIÓN

El parentesco entre las fábulas escritas y los cuentos de animales orales es un dato conocido por los investigadores de estos géneros¹. En el mundo occidental, la fábula de raigambre esópica ha establecido fecundas relaciones tanto con la historia natural grecolatina (Rodríguez Adrados, 1978: 47), como con los cuentos populares (Propp, 2012: 291; Rodríguez García, 2023c: 83-88)², y ambas, a su vez, con las paremias (Agúndez García, 2017: 99-103; 2018: 54-72). A efectos de la representación de la fauna en estos formatos, podría afirmarse que originan a una serie de imágenes relativamente estables en las que se sostiene la interpretación cultural que han recibido en Europa fieras emblemáticas como el león, la cigüeña o el zorro. Este hecho evidencia el interés del apólogo desde el prisma que se emplea en este trabajo: el de los estudios de animales, que pretenden ir más allá de la máxima lévi-straussiana de que ciertas especies son «buenas para pensar» (traducimos de Lévi-Strauss, 1991: 89) y prestar atención a conceptos como la agencia de los animales, el respeto a sus derechos, el tenor de nuestra relación en distintas sociedades y en el tiempo, y los desafíos que plantea nuestra coexistencia³.

En lo atañedero al panorama español, y ciñéndonos al periodo en el que está acotado nuestro artículo, se debe indicar que la atracción del público por las fábulas se reactiva en el siglo XVIII merced a sus utilidades didácticas y gracias al empuje de La Fontaine, Samaniego e Iriarte (Ozaeta Gálvez, 1998a: 174). Sin embargo, la centena del diecinueve es la época en la que más apólogos se publican en este país (Gómez, 1969: 51), tanto en libros como en la prensa, y no solo debidos a escritores consagrados a este género, sino a toda una pléyade de maestros (García Castañeda, 1998: 222), poetas y otros tantos cultivadores ocasionales. Si en el Novecientos parece que el gusto de los lectores ha mudado y ya no se escriben tantas fábulas (Ozaeta Gálvez, 1998a: 194), la centuria del XIX resulta un momento idóneo para indagar, como lo haremos nosotros, en la influencia del cuento oral y del folclore en el apólogo literario.

Los abordajes académicos de la fábula española de estos siglos han sido diversos. Para formarse una idea cabal del estado de las investigaciones, cumple perfilar algunas de sus líneas principales: Ozaeta Gálvez (1998b) se ha enfocado en la huella de La Fontaine en fabulistas dieciochescos como Samaniego e Ibáñez de la Rentería; Talavera Cuesta (2007) ha ahondado en las reelaboraciones de los apólogos esópicos en la centuria del XVIII y a principios del XIX, en obras impresas y en los periódicos; otros muchos

¹ Por mor de la riqueza léxica, en este ensayo utilizaremos en calidad de sinónimos voces como «fábula», «apólogo» y, en ocasiones, «cuento de animales», pese a que somos muy conscientes de las particularidades que diferencian a estas etiquetas. Véase una disquisición al respecto en Rodríguez García (2023c: 83-88).

² A propósito de los estudios de animales y de sus aplicaciones a las literaturas hispanas, se encontrará un panorama abarcador en Rodríguez García (2023c: 17-62). Asimismo, son de referencia obligatoria los trabajos de Sax, quien se ha dedicado a los estudios de animales en el ámbito popular, enfatizando la trascendencia de la tradicionalidad en el enjuiciamiento de ciertas especies (Sax, 1990: 20-21; 2001: XX) y las posibilidades únicas que brinda el folclore para imaginar interacciones más igualitarias entre la fauna y los humanos (Sax, 2017: 456). En el mundo hispánico no son pocas las aportaciones que, desde encuadres generalmente simbolistas, han indagado en la animalidad. Como meras muestras de una lista bastante más extensa, véase Pedrosa (2002) y el volumen coordinado por Cruz Martínez y Fernández Izaguirre (2021).

³ También las fábulas han merecido exégesis novedosas, como las que practican Harel (2009: 10-11) y Palmeri (2020: párr. 1), que buscan poner de manifiesto el trato histórico que se les ha dado a los animales y elementos de crítica al hombre por el abuso que realiza sobre los otros vivientes, respectivamente.

estudiosos se han ocupado de las fábulas políticas a inicios de la era decimonónica, en sus varias tendencias ideológicas y autores (véase Rodríguez García, 2023c: 81-83); y más recientemente, Rodríguez García (2023a; 2023b; 2023c) ha emprendido una revisión del género desde los estudios de animales, teniendo en consideración sus conexiones con el cuento popular, con la historia natural y la presencia de la fábula oriental en la prensa. Nuestra contribución se inscribe en esta última ruta y amplía sustancialmente los hallazgos de este autor sobre el influjo de la cuentística oral en el apólogo decimonónico y finidieciochesco, documentando alrededor de doscientas versiones literarias de cuentos de animales, muchas de las cuales no han sido registradas previamente por Amores (1997) ni por Camarena y Chevalier (1997) en sus catálogos.

Hecha esta sucinta presentación de los objetivos y antecedentes de nuestro trabajo, pasamos a enunciar los criterios de selección de los cuentos del catálogo:

1. En primer lugar, los textos proceden de fabularios publicados en España y/o en castellano desde finales del siglo XVIII hasta el XIX, con contadas excepciones que se justifican por la rareza de las fuentes, por su escaso conocimiento entre el público especializado o por su importancia para la investigación del relato folclórico: un manuscrito inédito (Riego Núñez, ca. 1801)⁴, dos títulos misceláneos (Boira, 1862a; 1862b), la obra póstuma de un escritor decimonónico (Palacio, 1931), un libro de cuentos de un literato mexicano residente en el país (Riva Palacio, 1896) y un pliego de cordel (*El León y el Grillo...*, ca. 1866-1870)⁵.
2. No han sido tenidas en consideración las obras fabulísticas traducidas de otros poetas europeos, aunque sí que se incluyen fábulas sueltas hechas a imitación de un escritor extranjero cuando forman parte de la colección original de un autor.
3. Quedan excluidas de esta pesquisa las fábulas publicadas en otras lenguas peninsulares⁶.
4. Tampoco se compilan las fábulas aparecidas en la prensa finidieciochesca y decimonónica, espacios donde abundan estas composiciones y que están urgidos de una inspección sosegada de cara a la futura continuación de este trabajo.
5. En general, no se comprendían alusiones sintéticas a cuentos ni paremias; no obstante, unas pocas sí que son mencionadas en los comentarios del catálogo.
6. Solo describiremos versiones de fábulas presentes en el índice ATU o en el de Camarena y Chevalier (1997), lo que implica que una ingente porción del acervo fabulístico de abolengo esópico, oriental o medieval (a los que habría que sumar, entre otras influencias, la historia natural y el refranero) aún no se ha inventariado.
7. Aunque la labor de búsqueda y de recopilación de los textos ha sido rigurosa, en ocasiones los autores incorporan fábulas sueltas en colecciones o en poemarios

⁴ La fecha proporcionada se basa en la asignada por la Biblioteca Nacional de España (BNE) y teniendo en cuenta el periodo vital del autor (1748-1816). La signatura adjudicada al documento, que reposa en este mismo fondo bibliográfico, es ms. 13518.

⁵ Tomamos esta fecha de la BNE.

⁶ A modo de índice desde el que iniciar un rastreo en varios de estos idiomas, puede consultarse la nómina de fabulistas catalanes y gallegos redactada por Gómez (1969: 60-68).

de temática más amplia, con lo cual cabe la posibilidad de que algunos cuentos permanezcan sin identificar. Además, no hemos podido consultar unos pocos de los títulos citados por Sainz de Robles (1964: 17-22). Estas obras no se localizan ni en la Biblioteca Nacional de España ni en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español; con lo cual, a pesar del éxito de las fábulas en la España ochocentista, cumple sospechar que muchos de estos libros no se han conservado.

Finalmente, en cuanto a la presentación del catálogo, su contenido y sus diversos compartimentos, lo dividiremos en cuatro apartados:

1. En cabeza, y siguiendo el orden de Uther, figurará el número correspondiente del cuento tipo en el índice ATU o, en el supuesto de que no viniera recogido allí, el de Camarena y Chevalier (CAM-CHEV), acompañado de un título explicativo.
2. Si las hubiera, se señalarán sus equivalencias en el inventario de Rodríguez Adrados (2003), que comprende las fábulas griegas, latinas y medievales, entre otras⁷.
3. Tras esto enumeraremos las versiones del cuento por orden cronológico de publicación de la primera edición de la obra⁸, consignando el título de la fábula (escrito con ortografía modernizada) para una identificación más cómoda.
4. Por último, se practicará un comentario comparativo en el que intentaremos reconocer las variantes a las que más se aproximan los textos (por ejemplo, Fedro), llevando a cabo observaciones sobre su relación y cambios estructurales y argumentales con respecto de los modelos propuestos por Uther o Camarena y Chevalier, y algún apunte sobre sus lecturas éticas, ideológicas y políticas. Con todo, nuestra atención estará centrada predominantemente en el desempeño narrativo de la fauna y en su juego de sustituciones entre versiones, que resulta esclarecedor de las opiniones que han suscitado ciertas especies y de la mentalidad del pueblo español en lo atinente al trato de los animales domésticos.

Quedan, con esto, apuntaladas las bases de nuestro catálogo. Por añadidura, y en aras de una mayor completitud, hemos agregado una última y concisa sección en la que se anotan varias creencias populares sobre animales halladas en estas obras.

2. CATÁLOGO DE CUENTOS DE ANIMALES EN LAS FÁBULAS (FINAL DEL SIGLO XVIII-XIX)

2.1. *Animales salvajes* (ATU 1-99)

2.1.1. El zorro astuto (ATU 1-69)

ATU 1: El robo del pescado

Versión:

Pisón y Vargas (1819: 133-136): «El Raposo, y el Arriero con quesos».

Comentario:

La variante de Pisón y Vargas se ajusta al esquema general: en ella, un zorro famélico, que estaba valorando dedicarse a la caza de grillos (una expresión proverbial),

⁷Frente al catálogo más internacional de Perry se ha preferido el de Rodríguez Adrados por considerarlo más actual y detallado, a pesar de las objeciones que se le podrían formular en lo tocante a las filiaciones temáticas y filosóficas que el investigador postula para ciertos apólogos.

⁸Por tanto, y aunque principalmente hemos manejado primeras ediciones, Samaniego e Iriarte figurarán a menudo en posiciones iniciales, por más que los libros citados sean de 1826 y de 1817, respectivamente,

finge su muerte —táctica común de las raposas en los bestiarios— para arrebatarle a un arriero el queso que almacenaba en un canasto. Se trueca, eso sí, el alimento sustraído en relación con otras versiones, acaso porque en la fabulística esópica este producto lácteo ha disfrutado de una mejor aceptación.

ATU 2A: Colas arrancadas

Equivalencia: H. 17.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 7-8): «La Zorra sin cola».

Ibáñez de la Rentería (1789: 153): «El Raposo en la trampa».

Comentario:

El primer apólogo de Ibáñez de la Rentería (1789: 7-9) se adecua al molde clásico de la fábula. En el segundo texto (Ibáñez de la Rentería, 1789: 153), que podríamos juzgar una variante muy reelaborada de esta historia, únicamente es repetido el motivo del zorro que pierde la cola en la trampa. El raposo cae en el mismo ardid varias veces y, pese a la mutilación de su rabo, siempre escapa con vida; hasta que en una tercera ocasión no consigue zafarse del artilugio. Como era de esperar, la moraleja del relato se actualiza para reprender a quienes se entregan con reincidencia al vicio.

CAM-CHEV 2E: La pesca con la cola

Versiones:

Govantes (1833: 28-29): «La raposa y el congrio».

Govantes (1833: 49): «La raposa y la ostra».

Comentario:

Las dos variantes se aproximan a los distintos modelos que sugirieron Camarena y Chevalier (1997: 20-21) para este cuento tipo. En la primera fábula el zorro es arrastrado a las profundidades por un congrio (una anguila) mientras pescaba cangrejos, un dato que figura en la historia natural (Rodríguez García, 2023c: 384); en la segunda, se le queda presa la lengua dentro de la concha del bivalvo.

Son dos versiones literarias no recogidas por los citados investigadores. El autor, riojano, creció cerca del área en la que se localizaron las variantes orales que transcriben Camarena y Chevalier en su índice (País Vasco).

ATU 20C: Los animales huyen por miedo al fin del mundo

Versiones:

Tenorio (1850: 69-70): «La caída de una bellota».

Comentario:

El inicio se amolda a la fórmula usual de este cuento tipo, aunque las especies que protagonizan la historia difieren: la bellota cae sobre una comadreja, que alerta a un ratón; este, a dos conejos y los lepóridos, más tarde, a una ardilla. Siempre, y de forma no casual, son animales pequeños, más asustadizos y vulnerables en virtud de su reducido

pues las colecciones originarias de sus fábulas se remontan a 1781 y 1782. Es, asimismo, peculiar el caso de Hartzenbusch, cuya colectánea de 1888 aúna apólogos formados en distintas etapas, conforme a un orden cronológico. Puede leerse una reseña con la datación precisa de las ediciones de estas obras en Rodríguez García (2023c: 178-236), en la entrada que le corresponde a cada uno de estos escritores.

tamaño. El incidente se magnifica cada vez que se transmite, de manera que en los últimos compases de la fábula es interpretado como un presagio del fin del mundo.

ATU 31: El zorro sale del foso trepando por la espalda del lobo

Equivalencia: H. 9.

Versiones:

Samaniego (1826: 118-119): «La Zorra y el Chivo».

Comentario:

Con algún añadido al principio sobre las intenciones de la raposa, la variante de Samaniego se adhiere en su estructura y en las especies implicadas al apólogo esópico.

ATU 34A: El perro suelta la carne por su reflejo

Equivalencia: H. 136.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 84): «El Perro nadando».

Crespo (1820: 97): «La sombra del queso».

Comentario:

Ibáñez de la Rentería reproduce el apólogo griego sin grandes variaciones. En el caso de Crespo, añade cierto colorido local al hacer del río que cruzaba el cáñido el Tajo; y también sustituye el pedazo de carne clásico por un queso: ingrediente esópico típico de otras muchas fábulas.

ATU 41: El lobo se atiborra en la despensa

Equivalencia: H. 24.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 21): «La Zorra en el granero».

Crespo (1820: 187-188): «La comadreja».

Govantes (1833: 195-196): «El raposo y la comadreja».

Trueba y Pravia (1850: 97-100): «Engordar para morir. (La Fontaine)».

Salinas (1856: 9-10): «El zorro hambriento».

Comentario:

Se trata esta de una fábula que obtuvo cierta divulgación en el siglo XIX, empleada para la censura de los apetitos desmedidos. En las variantes orales en las que el rol de tragón le corresponde al lobo, esta elección de personaje se encuentra con toda seguridad influenciada por su reputación literaria y por la pésima fama de esta especie.

Ibáñez de la Rentería suprime al comentarista (un zorro o una comadreja) que precave al raposo de su necio comportamiento cuando se queda atascado, y le adjudica al ladrón un castigo mortífero y ejemplar. Crespo reemplaza a ambos actores: en su variante, el animal atrapado es una comadreja y quien indica lo extraviado de su conducta es un gato, que lo escarmienta con la muerte. No deberá extrañarnos esta transfiguración: estos felinos no son tan frecuentes en los apólogos esópicos antiguos como los mustélidos (hurones, comadrejas, etc.), utilizados desde hace milenios para la caza de lepóridos. El cambio en la relación del ser humano con estas criaturas a lo largo del tiempo favoreció la transformación de los personajes: al adquirir el gato mayor presencia en las granjas y en los domicilios gracias a sus funciones como exterminador de alimañas, se alineaba mejor con los intereses del hombre y resultaba, por consiguiente, más apropiado que en una narración como esta se le confiase la punición de la comadreja.

En cuanto al resto de las versiones, Govantes traslada la variante horaciana de la fábula y Trueba y Pravia, que declaran tomar el ejemplo de La Fontaine, modifican la ubicación del relato, que pasa a ser una despensa, y eligen a los roedores, habitualmente asociados a modestos hurtos domésticos, como los protagonistas del apólogo, sin alterar su estructura. Por último, la adaptación de Salinas prescinde de un árbitro y reescribe la conclusión del cuento: el raposo logra huir antes de que lo prendan humanos y perros, pero no sin antes haberse pelado el estómago, expuesto ahora a las zarzas del bosque.

ATU 47B: El caballo cocea al lobo en los dientes

Equivalencia: H. 198.

Versiones:

Samaniego (1826: 105-107): «El Asno y el Lobo».

Comentario:

Samaniego se acerca de forma notable al modelo esópico de la fábula.

ATU 50: El león enfermo

Equivalencia: H. 269.

Versiones:

Samaniego (1826: 101-103): «El León, el Lobo y la Zorra».

Comentario:

El escritor se ajusta a la versión esópica.

ATU 50A: El zorro ve las huellas que conducen a la guarida del león, pero ninguna sale

Equivalencia: H. 147.

Versiones:

Samaniego (1826: 20-21): «El León, y la Zorra».

Valvidares y Longo (1811: 140-143): «El Lobo, el Cordero y la Oveja».

Hartzenbusch (1888: 131-133): «El León y la Raposa (del maestro Tirso de Molina)».

Comentario:

Samaniego se aproxima al modelo de la fábula clásica, en tanto que Hartzenbusch copia la versión de Tirso de Molina, en la que se perciben fuertes resonancias del cuento tipo 51A en su situación inicial (el mal aliento del rey felino). La solución de respirar por la caña para no arrimarse a él es original.

Valvidares y Longo modifica a los actores del apólogo y los ubica en el campo, un escenario que remite a la existencia de los trabajadores agrícolas. Esta sustitución del león por un lobo anciano, y de los otros animales por ovejas, es novedosa y beneficiosa para la intencionalidad política de la fábula, que critica, como es común en este autor, a Napoleón y sus embustes⁹, mejor encarnados por una criatura considerada nociva —el lobo, por su depredación del ganado— que por el monarca felino. Su (falsa) promesa de firmar las paces con el pueblo ovino evoca el tema de otra fábula: ATU 62A.

ATU 50C: El burro alardea de haber coceado al león enfermo

Equivalencia: No H. 201.

Versiones:

⁹ Habitualmente las fábulas de Valvidares y Longo pretenden desacreditar a los Bonaparte o a quienes se posicionan de su lado (véase Álvarez Barrientos, 2008: 42-43).

Samaniego (1826: 60-61): «El león envejecido».

Ibáñez de la Rentería (1789: 51-52): «El León envejecido».

Valvidares y Longo (1811: 69-71): «El Tigre viejo y la zorra».

Comentario:

Samaniego e Ibáñez de la Rentería se mantienen próximos al esquema fedriano de este apólogo, aunque la interpretación del león y de sus penurias difiere: si Samaniego hace de él un monarca bueno y estimable, injustamente ultrajado por sus súbditos, Ibáñez de la Rentería lo convierte en un tirano culpable de múltiples crímenes.

Valvidares y Longo, más cercano a la lectura de Ibáñez de la Rentería, muda al personaje en un tigre, cuyas atribuciones simbólicas en Occidente han sido menos benévolas que las del león. También reemplaza al asno, el signo definitivo de su desprecio en la fábula clásica, por una sagaz raposa que insiste en recordarle sus desmanes al felino.

ATU 51: El reparto del león

Equivalencia: H. 154.

Versiones:

Govantes (1833: 185-186): «La vaca, la cabra, la oveja y el león».

Comentario:

Se trata de una traducción de la variante de Fedro de este relato.

ATU 51A: El zorro está resfriado

Equivalencia: No H. 200.

Versiones:

Crespo (1820: 129-130): «El divorcio de la leona».

Mora (1853: 131-132): «El león y los otros animales».

Riva Palacio (1896: 153-160): «El divorcio. Cuento diplomático».

Comentario:

Mora es quien más se adapta a la propuesta fedriana de esta fábula, cambiando la situación de partida a una fiesta celebrada por el león. Tanto Crespo como Riva Palacio de acercan más al ejemplo de versión española que recogen Camarena y Chevalier (1997: 96-97), en la que se incluye el motivo del divorcio de los grandes felinos. En Crespo es la leona quien busca la disolución del matrimonio, esgrimiendo como razón el hedor fétido del aliento de su esposo. En Riva Palacio, el hábito sometido a juicio es el de la reina y los monarcas matan alternativamente a los animales que contraría sus respectivos designios (separarse, para el macho; mantenerse juntos, para la hembra).

Aunque las especies de las víctimas son distintas de relato en relato, el astuto zorro siempre salva la vida simulando un catarro.

*ATU 51***: El zorro como árbitro para dividir el queso*

Versiones:

Riego Núñez (ca. 1801: 210-211): «Un lobo y dos Hormigas».

Pisón y Vargas (1819: 15-17): «Los dos Ratones litigantes y el Gato juez».

Crespo (1820: 101-102): «El Pleito de la ostra».

Comentario:

Se encontrará una variante de este cuento tipo en la versión árabe de *Calila e Dimna* (Uther, 2004: 47). Camarena y Chevalier no aportan ningún referente en la península ibérica, así que los ejemplos que alegamos a continuación son los primeros que conocemos en el ámbito literatura hispánica decimonónica.

Pisón y Vargas y Crespo se adecuan a la fórmula narrativa que sugiere Uther: dos personajes (dos ratones en Pisón y Vargas; un tullido y un ciego en Crespo) se disputan un botín (respectivamente, un pernil de tocino y una ostra) y eligen a un juez (un gato y un tuerto) para que resuelva el litigio. El árbitro se come el alimento.

Riego Núñez innova más: en su narración, son dos hormigas las que se pelean por un grano, y un lobo, no sin sorna, las anima a reconciliarse, pues a él semejante bocado se le antoja una nimiedad. Los insectos objetan que dicha semilla equivale a una ternera para él. Aquí el cánido no devora el comestible y recibe, en su lugar, la reprimenda de los querellantes, lo que supone cierto apartamiento de la resolución típica de la fábula, en la que el simbolismo tradicional de los animales (más positivo para las hormigas; negativo para el lobo) refuerza esta interpretación.

ATU 53: El zorro investiga un rugido*

Equivalencia: H. 146.

Versión:

Samaniego (1826: 96-97): «El León y la Rana».

Comentario:

El autor se amolda a la configuración clásica de la fábula.

ATU 57: Cuervo con queso en su boca

Equivalencia: H. 126.

Versión:

Samaniego (1826: 115-117): «El Cuervo y el Zorro».

Salas (1803: 21-22): «A la vana confianza».

Hartzenbusch (1888: 125-126): «El Cuervo y la Zorra».

Comentario:

Samaniego replica la variante griega del apólogo, aunque el alimento original era un pedazo de carne, que en sucesivas reelaboraciones pasó a tratarse de un queso. En el caso de Salas, su fábula se concibe como una continuación de la versión esópica, en la que el cuervo embaucado intenta reiterar el ardid con un búho que porta un trozo de carne, pero el estrígido se defiende y lo obliga a desistir. Cabría preguntarse si en esta particular elección de personajes no repercutió el conflicto literario entre estas aves que es relatado en el tercer libro del *Panchatantra*, en *Calila e Dimna* y en otros de sus descendientes.

La versión de Hartzenbusch, traducida de Lessing, introduce una permutación relevante hacia el final, pues se invierte la moralidad tradicional de la fábula al aniquilar a la raposa, que había consumido una tajada de carne emponzoñada, robada por el pájaro a un carníbero que pretendía destinarla al exterminio de unos gatos. Este episodio ratifica, a un tiempo, el trato cruel que les era dispensado a los felinos domésticos en la Europa del siglo XVIII, víctimas de barbáricas matanzas como la que tuvo lugar en París en 1730 (Darnton, 2022: 108-111).

ATU 59: El zorro y las uvas agrias

Equivalencia: H. 15.

Versión:

Samaniego (1826: 80-81): «La Zorra y las Uvas».

Riego Núñez (ca. 1801: 66-67): «La Zorra a un Racimo».

Comentario:

Tanto Samaniego como Riego Núñez se ajustan al modelo habitual del apólogo.

ATU 59 + ATU 67: El zorro y las uvas agrias y el zorro en el río crecido

Equivalencia: H. 15 y H. 293.

Versiones¹⁰:

Blanco (1865: 26-28): «La Zorra en el Río».

Comentario:

Blanco combina estos dos cuentos tipo en su texto, concordándolos en su lectura moral. Una raposa en Somonte (La Coruña), en su búsqueda de sustento, intenta agarrar una parra que brota en torno a un río, pero fracasa al tomar impulso y se precipita a la corriente. Para disimular su tropiezo, y al igual que se excusaba en el otro apólogo (ATU 59), proclama que el incidente había sido deliberado para llegar antes a su destino. Como represalia por su descaro, el escritor la condena a morir impactando contra las piedras.

CAM-CHEV 59A: La zorra pide luz

Versiones:

Blanco (1865: 126-127): «La Zorra y la Tempestad».

Comentario:

Esta variante se ciñe a la caracterización de Camarena y Chevalier del cuento tipo, con dos particularidades: la raposa entra en el viñedo a robar uvas (una alusión a ATU 59) y no emite una protesta al final, sino que perece en silencio por las balas de los cazadores.

ATU 60: El zorro y la grulla se convidan el uno al otro

Equivalencia: No H. 17.

Versiones:

Samaniego (1826: 15-16): «La Zorra y la Cigüeña».

Comentario:

El autor se apega al esquema fedriano e incorpora una alusión, cristalizada en frase hecha, a la fábula de las uvas agrias (ATU 59).

ATU 61: El zorro persuade al gallo de que cante con los ojos cerrados

Equivalencia: M. 175.

Versiones¹¹:

Samaniego (1826: 144-145): «El Raposo, la Mujer y el Gallo».

Crespo (1820: 145-146): «El pollo y el raposo».

Sala (1865: 130-132): «El zorro y la perdiz».

Comentario:

Samaniego omite el inicio de este apólogo, transmitido en la literatura medieval por Rómulo y otros. Su historia arranca con la fuga del raposo, que es engañado por el gallo para que conteste a su persecutora humana (Juana) y abra sus mandíbulas, una coyuntura que el ave aprovecha para escapar. En el caso de Crespo ocurre lo contrario: tiene lugar el falaz elogio del zorro y su captura del pájaro, y ahí es clausurado el apólogo. Sala reproduce ambas secuencias del cuento: la lisonja del raposo, cuyo objetivo es aquí una perdiz, y la artimaña de esta, que consigue liberarse de su enemigo. La narración se cierra con una referencia a la frase proverbial de «dar a la zorra candilazo», que equivale a burlar a alguien reputado de taimado.

¹⁰ Véase otra combinación de estos cuentos no listada por Amores (1997) en Trueba (1866: 311-312).

¹¹ Otra versión satírica de este apólogo concebida por Hartzenbusch, «Tarde piache», fue publicada en la prensa decimonónica y la compiló más tarde Frajedes Lebrero (2005: 602).

ATU 62: Paz entre los animales: el zorro y el gallo

Equivalencia: M. 494.

Versiones:

Samaniego (1826: 88-89): «El Gallo y el Zorro».

Riego Núñez (ca. 1801: 223-227): «La Raposa y el Gavilán».

Riego Núñez (1844: 79-80): «Fábula».

Comentario:

En otras variantes literarias de esta fábula, que emprende su andadura escrita con Rómulo en la Edad Media, el pájaro al que pretende embaukar el zorro es una paloma. Probablemente pasó a ser un gallo en otras versiones a causa de los raptos de ganado aviar en los corrales por parte de los raposos, lo que habría facilitado el cambio de actor.

La versión de Samaniego se adapta al paradigma general del cuento, en tanto que Riego Núñez innova en sus dos reelaboraciones. En la primera (Riego Núñez, ca. 1801: 223-227), el propósito del zorro es deshacerse de un competidor por las presas: el gavilán. Por lo demás, la conclusión es parecida: esta ave no cree su mentira y espanta a la raposa afirmando que se acercan unos perros. La segunda (Riego Núñez, 1844: 79-80) diverge del patrón usual y su adscripción a este tipo es debatible. En ella se presenta al gallo como padre de familia y al raposo, en la aplicación moral, como huésped inhóspito y potencial depredador sexual. No llega a ser ejecutado el ardid de la publicación de la paz, pero sí se oyen ladridos que ahuyentan al zorro, un hecho que, sumado a la combinatoria de personajes, remite al apólogo aludido.

ATU 62A: Paz entre lobos y ovejas

Equivalencia: H. 158.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 32-33): «Los Lobos y las Ovejas».

Valvidares y Longo (1811: 64-67): «Los Lobos y los Mastines».

Comentario:

La fábula de Ibáñez de la Rentería se aproxima al modelo literario de Rómulo, en el que estos carnívoros ofrecen a sus cachorros como rehenes. También Valvidares y Longo recupera este motivo, aunque en su caso los lobos pactan con mastines y no con el rebaño ovino, exigiendo, además, la entrega de sus collares de púas. Cabe mencionar que este es un detalle verista por parte del escritor, pues dichos accesorios disuaden a estos depredadores de atacar a los canes. Valvidares y Longo rentabiliza al máximo narrativa y políticamente tanto el desarme de los perros (un concepto que recuerda a la fábula del león enamorado: ATU 151*) como el natural mezquino de sus prisioneros, dos factores que conllevan la derrota del otro bando debido a que han poblado su hogar de enemigos (las crías) y a que han depuesto sus armas.

ATU 63: El zorro se libra de las pulgas

Versiones:

Blanco (1865: 195-196): «La Zorra y las Pulgas».

Comentario:

En lo relativo a sus variaciones, el autor ahoga a estos parásitos sumergiéndolos con un ramo de laurel y, asimismo, incorpora una referencia al apólogo del zorro que se encuentra con el violín (ATU 135A). Por lo demás, sigue el esquema más frecuente de este cuento tipo.

2.1.2. Otros animales salvajes (ATU 70-99)

ATU 70: Más cobarde que la liebre

Equivalencia: H. 143.

Versiones:

Samaniego (1826: 87-88): «Las Liebres y las Ranas».

Ibáñez de la Rentería (1789: 56): «Las Liebres y las Ranas».

Comentario:

Ambas variantes se ajustan en gran proporción al modelo clásico de la fábula.

CAM-CHEV 73: El guardián cegado

Versiones:

Valvidares y Longo (1811: 171-172): «La Zorra y el Perro».

Comentario:

Además de las variantes que listan Camarena y Chevalier (1997: 147-148), en las que al menos en un caso se sustituye al cánido por un hombre, los autores enciclopedistas medievales, entre otros, compilaban historias parecidas sobre un zorro que asperja el hocico de un perro con la cola empapada de orina como gesto de burla y para ganar ventaja en la fuga (Rodríguez García, 2023c: 347). La narración de Valvidares y Longo está vinculada literariamente a dichos referentes.

ATU 75: El lobo y la nodriza*

Equivalencia: H. 163.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 96): «El Lobo y la Vieja».

Comentario:

El escritor se adhiere al patrón regular de la fábula con mínimos añadidos, como el hecho de que la nodriza (una anciana aquí) le asegure al infante, cuando cesa en su llanto, que su padre matará al lobo de un disparo si se atreve a aparecer.

ATU 76: El lobo y la grulla

Equivalencia: H. 161.

Versiones:

Samaniego (1826: 36-37): «El lobo y la cigüeña».

Tenorio (1850: 37): «El lobo y la cigüeña».

García de Agüero (1861: 44-45): «El cervatillo y el lobo».

Comentario:

El segundo protagonista se trataba de una garza en viejas variantes griegas, pasó a ser una grulla a partir de Fedro y en varias de nuestras versiones su papel lo ejerce una cigüeña, un ave estimada desde épocas remotas porque caza de culebras y otras alimañas, como queda acreditado en los tratados zoológicos de los primeros naturalistas.

Samaniego no se aleja de las pautas del apólogo, pero sí Tenorio, que hace que la cigüeña se niegue a asistir al cánido y que lo deje morir en pago por sus fechorías. La narración de García de Agüero solo comparte con este cuento tipo el motivo del lobo que se atraganta con un hueso (de ciervo, en este caso), de donde se infiere un castigo moral por su glotonería, que le cuesta la vida.

ATU 77: El ciervo se admira a sí mismo en la fuente

Equivalencia: H. 76.

Versiones:

Samaniego (1826: 18-19): «El Ciervo en la Fuente».

Miguel (1874: 33-34): «La Raposa».

Comentario:

Samaniego sigue el patrón del apólogo esópico hasta cerca del final: en su texto, a diferencia de la fábula clásica, el ciervo consigue salvarse y recapacita sobre la utilidad de sus extremidades en contraposición a la ineeficiencia de su cornamenta. Raimundo de Miguel innova al reemplazar al venado por una raposa y reforma notablemente la narración: la zorra se observa a sí misma en un arroyo y, a pesar de que luce herida y desarreglada, se consuela sabiendo que ha logrado sortear los peligros. La alteración argumental resulta comprensible, en la medida en que la zorra es reconocida como el exponente de la perspicacia en la fabulística occidental y se adecua a la perfección a su carácter el preferir las prendas de la inteligencia frente a la vanidad estética.

ATU 80: El erizo en la guarida del tejón

Versiones:

Valvidares y Longo (1811: 104-106): «El Conejo y la Liebre».

Govantes (1833: 56-58): «El tejón y el rafoso».

Comentario:

Govantes podría haber bebido de una anécdota de las encyclopedias medievales (Rodríguez García, 2023c: 389-390). La conclusión del relato difiere también del cuento tipo tal y como lo esquematiza Uther: el rafoso jura no haber ensuciado la guarida del tejón, pero este no da crédito a sus palabras.

Valvidares y Longo introduce variaciones en determinados aspectos: la liebre escapa de un perro, no de un fenómeno meteorológico, y en lugar de excrementar el domicilio del conejo para expulsarlo, lo mata. Por un lado, la conmutación de las especies por otras dos taxonómicamente adyacentes intensifica la tragedia y la gravedad del delito, que el autor aprovecha para acomodarlo alegóricamente a sus objetivos políticos.

2.2. *Animales salvajes y animales domésticos (ATU 100-149)*

ATU 105: El único truco del gato

Equivalencia: No H. 20.

Versiones:

Salas (1803: 12): «A favor de los que saben una facultad sola, bien sabida».

Comentario:

Este apólogo, cuya primera versión escrita se remonta a Arquíloco, recibe la reelaboración original de Salas, que torna a sus protagonistas en árboles y suprime la acción para convertir el texto en una fábula de debate. La pita mexicana alardea sobre sus utilidades para el ser humano: de ella es extraído el pulque, el vinagre, el hilo de pita, etc. La quina peruana puntualiza que existen productos mejores en cada categoría enunciada por la pita y se corona como la mejor de las dos gracias a su corteza, que funciona como remedio de incontables dolencias.

ATU 110: Poniéndole el cascabel al gato

Equivalencia: M. 308.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 22-23): «El Concejo de los Ratones».

Beña (1813: 31-32): «Los ratones y el gato».

Boira (1862b: 157): «El gato y el cascabel».

Crespo (1820: 33-35) «Los ratones en cortes».

Santa Coloma (1861: 57-60): «El cabildo de los ratones».

Estorch i Siqués (1875: 63-66): «El gato y los ratones».

Comentario:

Esta fábula, de antigua trayectoria en Oriente¹², quedó también sintetizada en una frase proverbial de nuestro repertorio paremiológico. Como se puede apreciar, su propagación por los fabularios decimonónicos no es nada desdeñable.

Muchas de las reelaboraciones referidas ofrecen variaciones escasas: Ibáñez de la Rentería se ciñe al esquema más común del apólogo, como también lo hace Boira, en una variante muy resumida. Beña solamente pone de su cosecha el parlamento del depredador, que reta a los ratones a que le cuelguen el cascabel. Santa Coloma interpola un breve episodio al inicio en el que el felino se ausenta, distraído con una hembra, ocasión que sus presas utilizan para examinar el caso. El poeta, que usa de la onomástica burlesca típica de la literatura de gatos y ratones (Rodente, Mizina, etcétera), parodia, de paso, el estamento académico, pues la propuesta corre a cargo de un roedor doctorado en Osuna.

El texto más novedoso es el de Crespo, que altera el cometido del congreso para que lo que se discuta sea la afición de los roedores por el queso, con la propuesta de uno de ellos de abandonar esta dieta, que tantos disgustos les acarrea en los hogares humanos, y de mudarse al campo para llevar una existencia pacífica; una solución con resabios de otro apólogo clásico (ATU 112). Por supuesto, sus congéneres hacen oídos sordos a su sugerencia.

También Estorch i Siqués difiere del modelo: si bien convoca un congreso ratonil para lidiar con el gato, hace que un jefe joven y de escaso talento se enfrente abiertamente a su oponente en nombre de toda su estirpe, sin éxito.

ATU 111A: El lobo acusa injustamente al cordero y lo devora

Versiones: H. 160.

Valvidares y Longo (1811: 120-122): «El Lebrel y el Jabalí».

Comentario:

La principal innovación de Valvidares y Longo en relación con la alternativa esópica tiene que ver con el cambio de sus personajes y con su final, más desarrollado y discordante respecto de las versiones clásicas. Aquí es un jabalí, y no un lobo, el agresor que busca una excusa justificada para acometer a su rival. El cándido (en otros lugares, un cordero) intenta apaciguarlo sin mucha suerte y al fin, se ve precisado a defenderse de él. La conclusión, a tono con la moraleja, es de un carácter triunfalista y para ello resultaba provechoso incluir a un animal de una especie con más aptitudes combativas que una cría de oveja. Al mismo tiempo, la trasposición del puerco evita relaciones de parentesco

¹² Véase la andadura literaria de esta fábula hasta el siglo XVIII español en Haro Cortés (2014: 193-201).

indeseadas con el perro, aunque sigue jugando un papel análogo al del depredador, puesto que se trata de una criatura salvaje que se opone a otra doméstica, más allegada al hombre y por ello, más apropiada para vencer desde una perspectiva moralista y antropocéntrica.

ATU 112: El ratón de campo visita al ratón de ciudad

Equivalencia: No H. 210.

Versiones:

Samaniego (1826: 12-13): «El Ratón de la Corte y el del Campo».

Riego Núñez (ca. 1801: 107-111): «Los dos Cachorros Hermanos».

Pisón y Vargas (1819: 147-149): «El Raposo de la corte y el del campo».

Crespo (1820: 48-52): «El convite de los ratones».

Hartzenbusch (1888: 83-87): «El mur de Guadalajara et el mur de Monferrado (ejemplo del arcipreste de Hita)».

Álvarez Limeses (1900: 38-41): «Las dos hormigas».

Comentario:

Debe ser notada en primer lugar la difusión de este apólogo, que en muchas de sus recreaciones apuesta por el estilo de vida apacible de la campiña frente a la existencia convulsa de la ciudad, una realidad que algunos de sus autores debían de conocer bien y que enlaza con el viejo tópico del *beatus ille*, tan fecundo en el ámbito literario.

Crespo y Hartzenbusch, que toma su ejemplo del arcipreste de Hita, se avienen al diseño genérico y más frecuente del relato de Babrio. Samaniego omite la primera parte y se centra en la estancia en la residencia del ratón de la corte, que basta por sí sola para esbozar la moraleja.

Riego Núñez permuta la taxonomía zoológica de los actores y su relación, pues pasan a ser dos canes hermanos separados al nacer, y también el significado de la fábula, que ahora condena la ociosidad y la vaguería —que representa el perro apoltronado de la mansión— y deviene en una exaltación del trabajo. Álvarez Limeses también altera las especies de los protagonistas de este relato, que ahora son dos hormigas: una de campo y otra de Sobradelo (Galicia). La segunda convida a su hogar, en casa de un confitero, a la primera, que está hastiada de tener que trabajar para conseguirse el sustento. El resultado es aleccionador: ambos artrópodos perecen bañados en agua hiriente, una anécdota que se emplea como admonición de los perezosos y de los ladrones.

Por último, Pisón y Vargas, sin modificar el contraste entre un personaje rústico y otro cortesano (ambos zorros), únicamente reproduce la visita del malhadado raposo de palacio a su pariente silvestre, del que se intenta lucrar prometiéndole mercedes en la corte. El campestre, tal vez gracias a su intelecto vulpino, repara en la pésima apariencia y en la desnutrición que padece su congénere, lo que le permite salvar la trampa.

*ATU 112**: Los ratones y el gallo*

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1797: 36-38): «El ratoncito y su madre».

Valvidares y Longo (1811: 27-33): «Los ratones y el gato».

Comentario:

En ambos casos se altera el esquema de Uther (2004: 84).

En Ibáñez de la Rentería el pequeño roedor ya ha transitado por el mundo exterior y ha conocido al gato y al gallo. Mientras que su opinión del primero fue positiva, teme al segundo. El rol de su madre consiste en corregir su parecer erróneo.

Valvidares y Longo amplía este cuento y principia su narración con la advertencia de una madre rata a sus hijos sobre la maldad de los felinos. Más tarde, los cachorros irán topándose con distintos animales (perro, caballo, araña y gato); de entre ellos, el felino aparentemente amable será quien les cause una mejor impresión. A su regreso, su madre lo identificará como su enemigo.

ATU 119B: La defensa de los caballos contra los lobos*

Versiones:

Valvidares y Longo (1811: 37-39): «Las Yeguas, el Lobo y los Asnos».

Comentario:

Valvidares y Longo se aproxima a la segunda variante del cuento perfilada por Uther (2004: 86) y alejada de las alternativas esópicas, aunque con una modificación significativa originada por la sustitución de los potros por otra especie equina. Las yeguas no protegen en este relato a sus crías, sino que son los burros los que se colocan en el centro de la formación para auxiliar a las primeras. Dadas las exigüas competencias que se les suele otorgar a los asnos en los apólogos occidentales, en vez de ayudarlas, desbaratan su defensa, lo que les merece el reproche de una de las jacas.

ATU 122K: El lobo como juez*

Versiones:

Miguel (1874: 126-127): «Los dos toros y el mastín».

Comentario:

A diferencia de la fórmula habitual del cuento tipo documentada en el catálogo de Uther (2004: 92), el animal que actúa como árbitro en la variante de Raimundo de Miguel es un perro bienintencionado que trata de apaciguar a dos toros en plena liza, sin que el resultado último (ser corneado y asesinado) discrepe un ápice. Es, no obstante, una fábula más trágica por el cambio de los personajes y por las modificaciones en la trama, pues el lobo pretendía comerse a uno de los rumiantes (carneros) y ambos lo engañaban, en tanto que aquí el propósito del cánido es que hagan las paces. A la vez, el significado moral del apólogo se actualiza para prevenir a quienes ofrecen consejo a oídos sordos.

En relación con este apólogo, véase también ATU 129, un cuento tipo con mayor distribución en la fabulística oriental y con el que quizás se encuentre emparentado.

ATU 123: El lobo y los cabritillos

Equivalencia: No H. 121.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 58-59): «El Lobo y el Cabrito».

Sala (1865: 195-196): «La corderilla y el lobo».

Comentario:

Ibáñez de la Rentería se mantiene cercano al texto de Fedro. Sala también; solo muda el sexo del cordero y el episodio de identificación del lobo. En su apólogo, el cánido es descubierto por sus orejas, no por su voz, y la cría tampoco abre la puerta.

ATU 123B: El lobo con piel de cordero es admitido en el rebaño

Equivalencia: No H. 188.

Versiones:

Valvidares y Longo (1811: 82-84): «El Lobo y las Ovejas».

Blanco (1865: 152): «El Lobo con piel de Oveja».

Comentario:

Valvidares y Longo ejecuta con ajustes ligeros el modelo de las fábulas esópicas: el lobo ingresa en el rebaño y miente a las ovejas para ir devorándolas, hasta que una de ellas lo destapa ante el mastín, el pastor y las demás. La variante de Blanco es más corta; en ella, el carnívoro también resulta descubierto y ajusticiado por sus fechorías.

ATU 135A*: El zorro tropieza con un violín**Versiónes:**

Hartzenbusch (1888: 455): «A su tiempo cada cosa».

Comentario:

El violín (guitarra, en las variantes españolas) desaparece en Hartzenbusch. En su lugar, el elemento distractor es una alondra que invita a la zorra a que escuche su canto mientras la segunda está escapando de un mastín. La raposa protesta y se niega.

2.3. Animales salvajes y humanos (ATU 150-199)***ATU 151*: El león enamorado***

Equivalencia: H. 145.

Versiónes:

Samaniego (1826: 63-64): «El León enamorado».

Riego Núñez (ca. 1801: 248-249): «Marte y el León».

Crespo (1820: 40-44): «El leopardo enamorado».

Comentario:

Samaniego coincide con el modelo de las fábulas esópicas, solo que acentuando el sufrimiento del felino, al que los perros persiguen para aniquilar. Muy parecida es la variante en prosa de Riego Núñez, que abunda en las burlas de los pastores hacia el león desarmado y en su posición de desvalimiento frente a los cánidos. Crespo innova algo más: sustituye al león por un leopardo y a la chica por una mona, tal vez por apartarse de los moldes conocidos o porque le parecía inapropiado castigar al monarca animal por antonomasia, en vista de sus significaciones simbólicas. En todo caso, el desenlace es similar: el leopardo, que ha consentido limar sus uñas, termina apaleado por la simia. La moraleja, de cariz un tanto misógino, se vale del suceso para criticar los «locos amoríos».

ATU 155: La serpiente ingrata regresa a su cautiverio

Equivalencias: H. 62 y M. 199.

Versiónes:

Samaniego (1826: 37-38): «El Hombre y la Culebra».

Crespo (1820: 159-161): «La culebra, el ratón y el mono».

Álvarez Limeses (1900: 27-29): «El jilguero ingrato».

Comentario:

Samaniego imita el referente esópico de este apólogo sin modificaciones de peso. La adaptación de Álvarez Limeses también se acerca a la realización esópica, pero reajustando la especie del animal. En ella, una joven acoge en su seno a un jilguero aterido, que picotea su mano y alza el vuelo en cuanto ha recuperado el calor corporal. Su madre rectifica la conclusión a la que llega la niña y la anima a seguir cuidando de otros pájaros helados, que no necesariamente habrán de ser ingratos.

Crespo se asemeja al paradigma oral, que tiene materialización literaria en el *Disciplina clericalis*. Las permutaciones del cuento de Crespo son superficiales: el ratón

desempeña el papel del hombre, royendo la red en la que está cautivo el reptil (una función que este animal ejecuta en otras fábulas) y el mono, también afamado por su inteligencia, efectúa el rol de la zorra. Ahora bien, se omite el interesantísimo episodio del juicio en el que son repasados los atropellos que comete la humanidad contra otras criaturas, lo que cancela cualquier lectura animalista en la reelaboración de este autor.

ATU 156: Androcles y el león

Equivalencia: No H. 199.

Versiones:

Boira (1862a: 302-304): «El esclavo y el león».

Comentario:

Boira no reproduce las variantes fabulísticas de este cuento, sino que se aproxima al modelo de Aulio Gelio, presuntamente tomado de un texto no conservado de Apión; un episodio que podría tratarse de una antigua leyenda urbana (Muñoz Santos, 2018: 71-74).

ATU 157A: El león busca al hombre

Equivalencia: M. 202.

Versiones:

Govantes (1833: 25-26): «El león y los leoncillos».

Comentario:

Nuestro escritor no sigue de cerca el esquema del catálogo de Uther (2004: 111) ni la versión medieval de las *Fábulas extravagantes*. Govantes acorta significativamente la extensión del apólogo, dejándolo reducido a la advertencia del padre, que hace hincapié en la maldad humana, y prescindiendo de la búsqueda de los jóvenes leones (en otras versiones solo hay un cachorro) y su eventual defunción a manos del hombre.

ATU 162: El amo busca con más atención que el mozo de labranza

Equivalencia: No H. 169.

Versiones:

Samaniego (1826: 97-99): «El Ciervo y los Bueyes».

Comentario:

El autor no se desvía sustancialmente del prototipo fedriano.

ATU 179: Lo que el oso le susurró al oído

Equivalencia: H. 66.

Versiones:

Samaniego (1826: 25-26): «Los dos Amigos y el Oso».

Tenorio (1850: 60-61): «El Ánade, el Petimetre y el Oso».

Comentario:

Samaniego se mantiene fiel al patrón de las fábulas esópicas. Tenorio es más innovador y satírico en su reelaboración de este cuento: en primer lugar, reemplaza a uno de los viajeros por un pato; en segundo lugar, convierte al oso en un juez que evalúa los talentos y el aprovechamiento de las vidas del ánade y del petimetre; y, por último, a modo de represalia contra toda una categoría social, el cuadrúpedo decide devorar al petimetre, lo que modifica el desenlace. La curiosa conversión de uno de los actores humanos en un pato, fundamentada en el conocimiento de los hábitos migratorios de estas aves, no altera su condición de viajante y salvaguarda, por tanto, su función primigenia en el apólogo.

2.4. *Animales domésticos (ATU 200-219)*

ATU 201: El perro suelto prefiere la libertad a comida abundante y una cadena

Equivalencia: H. 294.

Versiones:

Samaniego (1826: 131-133): «El Lobo y el Perro».

Valvidares y Longo (1811: 106-110): «El Puerco doméstico y el Jabalí».

Beña (1813: 33-34): «La mariposa y el canario».

Pisón y Vargas (1819: 23-27): «El Canario en la jaula, el Gorrión libre y el gato».

Govantes (1833: 61-62): «El cerdo y el jabalí».

Gutiérrez de Alba (1845: 15-22): «El perro infiel».

Salinas (1856: 88: 91): «El zorro y el faldero».

Príncipe (1861-1862: 209-213): «El ruiseñor y el canario».

Blanco (1865: 50-53): «El Perro y el Raposo».

Gutiérrez de Alba (1868: 134): «El gorrión y el canario».

Miguel (1874: 108-110): «El zorro, la mula y el hortelano».

Ollero (1878: 23-25): «La niña, el canario y el gorrión».

Rodríguez de Arellano (1885: 68-70): «El perro y la pantera».

Codoñer (1894, 44-47): «Los dos burros».

Álvarez Limeses (1900: 57-59): «El Canario y el Jilguero».

Estremera (1896: 82-83): «El asno y la zorra».

Pérez Jiménez (1898: 55-56): «El cerdo y el jabalí».

Pérez Jiménez (1898: 130-131): «Los dos burros».

Comentario:

El tema del animal subyugado en contraste con otro libre despertaba gran interés en el Ochocientos, como se desprende de la copiosa cantidad de variantes de esta fábula, y fue explotado —y, a veces, resignificado— desde distintas posiciones ideológicas. Partiendo de un punto de vista como el nuestro, no podemos ignorar el hecho de que en sus versiones antiguas salga favorecido el ejemplar salvaje, una predilección insólita y que no se corresponde con el uso histórico de la fauna por parte de los humanos. Esta peculiaridad sin duda está motivada por el simbolismo del lobo dentro el relato; pero, al mismo tiempo, incentiva una visión más benévola de las bestias y posibilita interpretaciones contemporáneas de signo animalista.

Como de costumbre, es Samaniego quien permanece más próximo al referente literario del apólogo; en concreto, al de Fedro, en el que el perro anima al lobo a que abrace su estilo de vida. El resto de las versiones se despegan en mayor o menor medida de este modelo, trocando las especies de los protagonistas o alterando la acción para escarmentar a la fiera silvestre. Así sucede con Gutiérrez de Alba, en cuya narración el can es engatusado por los lobos y acaba pereciendo como resarcimiento por su traición. Una solución similar adopta Raimundo de Miguel, quien enfrenta a la afanosa mula de un hortelano con un raposo libre, que termina siendo asesinado por el dueño de la primera, en una original reprensión moral de la haraganería. Estremera también opone en un debate a un raposo y a una mula: si la mestiza glorifica el trabajo honrado, el zorro prefiere su modo de vida, que le garantiza un almacén repleto de víveres, mientras que el equino recibe poco pienso y muchos palos como recompensa por su labor. Blanco intenta que un raposo encandile a un perro centinela del ganado, pero este, tras acompañarlo al monte y contemplar sus penurias, decide volver a la majada. Rodríguez de Arellano muda al lobo en una onza, que seduce al alano para que se sume a las bestias del bosque. Tras haberlo

persuadido de desertar, le convence de llevarse dos ovejas para la cena, lo que le vale al poeta para exemplificar que los pecados leves conducen a otros más graves. Salinas no modifica la estructura del cuento, aunque sí a sus actores: un zorro y un perro faldero. El autor extiende su significado alegórico a la esfera política, en beneficio de los liberales (a los que encarna el raposo) y en detrimento de los serviles a la monarquía (representados por el cánido).

Si hasta aquí el lobo se había visto relevado por un zorro o por una pantera, nos ha sorprendido encontrar este patrón narrativo replicado en animales de régimen principalmente herbívoro. En dos ocasiones Valvidares y Longo reelabora este apólogo con ungulados: al principio, con un cerdo y un jabalí (Valvidares y Longo, 1811: 105-110); y más adelante, con dos toros: uno fugado y otro reo de su dueño. Govantes hace lo mismo, designando como protagonistas al puerco de una finca y a otro montés, sin que tampoco afecte al sentido del cuento. Codoñer compara a dos burros: uno libre y el otro doméstico, que envidia al primero, cuyas amargas reflexiones sobre el sufrimiento de ambos le confieren al relato una conclusión agridulce. Y, asimismo, Pérez Jiménez recompone esta fábula primero con un cerdo y un jabalí (Pérez Jiménez, 1898: 55-56), y luego con dos asnos: uno, famélico, de un organillero; y el otro, fatigado, de un granjero.

Más novedosos en su elección de personajes son los escritores que se sirven de aves. En particular, es destacable la inserción del canario, un pájaro que no forma parte de la fauna esópica y que alcanza una elevada notoriedad en Occidente desde la Edad Moderna; sobre todo, a lo largo de los siglos XVIII-XIX, periodo en el que se publican multitud de tratados sobre su cría, manutención y adiestramiento para el canto, como, verbigracia, *Explicación del modo de criar los pájaros canarios* (1794), una traducción de Hervieux, y *Reproducción del canario*, de Ramón Fonseca.

Dos autores de ideología liberal utilizan como personaje a uno de estos volátiles, sin trastocar la moraleja: Beña, que lo encara con una mariposa; y Gutiérrez de Alba, quien lo confronta con un gorrión (un ave que, pese a la moralización del poeta, no ha sido muy apreciada en el entorno agricultor porque consume las simientes). En una línea parecida, la variante de Álvarez Limeses traslada la disputa entre este pájaro doméstico y el jilguero, que anhela su situación acomodada. Tras ser aprisionado, el fringílido salvaje comienza a experimentar angustia y a añorar su libre albedrío, un suceso que la moraleja remite a las ambiciones desmesuradas y a los riesgos que entrañan.

Pisón y Vargas y Príncipe invierten las tablas en el debate entre un canario y otras aves: en su discusión con el gorrión, el canario de Pisón y Vargas defiende su servidumbre y un gato avala este pensamiento, cazando al pequeño espécimen silvestre; y en el caso de Príncipe, el canario se mide con otro pájaro alabado por sus cualidades musicales —el ruiseñor—, promoviendo una actitud estoica y resignada frente al confinamiento que a ambos les ha tocado padecer. En el texto de Ollero, canario y gorrión intercambian papeles. Como resultado, el pardal muere en cautividad y el canario suplica a la niña que le permita retornar a su jaula, un argumento que el autor aplica a la condena de la envidia.

Como ha quedado puesto de manifiesto, el tema de la fábula es usado por nuestros escritores con diversas finalidades políticas e instructivas. Aunque en muchas recreaciones es preservado el mensaje a favor de la libertad, en otros tantos se reconstruye el desenlace para fomentar una ideología conservadora y para glorificar el trabajo y la reverencia a un sistema clasista e inmovilista. La designación de las especies que representan estos valores es iluminadora de las opiniones que merecían estas criaturas: la ausencia del lobo, sin que cambie el mensaje del apólogo, reemplazado en una traducción acertada por un jabalí (o por un rumiante), certifica el odio que suscitaba este depredador, al que nuestros

literatos no querían respaldar ni tan siquiera en la ficción¹³. Por añadidura, que animales domésticos como el mulo o el canario se empleen como un ejemplo positivo del gobierno humano da testimonio del pensamiento español decimonónico sobre la fauna: tal y como afirmaba Ritvo (1987: 17) para el país británico en la era victoriana, las especies más estimadas eran las que reunían las facultades de un súbdito dócil y servicial.

ATU 201D: El perro ladra a los ladrones*

Equivalencia: No H. 164.

Versiones:

Govantes (1833: 188-189): «El perro fiel».

Comentario:

Govantes traduce de Fedro este apólogo.

ATU 202: Las dos cabras obstinadas

Versiones:

Riego Núñez (1844: 136-137): «Una raposa y un podenco».

Riego Núñez (1844: 141-142): «Las dos rapiñas».

Comentario:

Los dos textos de Riego Núñez, que semejan tratarse de variantes de un mismo tema, no se avienen del todo a la fórmula de este cuento tipo, por más que haya motivos repetidos: la existencia de un puente sobre un río y dos criaturas que desean atravesarlo, sin que ninguna esté dispuesta a ceder el paso. En «Una raposa y un podenco», el perro paga las consecuencias de fiarce de la zorra, que se había agachado para afianzar su cuerpo al madero y que le tiende a él la zancadilla, lo que desemboca en su caída a la corriente. En la otra fábula, una raposa cruza por encima de la otra con mucho tiento. La lección moral en ambas narraciones aconseja prudencia.

ATU 211: Los dos burros y sus cargas

Equivalencia: H. 191.

Versiones:

Crespo (1820: 98-99): «El asno cargado de esponjas».

Comentario:

Crespo se sitúa más cerca de la variante de Babrio, en la que el burro no se ahoga y consigue salir del agua; con todo, el peso incrementado a sus espaldas acaba matándolo, una conclusión diferente respecto del modelo.

ATU 214: El burro intenta acariciar a su maestro

Equivalencia: H. 93.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 36-37): «El Asno, y el Perro de faldas».

Príncipe (1861-1862: 198-204): «La perrilla y el borrico (idea tomada de Esopo)».

Comentario:

Tanto Ibáñez de la Rentería como Príncipe conservan el esquema habitual, fijado en su variante esópica, agregando, como lo hacía Babrio, un lamento postrero del burro.

¹³ Sobre el miedo al lobo en la Edad Moderna y las ordenanzas decretadas para su extinción, véase Morgado García (2015: 234-240).

El segundo autor transforma el sexo tanto del cánido como de su propietario y amplía mucho la introducción del apólogo, en la que son relatados los primorosos cuidados que le prodiga el ama (Lola) a su perra.

ATU 214B: El burro con piel de león

Equivalencia: H. 199.

Versiones:

Samaniego (1826: 110-111): «El Asno vestido de León».

Salas (1803: 14): «A los que se alaban a sí mismos por mano ajena».

Salas (1803: 81-82): «A los hombres que pasan por sabios sin ser conocidos, hasta que imprimen sus obras».

Pisón y Vargas (1819: 29): «El Raposo con piel de Perro».

Miguel (1874: 142-144): «El mono, la zorra y el buey».

Estorch i Siqués (1875: 67-70): «El asno del tesoro».

Estorch i Siqués (1875: 91): «El cerdo vanidoso».

Codoñer (1894: 131-133): «El burro disfrazado».

Estremera (1896: 154-155): «La condición».

Comentario:

Samaniego, Salas (1803: 81-82), Estorch i Siqués, Estremera y Codoñer son quienes más se adecuan a las configuraciones clásicas del cuento. En Samaniego no aparece el zorro del apólogo esópico ni el rebuzno; se descubre al asno por sus orejas. En Salas, el hábito del burro es intercambiado por ropajes de seda. En este texto el pollino se delata por sus huellas y el raposo, en su rol prototípico de comentarista (Rodríguez García, 2023c: 669-670), pone de relieve la estupidez de los animales que se dejaron encandilar. En la primera versión de Estorch i Siqués (1875: 67-70) un asno encuentra un tesoro y se pasea con él a las espaldas, lo que despierta la admiración de sus espectadores; pero el jumento rebuzna, alerta a todos y causa el desplome de su indumentaria. Estremera viste de león a una oveja, cuyo engaño se desmorona al berrear. Por último, Codoñer hace que su burro sea engalanado con un vestido de seda, provocando las risas de los aldeanos y la furia de su amo, que le propina una paliza por haberse olvidado de sus faenas.

Más originales son las otras cuatro variantes de este cuento. Pisón y Vargas releva al asno por un zorro que se disfraza con el pelaje de un can para asistir a una función de perros. Su naturaleza sale a la luz cuando le fuerzan a ladrar, un acto que le vale la muerte. En el caso de Raimundo de Miguel, el raposo se pone la piel de un tigre para gastarle una broma a un buey, un juego del que no sale bien parado. En la segunda variante de Estorch i Siqués (1875: 91) el asno es sustituido por un puerco —otro animal desdeñado—, la piel de león por la de un tigre, y las señales de identificación son sus patas y su hocico.

Quizá la reelaboración más curiosa sea la de Salas (1803: 14), en la que el lobo se cubre con el vellón de un carnero para fingirse meritorio e inocente, pero echa por tierra esta impresión en cuanto le aqueja el hambre. No costará apreciar la presencia del motivo icónico del lobo ataviado con el pellejo del cordero, tan fructífero en el plano cultural y de longeva historia literaria.

CAM-CHEV 215: La ratita atrevida que se volvió asustada a casa

Versiones:

Crespo (1820: 132-134): «El ratón y su madre».

Molina González (1884: 30-32): «El pájaro padre y el hijo».

Hartzenbusch (1888: 287-290): «El ratoncillo y el gato».

Comentario:

Los textos de Crespo y de Hartzenbusch cumplen el esquema propuesto por Camarena y Chevalier (1997: 354-355), salvo por su desenlace: en los dos apólogos, un ratón abandona el domicilio familiar porque desea conocer el mundo, pese a las amonestaciones de su madre; y en ambos casos, el roedor es engullido por un gato. Molina González transforma a los protagonistas en aves, seres aplaudidos en la literatura por los cuidados que dispensan a sus polluelos, sin que el final difiera de las anteriores variantes: otro pájaro avisa al padre del deceso de su vástago y este entona un emotivo planto.

En lo tocante a su moralización, Crespo hace de su fábula una exaltación de la patria y un aviso contra aquellos embelesados por los encantos del extranjero, en tanto que Molina González se ciñe a la advertencia evidente contra las amenazas que aguardan fuera del nido paterno.

Véanse, de paso, sus analogías con otro cuento tipo con el que comparte motivos: ATU 112**.

ATU 218: Una gata transformada en doncella corre tras un ratón

Equivalencia: H. 50.

Versión:

Samaniego (1826: 122-123): «La Gata Mujer».

Comentario:

Samaniego retiene los elementos fundamentales del apólogo esópico, aunque con tres salvedades: aquí Venus (Afrodita en la recreación griega) no libera al ratón que activa los impulsos predadores de la antigua bestia; el incidente transcurre durante las nupcias y no en el lecho matrimonial; y la especie de la mujer metamorfosada es una gata en lugar de una comadreja. Esto último se explica por las razones esgrimidas más arriba acerca de la actualización en las relaciones entre el ser humano y ciertos animales con el transcurso del tiempo y en sus distintas sociedades.

Como observación curiosa, repárese en que el nombre de la gata transfigurada, Zapaquilda, recuerda a la tradición de las zoomaquias¹⁴, que tiene paralelos en el género fabulístico (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2014: 22). En el caso que nos concierne, Zapaquilda es el nombre de una de las protagonistas de la *Gatomaquia* de Lope de Vega.

*ATU 219E**: La gallina que ponía los huevos de oro*

Equivalencia: H. 89.

Versión:

Samaniego (1826: 111): «La Gallina de los huevos de oro».

Comentario:

El autor se amolda al esquema de la fábula esópica. La única diferencia guarda relación con la especie del animal, que en las fuentes griegas era un ganso. Esta mudanza se debe a la tardía inclusión de las gallinas, originarias de la India, en el mundo griego (Macías Villalobos, 2012: 326), lo que justifica su mínima presencia en los repertorios de apólogos grecolatinos. La difusión del ganado gallináceo es muy superior en la etapa medieval y desde esta época es representado con más frecuencia.

¹⁴ Se trata de textos paródicos, como la *Batracomioquia* o la *Mosquea*, que remedian la épica griega, pues enfrentan a diversos grupos de fieras entre sí.

2.5. Otros animales y objetos (ATU 220-299)

ATU 222: Guerra entre aves (insectos) y cuadrúpedos

Versiones¹⁵:

Riego Núñez (ca. 1801: 237-238): «La Águila y el León».

Govantes (1833: 15-16): «Los mosquitos en la batalla de las aves con los cuadrúpedos».

Príncipe (1861-1862: 363-368): «La guerra entre las aves y los brutos».

El León y el Grillo. Terrible batalla habida en los montes de Escamati, reino de la Ilusión, entre los dos ejércitos del León y el Grillo (ca. 1866-1870).

Comentario:

Las variantes halladas en los apólogos de este periodo no reproducen con exactitud el modelo del cuento. Riego Núñez transforma el suceso en una fábula de debate entre un león y un águila que discuten por los crímenes cometidos por sus respectivas naciones, sin que la lucha estalle y sin que ninguno atempere, tampoco, sus quejas. Govantes resume la anécdota, la atribuye a un «autor antiguo» al que no identifica y se centra en la actuación de los mosquitos, que les conceden a los volátiles la victoria por medio de sus picaduras. En su moraleja es destacado el valor de quienes son considerados insignificantes y previene a quienes los desprecian.

Príncipe hace del águila la instigadora de la batalla, con el fin último de expandir sus territorios; pero la indiscreción de las aves, que van pregonando sus planes, les cuesta la derrota. El escritor les otorga el triunfo a los cuadrúpedos gracias a las burlas de los monos y a su alianza con los reptiles, que arremeten desde los árboles. Si el león generoso perdona al águila (aunque no a sus vasallos), el poeta utiliza el ejemplo para fustigar en la moraleja a los hombres que se comportan como estos pájaros parleros.

Más interesante nos parece la siguiente versión que comentaremos, impresa en un pliego de cordel: *El León y el Grillo* (ca. 1866-1870), que sitúa la acción en el fantástico reino de Escamati. Su anónimo autor refiere la existencia de un precedente negativo entre los dos partidos, que ya venían peleándose y robándose desde tiempos inmemoriales, pero es la ofensa del león al grillo lo que reaviva el conflicto en el presente. Si las huestes del felino se componen de mamíferos, el artrópodo cuenta con numerosas sabandijas. Con todo, y a pesar de los esfuerzos del general Morro Grande, un asno, los cuadrúpedos fracasan y se lanzan al agua para evitar a un escuadrón de insectos pungentes. Tras atender a sus heridos y enterrar a sus difuntos, las tropas del grillo ocupan el palacio del león y signan la paz, a condición de que se les entreguen periódicamente algunas reses en calidad de tributo.

Las diferencias con el modelo saltan a la vista: el papel del zorro es omitido y aparece un personaje nuevo: Morro Grande. No obstante, esta novedad quizá no se deba a su autor. Esta obrita se asemeja en este punto a otra de Porras Trenllado (1734), varias veces reimpressa en estos siglos (incluso llegó a publicarse en México en 1831). En este texto, cuya ambientación nos transporta a una era remota en Andalucía, a la vera del Guadiato (Córdoba), sí figura la raposa en su condición de espía y el desenlace del relato pasa por el baño de las bestias terrestres, sin que su capitulación conduzca a la firma de ningún tratado. Pero lo que nos hace sospechar su afinidad con el pliego decimonónico es que aquí se puede constatar la participación de un general asinino que no está presente en otras reelaboraciones del cuento.

¹⁵ Véase otra variante poética no listada por Amores (1997) en la obra de Caballero (1914: 394-402).

ATU 222A: El murciélagos en la guerra entre aves y cuadrúpedos

Equivalencia: No H. 302.

Versiones:

Ibáñez de la Rentería (1789: 82-83): «El Murciélagos».

Iriarte (1817: 40-42): «El Águila y el León» (No H. 302).

Salas (1803: 120): «Un león y un caimán se pelean».

Valvidares y Longo (1811: 167-170): «La Guerra de los Animales».

Palacio (1931: 67-68): «El murciélagos (imitación de un cuento alemán)».

Comentario:

De nuestros escritores, Ibáñez de la Rentería es quien más se acerca a la forma fedriana del cuento, en la que el murciélagos, que ha cambiado de bando en la guerra entre cuadrúpedos y volátiles (ATU 222), es exiliado por el conjunto triunfante, el del águila, lo que justifica sus hábitos nocturnos. La variante de Palacio, quien no identifica la fuente exacta de su texto, se aproxima más a la solución de Uther (2004: 140), en la que ambos grupos le dan la espalda. Iriarte alcanza una conclusión idéntica, transformando el relato etiológico en una fábula de debate entre el león y el águila, que discuten sobre este mûrido: el motivo de la discordia entre sus reinos.

El apólogo de Salas difiere con respecto del esquema más divulgado, dado que escenifica la pugna del león con un caimán, así como a una nutria que, por sus costumbres anfibias, desea la amistad entre ambos. También resulta innovador Valvidares y Longo, quien, en su habitual vena política, enfrenta al partido del lobo con el del león. El autor sustituye al murciélagos por un zorro que se arrima al felino tras haber militado en las filas contrarias y que recibe el rechazo del monarca por su inconstancia.

ATU 225: La grulla enseña a volar al zorro

Equivalencia: H. 259.

Versiones:

Samaniego (1826: 85-86): «La Tortuga y el águila».

Iglesias de la Casa (1820: 222-223): «El Águila y la Zorra».

Comentario:

Samaniego se ajusta al prototipo esópico. Iglesias de la Casa, en cambio, moraliza explícitamente la versión oral del cuento, protagonizada por una raposa (y no por una tortuga) y por el águila, en una variante en la que se halla la mención a unas bodas en el cielo, ausente en la tradición escrita grecolatina de este apólogo.

El relato de Iglesias de la Casa exhibe varias peculiaridades más: en primer lugar, el objetivo de la zorra es lucir su agudeza en el acto nupcial y el del águila, asesinarla como escarmiento de su conducta trampa; para continuar, el texto no finaliza con el arrojamiento de la raposa, sino con un aserto suyo en el que expresa su negativa a acudir a más ceremonias similares.

ATU 225A: La tortuga permite que la transporten los pájaros

Equivalencia: H. 259.

Versiones:

Samaniego (1826: 35-36) «El águila, la Corneja y la Tortuga».

Rodríguez de Arellano (1806: 168-170): «La águila (sic) y el zorro».

Comentario:

Samaniego sigue la variante fedriana de esta fábula. Rodríguez de Arellano podría estar replicando al francés Desbillons, que intercambia al córvido por un rafoso, a partir

seguramente de la paráfrasis del texto de Fedro realizada por Rómulo (Rodríguez García, 2023c: 333). El porqué de esta permutación se explica tanto por la nombradía literaria del zorro como animal astuto como por su dieta, que contempla el recurso a la carroña.

Como nota curiosa sobre el particular verismo zoológico de ciertos apólogos, y dejando de lado la anécdota del quelonio soltado por un águila que supuestamente mató a Esquito, el quebrantahuesos (una subespecie de buitre) usa esta misma estrategia para fracturar los caparazones de estos reptiles.

*ATU 231**: El halcón y las palomas*

Equivalencia: No H. 172.

Versiones:

Samaniego (1826: 43-44): «El Milano y las Palomas».

Molina González (1884: 42): «El milano y las palomas».

Comentario:

Samaniego se aproxima al modelo de Fedro, aunque borra el lamento de la paloma que se arrepiente de haber nombrado monarca a su principal adversario. Molina González suprime la coronación del milano y hace que esta ave se finja arrepentida de sus pecados, un pretexto que emplea para matar a cinco palomas y que les sirve de lección a las demás.

ATU 232D: Un cuervo suelta guijarros en una jarra de agua*

Equivalencia: No H. 143.

Versiones:

Príncipe (1861-1862: 22-23): «La corneja sedienta (tomada de Esopo)».

Comentario:

Si bien el escritor afirma su ascendencia esópica, la fuente escrita más probable se remonta a Aviano. No existen cambios significativos en esta variante; a fin de cuentas, la corneja es una de las especies formantes de la familia de los córvidos.

ATU 237: El loro parlante

Versiones:

Salas (1803: 50-52): «A la vana diligencia con que pretende el hombre saber lo que no puede averiguar».

Salas (1803: 100-101): «A la vana locuacidad y charlatanería».

Blanco (1865: 220-221): «La Cotorra».

Hartzenbusch (1888: 363-364): «El loro».

Guerrero (1876: 98): «La murmuración».

Codoñer (1894: 110-112) «La cotorra y el hombre sencillo».

Polo y Peyrolón (1895: 51-53): «Impenitencia de loro».

Comentario:

Las fábulas enumeradas a continuación no se acomodan del todo al esquema trazado por Uther (2004: 150), pues a muchas les falta la última secuencia, pero todas comparten un elemento común: un ave (un loro o una cotorra; pájaros conocidos por sus facultades imitativas) que ofende a los humanos con un término o frase que ha aprendido de ellos.

En dos ocasiones Salas presenta a un pájaro que acusa de borracho a un hombre: en la primera ocurrencia (Salas, 1803: 50-52), la persona pretendía que el papagayo le instruyese acerca del instinto de las aves; en la segunda (Salas, 1803: 100-101),

más dramática, una cotorra parlante es capturada en América, trasladada a Europa y posteriormente malherida por la pedrada de un aldeano.

Hartzenbusch se adapta mejor al paradigma de este cuento. En su texto, un «loro peruano» (una cotorra) escapa y se hospeda en una cueva, donde increpa a un español que planeaba cobijarse allí durante una tormenta.

En una fábula de Guerrero, una cotorra se dedica a insultar a los vecinos y acaba siendo aporreada por uno de ellos. También Blanco mata a otra que había ultrajado a su ama tras haber memorizado una palabra ofensiva durante una discusión entre esta y su criada. Polo y Peyrolón le depara un desenlace igualmente fúnebre a un loro que grita «¡viva Riego!»: lo escarmienta y luego lo asesina de un disparo debido a la impertinencia de su exclamación, en un apólogo político que repreuba las mudanzas bruscas en el poder.

Sin duda, más interesante desde una perspectiva animalista es el texto de Codoñer, en el que la cotorra, apedreada por haber llamado «pillo» a un transeúnte, es defendida en la moraleja y en el plano narrativo por otro viandante, que insta al agresor a que entienda las limitaciones de su intelecto y a que no la atormente. Esta muestra de consideración hacia la fauna viene respaldada por un aumento en la sensibilidad hacia estas cuestiones que aflora en Europa a partir de la centuria del XVIII y que brindará mayores frutos en España desde el siglo XIX, en cuyo último tramo se fundaron las primeras Sociedades Protectoras de los animales en el país (Marchena Domínguez, 2019: 32-33).

ATU 240A: La abeja cae al agua*

Equivalencia: H. 176.

Versiones:

Crespo (1820: 30-31): «El jilguero y la hormiga».

Sala (1865: 187-189): «La paloma y la hormiga».

Comentario:

Sala es quien se mantiene más cercano al prototipo esópico de esta fábula. Crespo varía en varios sentidos: primero, reemplaza a la paloma por un jilguero, tal vez por juzgar a esta ave más apropiada en el entorno silvestre en la época en que fue compuesto el texto; en segundo lugar, altera el orden de los rescates: es el insecto quien suelta al pájaro atrapado en una red y después, el pájaro el que lo asiste a él. Tanto en el apólogo de Crespo como en el de Sala se modifica la interacción de la hormiga con el ser humano: es omitida la picadura y el artrópodo solamente desbarata su trampa, una solución que mitiga las potenciales lecturas críticas de la actividad cinegética.

ATU 248A: El elefante y la alondra

Versiones:

Valvidares y Longo (1811: 111-113): «El Elefante y el Ratón».

Estremera (1896: 133-134): «La elefanta compasiva. (Del inglés)».

Comentario:

La del autor es una variante original de un cuento que remonta su linaje escrito a los *jataka* indios, con algún matiz diferencial: el ratón (una alondra en otras versiones), cuya guarida ha aplastado el elefante, se cobra la venganza metiéndosele por la trompa y royéndolo por dentro, en lugar de recurrir a sus amistades para que lo ataquen.

Nótese que la apreciación del paquidermo como bruto despótico no proviene del mundo grecolatino, donde impera la visión laudatoria de Plinio (2003: 115-116), sino que retrocede al apólogo oriental. Quizá por eso en la paródica versión de Estremera, que fue tomada «del inglés», sin que fuera clarificada su procedencia, la elefanta pisotea por

accidente a una perdiz a la que se encargará de reemplazar en sus quehaceres maternos, en un acceso de piedad que no resistirán sus huevos.

ATU 253: El pez en la red

Equivalencia: No H. 14.

Versiones:

Crespo (1820: 119-120): «Los barbos».

Comentario:

El apólogo de Crespo presenta alteraciones sobre el texto de Babrio. Para empezar, es concebido como un relato cautelar contra quienes se comportan con temeridad ante el peligro. En él, un barbo entrado en años reprende la conducta de unos peces que, cuando eran más pequeños, evadían sin problemas las redes de pesca; en tanto que en el presente, a fuerza de sobrealimentarse, quedan apresados en ellas.

ATU 275A: La carrera entre la tortuga y la liebre

Equivalencia: H. 254.

Versiones:

Riego Núñez (ca. 1801: 172-173): «El Buey y el Ternero».

Valvidares y Longo (1811: 133-135): «El Galgo y la Tortuga».

García de Agüero (1861: 21-22): «El caballo y el pollino».

Campos y Carreras (1864: 79-80): «Compañías poco durables».

Codoñer (1894: 169-171): «La liebre y la tortuga».

Comentario:

Esta fábula cuenta con una cantidad respetable de variantes y de otros textos que, al menos, comparten algún motivo con ella (comúnmente, la carrera). Tal vez a causa de su popularidad, que estimularía una mayor necesidad de innovación en los autores, los personajes del cuento son modificados casi siempre, sin que afecte demasiado al fondo o a su significado moral.

Riego Núñez permuta las especies de los protagonistas del relato y los transforma en bueyes: uno maduro y el otro joven. En este caso, la constancia del anciano le concede la victoria, ya que el ternero se entretiene brincando y jugando. De igual modo, Valvidares y Longo confronta a un galgo con una tortuga y es, como siempre, el reptil quien gana, pues el velocísimo perro se echa a descansar, agotado de tanto correr. Por su parte, García de Agüero opone a dos equinos: el persistente asno y un caballo que se queda dormido.

Son Campos y Carreras y Codoñer quienes más se alejan del patrón acostumbrado. El primero elimina el factor de la carrera y obliga a ambos animales a avanzar un trecho juntos, lo que cansa a los dos y les motiva a retomar su ritmo de marcha original. Codoñer solo retiene del esquema original del cuento la naturaleza de los protagonistas. En su apólogo no se lleva a término ninguna competición: el lepórido presume de su velocidad, pero huye en el momento en que escucha un estruendo (una alusión a la cobardía de las liebres, refrendada en otras fábulas occidentales como ATU 70), mientras que la tortuga se carcajea porque puede guarecerse dentro de su caparazón.

ATU 275B: La carrera entre el zorro y el cangrejo de río

Versiones:

Riego Núñez (ca. 1801: 235-236): «El Cangrejo y la Raposa».

Codoñer (1894: 63-66): «El zorro, la zorra y el sapo».

Comentario:

Riego Núñez no se aparta del molde típico del cuento y lo reproduce sin grandes variaciones. Codoñer sí introduce alteraciones: para comenzar, añade un episodio previo en el que la zorra, en una posible referencia a una de las acepciones de este término en castellano ('borrachera'), bebe de un pellejo de vino junto con un ejemplar masculino; y más tarde, en la carrera, el animal que la aventaja es un batracio, como sucede en algunas versiones españolas compendiadas por Camarena y Chevalier (1997: 403-404).

La anécdota del principio, que incrementa la humillación de la raposa, también la disculpa en algún sentido por haber sido vencida, ya que se encontraba bajo los efectos del alcohol. En cuanto al reemplazo del cangrejo por un anfibio, aunque sea sacrificada cierta verosimilitud (pues el cangrejo empleaba sus pinzas para agarrarse al rabo del zorro), se explica por la búsqueda de otro animal acuático en regiones donde los crustáceos quizás no fueran tan frecuentes o fáciles de divisar.

ATU 276: El cangrejo camina hacia atrás. Lo aprendió de sus padres

Equivalencia: M. 80.

Versiones:

Samaniego (1826: 112-113): «Los Cangrejos».

Ibáñez de la Rentería (1789: 12): «El Cangrejo y su Madre».

Iglesias de la Casa (1820: 217-221). «Apólogo I. Del abuso rancio, o él Cangrejo».

Beña (1813: 34-36): «Los dos lobos».

Ollero (1878: 136-137): «El gato y los gatitos».

Comentario:

La difusión de esta fábula revela una preocupación por la correcta instrucción de la infancia, que se debe relacionar con las funciones pedagógicas que cumplió este género desde el Setecientos.

Samaniego e Ibáñez de la Rentería se mantienen próximos al esquema típico del cuento, que puede remontarse en su forma escrita hasta Aviano. Si Ibáñez de la Rentería no se desvía del modelo, Samaniego introduce una asamblea al principio del relato que sanciona la reforma docente que habrán de aplicar las madres de los crustáceos, haciendo de sus protagonistas personajes colectivos.

Beña no altera la esencia moral del texto, que censura la hipocresía de ciertos educadores, pero sí las especies a las que pertenecen sus actores, transmutados en lobos. El padre intenta que su hijo se abstenga de consumir carne, una norma que él incumple. Al modificar la condición de los personajes y convertirlos en lobos, animales detestados en esta época, el autor consigue fortalecer su mensaje ético. En la misma línea, Ollero cambia a los cangrejos por felinos y hace que el progenitor coma del plato de sus amos, un hábito del que pretendía disuadir a sus cachorros.

Iglesias de la Casa no trueca la naturaleza de los protagonistas del apólogo, pero sí su conclusión y su enseñanza: el crustáceo joven, que había aprendido de otro anciano a caminar derecho, es repudiado por los demás y debe regresar a su vieja manera de andar bajo pena de muerte. El escritor emplea este acontecimiento para prevenir a quienes osan contradecir el parecer del vulgo.

ATU 277: El rey de las ranas

Equivalencia: H. 44.

Versiones:

Samaniego (1826: 47-48): «Las Ranas pidiendo Rey».

Beña (1813: 40-41): «Las ranas y el sapo».

Comentario:

Samaniego permanece fiel al modelo esópico de esta fábula. Beña elimina el ruego y la intercesión de la deidad y lo sustituye por un simple nombramiento. También altera este autor la naturaleza del monarca, que aquí es un sapo, sin que exista ningún otro rey anterior o posterior. El desenlace, sin embargo, resulta similar.

ATU 278A: Las ranas deciden no saltar al pozo*

Equivalencia: H. 43.

Versiones:

Samaniego (1826: 114-115): «Las Ranas sedientas».

Comentario:

El poeta se adecua a la variante esópica.

ATU 280A: La hormiga y el grillo

Equivalencia: H. 114.

Versiones:

Samaniego (1826: 4-6): «La Cigarra y la Hormiga».

Crespo (1820: 74-75): «La hormiga y la cigarra».

Govantes (1833: 89-90): «La hormiga y el grillo».

García de Agüero (1861: 66): «El grillo y la hormiga».

Sala (1865: 79-82): «La hormiga y la cucaracha».

Sala (1886: 219-223): «La cigarra, la hormiga y la paloma».

Álvarez Limeses (1900: 48-52): «El grillo, la cigarra y la hormiga».

Estremera (1896: 150-151): «La cigarra y la marica».

Comentario:

Samaniego y Crespo se acercan al formato esópico de la fábula tanto en la acción como en la selección de los personajes y en su moralización. Próximo a su significado primitivo, García de Agüero hace que el grillo (en otras variantes se trata de una cigarra) pida socorro a la hormiga, que se niega a atenderle hasta haber terminado de abastecer su despensa. La variante de Álvarez Limeses introduce a otro insecto en el elenco y actualiza la trama para que la hacendosa hormiga se apiade de ambos y comparta sus viandas, no sin antes haber criticado sus actitudes equivocadas en relación con el aprovisionamiento. El resto de los escritores que estudiamos tergiversan el sentido primigenio del apólogo para escarnecer a la hormiga, que peca de avara, e indultar a la cigarra o al grillo, lo que revela no solo un deseo de innovación, sino también un cambio de mentalidad.

Govantes reelabora bastante el cuento y mediante el reproche del grillo retrata a la hormiga como un animal codicioso, furtivo e inconveniente para el hombre, en tanto que el segundo insecto es solo un alegre e inocente músico. En esta dirección, Estremera diseña su relato como una secuela de esta fábula, en la que la cigarra denuncia la codicia y los latrocinos de la hormiga, que a nadie parecen importar. Una mariquita le da la clave para ser tan estimado como el formícido: la riqueza. Por otro lado, en su adaptación de este texto, Sala también insiste en la cicatería de la hormiga, a la que pide comida una cucaracha que, al final, fallece de hambre. El autor castiga al insecto diminuto obligándole a perder su almacén por obra de una tempestad, y se sirve del suceso para declararse a favor de la caridad en la moraleja. Este tema debía de resonarle a Sala, pues más adelante realizó otra versión del apólogo, más ajustada en sus protagonistas a la narrativa esópica, en la que incorporaba a una bondadosa paloma que acogía y alimentaba a la cigarra. Con

ella se compara en las últimas páginas el escritor, que se define como un poeta mediocre y que solicita la benevolencia de sus lectores.

En cualquier caso, esta notable cantidad de recreaciones pone de relieve la buena acogida de esta fábula en el siglo XIX.

ATU 281: Cuentos misceláneos de mosquitos

Equivalencia: H. 140.

Versiones:

Príncipe (1861-1862: 97): «El mosquito y el buey (imitación de Lokman)».

Comentario:

Esta variante, que el autor remite al legendario fabulista árabe Lokman, se asemeja al modelo esópico, con ajustes ínfimos en detalles concretos.

ATU 283: La araña y la mosca

Versiones:

Puerta (1891: 77-79): «La araña y las moscas».

Guerrero (1876: 90-91): «La justicia humana».

Comentario:

Los textos de Puerta y de Guerrero no coinciden del todo con los esquemas sugeridos por Uther para este cuento tipo; no obstante, dada la abundancia de narrativas sobre arañas y moscas en este periodo, por más que se separen de los patrones comunes, parecía oportuno citar algún ejemplo.

En el caso de Puerta, el arácnido engaña a los insectos para que se resguarden en su tela, pero los atrapa en ella en cuanto ha culminado la construcción de la red. Guerrero, que repreuba en su fábula la corrupción de la justicia, compara a una mosca pequeña con otra más grande que logra escapar de la telaraña en virtud de su tamaño.

ATU 283D: La araña se ríe del gusano de seda*

Versiones:

Iriarte (1817: 8-9): «El Gusano de seda y la Araña».

Salas (1803: 46-47): «XLIV».

Crespo (1820: 156-157): «La oruga y el gusano de seda».

Comentario:

Haciendo a un lado su aplicación literaria, Iriarte es quien más se acerca a la fórmula oral que proporciona Uther (2004: 165): la naturaleza de los personajes es idéntica, como también sus acciones y su desenlace, a excepción de que aquí la araña no se burla del gusano de seda, sino que le pide opinión sobre su labor como hilandera.

Salas invierte la situación y la valoración de las especies participantes en el apólogo: en esta ocasión, quien se mofa es el insecto y lo que se encomia es la utilidad práctica de la red del arácnido, que le procura sustento, mientras que al gusano de seda su obra solo le reporta la extinción por la intervención humana (ya que, para obtener este tejido, son hervidos con vida los capullos con la intención de no dañar el material).

Quizá la adscripción de la fábula de Crespo al cuento tipo de Uther podría resultar controvertida, aunque existen suficientes motivos compartidos como para postular cierta analogía, pese a sus disparidades. En ella la oruga envidiosa destruye el trabajo del gusano de seda y este insecto le pregunta si acaso el suyo es de mejor calidad.

ATU 283H: El escarabajo pelotero sigue destruyendo los huevos del águila*

Equivalencia: H. 3.

Versiones:

Samaniego (1826: 8-10): «El Águila y el Escarabajo».

Crespo (1820: 102-106). «La araña y la zorra».

Comentario:

Si Samaniego se ciñe al ejemplo esópico de esta fábula, Crespo desencadena una retahíla de cambios de cierta relevancia a partir de las sustituciones de sus protagonistas: el águila pasa a ser un zorro y el escarabajo, una araña. Elimina este escritor la petición a Júpiter (Zeus) por parte de la raposa, que se habría vuelto incoherente (pues este mamífero no puede volar), aunque se adhiere parcialmente al esquema narrativo original: la araña (Mari-Araña) actúa como vengadora de un lepórido (Juan Conejo) al que la zorra había asesinado, matando a sus crías y envenenando sus provisiones (un queso).

El papel del arácnido en esta adaptación se adecua al nuevo contexto. Mari-Araña ha de servirse, como lo hacía el insecto, de sus habilidades específicas para perjudicar a la raposa: si el otro arrojaba los huevos del pájaro fuera del nido como si fueran pelotas de estiércol y ensuciaba con estas al dios, la araña teje redes para salvar un río y utiliza su tósigo para emponzoñar a los cachorros y las viandas de su contraria, propinándole un castigo aún más feroz que el que padecía el águila en el apólogo griego.

Cabría especular sobre la razón de estas permutaciones, que, sin embargo, apenas si alteran la clave moral del cuento: un aviso contra los que subestiman las fuerzas de los contrincantes más débiles. Tal vez el autor juzgase más pertinente atormentar al zorro —conocido por su artería y por sus acometidas a los gallineros— que a un águila, un ave de simbología noble y regia.

ATU 285E: La serpiente intenta morder una lima

Equivalencia: H. 59.

Versiones:

Samaniego (1826: 23-24): «La serpiente y la lima».

Príncipe (1861-1862: 154): «El gato y la lima (imitación de Lokman)».

Estorch i Siqués (1875: 91): «El gusano».

Comentario:

Samaniego se asimila al texto de Fedro, contaminado con otro apólogo esópico, de acuerdo con Rodríguez Adrados (2003: 81). Príncipe afirma emular a Lokman y reemplaza a la comadreja de la variante latina por un gato, un relevo comprensible, probable consecuencia de las semejanzas en la dieta, los hábitos cazadores y el tamaño de estos mamíferos, que ya se habían intercambiado papeles en otros cuentos tipo (ATU 218).

Finalmente, Estorch i Siqués emplea un gusano en vez de una sierpe. El insecto, incapaz de roer el acero, simboliza el defecto de la envidia, según el código semiótico que suministra el poeta en la moraleja.

CAM-CHEV 287A: La rana cambia su cola por los ojos del topo

Versiones:

Govantes (1833: 176-177): «La rana y el topo».

Trueba y Pravia (1850: 36-37): «Las obras de Dios».

Comentario:

Se trata de dos versiones literarias de este cuento tipo —para el que Camarena y Chevalier (1997: 426-427) no encontraron ninguna— firmadas por autores procedentes del norte de la península ibérica.

La fábula desempeña un cometido etiológico, pues pretende justificar por qué las ranas poseen ojos y los topos, cola. Govantes abunda en el simbolismo luminoso de los ojos, que para él significan el don del conocimiento, en tanto que el rabo es un accesorio trivial. Trueba y Pravia innovan al colocar a un rey como testigo de un canje que acaba dejando insatisfechas a las dos partes y que las condena a esconderse de pura vergüenza, lo que no solo dilucida sus diferencias físicas, sino también que habiten en entornos donde pueden pasar inadvertidas a la mirada humana: en lagunas y bajo la tierra, respectivamente. Su texto reitera el mensaje conservador de la fabulística occidental, que a menudo imposibilita que sus personajes transmuten sus naturalezas, costumbres o estatus social de manera feliz o permanente.

ATU 299: La montaña da a luz a un ratón

Equivalencia: No H. 218.

Versión:

Ibáñez de la Rentería (1789: 28): «El Monte de parto».

Comentario:

El escritor se amolda al patrón fedriano de la fábula.

3. CREENCIAS POPULARES SOBRE ANIMALES

Los fabularios de los siglos XVIII y XIX no solo dan cobijo a cuentos de animales; también contienen otras narraciones folclóricas como «La criada sisona» (ATU 1373) de Príncipe (1861-1862: 296), cuya propagación por la literatura española decimonónica ha estudiado López Bernal (2018: 76-84), y atesoran refranes que actúan como el epítome de ciertos apólogos o que se ejecutan con ficciones urdidas por el autor, como ocurría en el *Libro de los Proverbios* de Horozco, en el *Tesoro de Covarrubias* o en el refranero de Correas. Referiremos unos pocos casos: Iriarte (1817: 42-45) en «La mona» toma como asunto esencial de su texto la frase hecha de «aunque se vista de seda, mona se queda» y la despliega en la acción; Trueba y Pravia (1850: 52) juegan con la paremia «haz bien y no mires a quién», invirtiéndola para sostener la doctrina contraria; y, para concluir con esta breve muestra, Guerrero (1876: 129-133) se apoya en la expresión «dar gato por liebre» con la finalidad de componer una fábula en el que participan ambos animales.

De mayor interés para nosotros resultan las alusiones a creencias populares sobre la fauna que se registran en estas obras. Por ejemplo, Fernández Baeza (1858: 111-115) escribe sobre lobos que bajan de las montañas en el invierno, durante las intensas nevadas, debido a la escasez de alimento; y Harztenbusch (1888: 181) glosa los hipotéticos hábitos necrófágicos adjudicados desde antiguo a estos depredadores, tenidos por carroñeros de los despojos de los soldados tras las batallas. Pero si estos sucesos son en mayor o menor grado verificables por la zoología actual, otros pensamientos igualmente arraigados —y erróneos— obtienen divulgación en las fábulas finidieciochescas y decimonónicas, como la secular convicción de que las lechuzas bebían aceite de las lámparas. Incluso un poeta culto como Iriarte (1817: 37-38) se hizo eco de esta idea tan nociva para la reputación de estas rapaces. También hemos documentado este dato en Riego Núñez (ca. 1801: 7-8), en Gutiérrez de Alba (1845: 163-166) y en Fernández Cabello (1864: 92-96). Solo

Estremera (1896: 113-114) la rebate y trata de limpiar literariamente el nombre de esta y de otra criatura nocturna estigmatizada como lo era el murciélagos, probablemente a consecuencia de una mayor concienciación social, en la que debieron de repercutir los títulos que se publicaron ya avanzada la centuria del XIX sobre las especies favorables a la agricultura¹⁶; entre ellas, insectívoros como el citado quiróptero y todas las que cazaban plagas (roedores, langostas...), como las lechuzas y otros estrigiformes.

Serán halladas asimismo menciones a las lágrimas de los cocodrilos (Pérez Jiménez, 1898: 156-157), indicativas de su hipocresía al devorar a sus víctimas, y una posible receta etnomedicinal de cierto literato que aconseja remojar en aceite las musarañas para usarlas como antídoto de su veneno en unos bueyes (Garcés de Marcilla, 1856: 107-108). Aunque quizá lo que más asombe al lector contemporáneo sean las referencias a serpientes lactantes, un motivo común a varios cuentos tradicionales (ATU 285-285A), que ha recibido multitud de interpretaciones y de variantes en Occidente, al menos desde la Antigua Grecia (Ermacora, 2017: 64-70). Si en Sala (1886: 78) se trata de un apunte escueto, Gutiérrez de Alba (1845: 61-63) desarrolla esta superstición partiendo de una de sus configuraciones más comunes: la de la culebra que sustituye a un infante recién nacido y que sella sus labios con su cola mientras ella se nutre del elixir materno. Este acto le cuesta la vida al bebé, muerto de inanición, y también a la mujer que amamantaba a la pequeña sierpe, que acaba siendo estrangulada por esta.

Sin pretensión de menoscabar la pluralidad de exégesis de este relato, sugeriremos una potencial explicación de su pervivencia ubicada en la intersección entre la biología, la psicología y la historia: dejando de lado abstractos miedos atávicos, algunas variedades de ofidios eran temidas desde tiempos remotos por la toxicidad de su mordedura, dolorosa e incurable en otras épocas. Reses, ciervos, perros y personas no son inmunes a la ponzoña de las víboras. El efecto del chivo expiatorio podría justificar que, en períodos de carestía, las culpas por las desgracias del granjero recayesen en estos reptiles: si una vaca o una cabra no surtían leche, ya fuera por estrés, por malnutrición, enfermedad u otras razones, habría sido tentador señalar a estos reptiles como los causantes de su miseria. A diferencia de un zarpazo o un mordisco, una picadura es más difícil de detectar y el tóxico, invisible, corre por las venas de quien lo padece, una cualidad que lo torna idóneo para dar respuesta a males incognoscibles. Desde aquí, la transición de la lactancia del ganado al amamantamiento humano es fácil de realizar.

4. CONCLUSIONES

No puede negarse el influjo de la cuentística oral y de ciertas creencias populares en las fábulas españolas de finales del siglo dieciocho y del diecinueve, aunque en cifras modestas, si excluimos de este recuento los apólogos transmitidos comúnmente por vía escrita. La fabulística grecolatina constituye la fuente más importante de la que beben estos poetas; especialmente de Esopo (o, más bien, de las historias a él atribuidas) y de Fedro. Estos números corroboran las estimaciones de Chevalier (1999: 92) y de Rodríguez García (2023c: 637-644): los fabulistas españoles de estas centurias abrevieron en ocasiones, y en diverso calado, del acervo oral, pero sobre todo de la fábula esópica.

¹⁶ Verbigracia, y sin agotar la nómina: *Ensayo de zoología agrícola y forestal* (1859), de Blanco Fernández; *Beneficios de las aves insectívoras* (1882), de García Maceira; y *Aves insectívoras y sus beneficios a la agricultura* (1887), de Manuel Baraja.

Merece la pena distinguir a los autores que expresan motivos, supersticiones y cuentos folclóricos con mayor asiduidad: Codoñer, sobre el que indagó Ortega Soria (1994); Boira, a cuyos cuentecillos ha dedicado numerosas investigaciones Agúndez García; Gutiérrez de Alba, un político bien conocido; Hartzenbusch, en cuya fabulística profundizó Fradejas Lebrero (2005: 594); Crespo, que cuenta con varios estudios y, entre ellos, uno reciente centrado en la herencia clásica en sus fábulas (Muñoz Jiménez, 2022: 282-285); Valvidares y Longo, cuya vertiente política ya ha sido examinada por Álvarez Barrientos (2008: 42-43); Príncipe, quien también ha recibido un acercamiento a su faceta fabulística (Aldea Gimeno y Serrano Dolader, 1989: 232); Riego Núñez, cuyos apólogos aparecidos en la prensa analizó Ruiz de la Peña (1981); Trueba, explorado por Amores en varias aportaciones (véase especialmente Amores, 1999: 65-175); el tampoco desconocido Raimundo de Miguel; y Govantes, cuyas influencias y lecturas animalistas recalcó Rodríguez García (2023b: 359-373). Sin embargo, un escritor destacable dentro de este listado como lo es Hilario Blanco aún no ha gozado de atención individualizada.

Por otro lado, las altas frecuencias de ciertos cuentos nos proveen de información relevante sobre las inquietudes de esta época. Por ejemplo, las múltiples y discordantes recreaciones de ATU 201 resaltan las tensiones ideológicas y políticas de la sociedad española decimonónica. Otras versiones acreditan el atractivo que seguía ejerciendo el tópico del *beatus ille*, con su propuesta de una vida retirada (ATU 112); reflejan preocupaciones educativas (ATU 276); instruyen en la constancia (ATU 275A); en la diligencia en el trabajo y en la caridad (ATU 280A); advierten de los peligros del vicio y de los apetitos desordenados (ATU 41); denuncian la endeblez de las imposturas (ATU 214B); o bien, sencillamente, resultan divertidos a la par que didácticos (ATU 237).

En cuanto a la fauna de los cuentos analizados, en ella queda impresa la huella del apólogo esópico, de los saberes de los naturalistas clásicos y del conocimiento folclórico, entre otras fuentes cuya repercusión parece haber sido más puntual. Estas influencias se emplean para la construcción de los estereotipos culturales de los animales e intervienen en la formación de los motivos, temas y estructuras que se reiteran entre los textos. Así, las hormigas son laboriosas, las abejas se rigen por una monarquía, los lobos casi siempre andan a la zaga de ovejas y las tortugas se aman con pasión. No obstante, las excepciones a esta regla no son extrañas, pues cada autor procesa la materia previa como conviene a sus intereses narrativos o pedagógicos, con lo cual no cabría aseverar una correspondencia exacta entre cada especie y el tipo que hereda del depósito literario. Es más, aun cuando la criatura no proviene de la fábula grecolatina, rápidamente adquiere propiedades típicas que se deben a su relación inmediata con la humanidad —como es el caso del canario, siempre enjaulado—, un factor fundamental, que también deja un poso en el simbolismo del inveterado bestiario europeo.

Para finalizar, el propósito de este catálogo está cumplido si facilita el surgimiento de nuevas investigaciones por senderos complementarios y si con él se certifica el interés de la fábula española desde los ángulos de vista armonizados de los estudios de animales y la literatura oral.

ANEXO

Cuento tipo	Equivalencias	Nº de versiones	Relación de las versiones
ATU 1		1	Pisón y Vargas (1819: 133-136).
ATU 2A	H. 17	2	Ibáñez de la Rentería (1789: 7-8). Ibáñez de la Rentería (1789: 153).
CAM-CHEV 2E		2	Govantes (1833: 28-29). Govantes (1833: 49).
ATU 20C		1	Tenorio (1850: 69-70).
ATU 31	H. 9	1	Samaniego (1826: 118-119).
ATU 34A	H. 136	2	Ibáñez de la Rentería (1789: 84). Crespo (1820: 97).
ATU 41	H. 24	5	Ibáñez de la Rentería (1789: 21). Crespo (1820: 187-188). Govantes (1833: 195-196). Trueba y Pravia (1850: 97-100). Salinas (1856: 9-10).
ATU 47B	H. 198	1	Samaniego (1826: 105-107).
ATU 50	H. 269	1	Samaniego (1826: 101-103).
ATU 50A	H. 147	3	Samaniego (1826: 20-21). Valvidares y Longo (1811: 140-143). Hartzenbusch (1888: 131-133).
ATU 50C	No H. 201	3	Samaniego (1826: 60-61). Ibáñez de la Rentería (1789: 51-52). Valvidares y Longo (1811: 69-71).
ATU 51	H. 154	1	Govantes (1833: 185-186).
ATU 51A	No H. 200	3	Crespo (1820: 129-130). Mora (1853: 131-132). Riva Palacio (1896: 153-160).
ATU 51***		3	Riego Núñez (ca. 1801: 210-211). Pisón y Vargas (1819: 15-17). Crespo (1820: 101-102).
ATU 53*	H. 146	1	Samaniego (1826: 96-97).
ATU 57	H. 126	3	Samaniego (1826: 115-117). Salas (1803: 21-22). Hartzenbusch (1888: 125-126).
ATU 59	H. 15	2	Samaniego (1826: 80-81). Riego Núñez (ca. 1801: 66-67).
ATU 59 + ATU 67	H. 15 y H. 293	1	Blanco (1865: 26-28).
CAM-CHEV 59A		1	Blanco (1865: 126-127).
ATU 60	No H. 17	1	Samaniego (1826: 15-16).
ATU 61	M. 175	3	Samaniego (1826: 144-145). Crespo (1820: 145-146). Sala (1865: 130-132).
ATU 62	M. 494	3	Samaniego (1826: 88-89). Riego Núñez (ca. 1801: 223-227). Riego Núñez (1844: 79-80).
ATU 62A	H. 158	2	Ibáñez de la Rentería (1789: 32-33). Valvidares y Longo (1811: 64-67).

Cuento tipo	Equivalencias	Nº de versiones	Relación de las versiones
ATU 63		1	Blanco (1865: 195-196).
ATU 70	H. 143	2	Samaniego (1826: 87-88). Ibáñez de la Rentería (1789: 56).
CAM-CHEV 73		1	Valvidares y Longo (1811: 171-172).
ATU 75	H. 163	1	Ibáñez de la Rentería (1789: 96).
ATU 76	H. 161	3	Samaniego (1826: 36-37). Tenorio (1850: 37). García de Agüero (1861: 44-45).
ATU 77	H. 76	2	Samaniego (1826: 18-19). Miguel (1874: 33-34).
ATU 80		2	Valvidares y Longo (1811: 104-106). Govantes (1833: 56-58).
ATU 105	No H. 20	1	Salas (1803): 12).
ATU 110	M. 308	6	Ibáñez de la Rentería (1789: 22-23). Beña (1813: 31-32). Boira (1862b: 157). Crespo (1820: 33-35). Santa Coloma (1861: 57-60). Estorch i Siqués (1875: 63-66).
ATU 111A	H. 160	1	Valvidares y Longo (1811: 120-122).
ATU 112	No H. 210	6	Samaniego (1826: 12-13). Riego Núñez (ca. 1801: 107-111). Pisón y Vargas (1819: 147-149). Crespo (1820: 48-52). Hartzenbusch (1888: 83-87). Álvarez Limeses (1900: 38-41).
ATU 112**		2	Ibáñez de la Rentería (1797: 36-38). Valvidares y Longo (1811: 27-33).
ATU 119B*		1	Valvidares y Longo (1811: 37-39).
ATU 122K*		1	Miguel (1874: 126-127).
ATU 123	No H. 121	2	Ibáñez de la Rentería (1789: 58-59). Sala (1865: 195-196).
ATU 123B	No H. 188	2	Valvidares y Longo (1811: 82-84). Blanco (1865: 152).
ATU 135A*		1	Hartzenbusch (1888: 455).
ATU 151*	H. 145	3	Samaniego (1826: 63-64). Riego Núñez (ca. 1801: 248-249). Crespo (1820: 40-44).
ATU 155	H. 62 y M. 199	3	Samaniego (1826: 37-38). Crespo (1820: 159-161). Álvarez Limeses (1900: 27-29).
ATU 156	No H. 199	1	Boira (1862a: 302-304).
ATU 157A	M. 202	1	Govantes (1833: 25-26).
ATU 162	No H. 169	1	Samaniego (1826: 97-99).
ATU 179	H. 66	2	Samaniego (1826: 25-26). Tenorio (1850: 60-61).

Cuento tipo	Equivalencias	Nº de versiones	Relación de las versiones
ATU 201	H. 294	18	Samaniego (1826: 131-133). Valvidares y Longo (1811: 106-110). Beña (1813: 33-34). Pisón y Vargas (1819: 23-27). Govantes (1833: 61-62). Gutiérrez de Alba (1845: 15-22). Salinas (1856: 88: 91). Príncipe (1861-1862: 209-213). Blanco (1865: 50-53). Gutiérrez de Alba (1868: 134). Miguel (1874: 108-110). Ollero (1878: 23-25). Rodríguez de Arellano (1885: 68-70). Codoñer (1894, 44-47). Álvarez Limeses (1900: 57-59). Estremera (1896: 82-83). Pérez Jiménez (1898: 55-56). Pérez Jiménez (1898: 130-131).
ATU 201D*	No H. 164	1	Govantes (1833: 188-189).
ATU 202		2	Riego Núñez (1844: 136-137). Riego Núñez (1844: 141-142).
ATU 211	H. 191	1	Crespo (1820: 98-99).
ATU 214	H. 93	2	Ibáñez de la Rentería (1789: 36-37). Príncipe (1861-1862: 198-204).
ATU 214B	H. 199	9	Samaniego (1826: 110-111). Salas (1803: 14). Salas (1803: 81-82). Pisón y Vargas (1819: 29). Miguel (1874: 142-144). Estorch i Siqués (1875: 67-70). Estorch i Siqués (1875: 91). Codoñer (1894: 131-133). Estremera (1896: 154-155).
CAM-CHEV 215		3	Crespo (1820: 132-134). Molina González (1884: 30-32). Hartzenbusch (1888: 287-290).
ATU 218	H. 50	1	Samaniego (1826: 122-123).
ATU 219E**	H. 89	1	Samaniego (1826: 111).
ATU 222		4	Riego Núñez (ca. 1801: 237-238). Govantes (1833: 15-16). Príncipe (1861-1862: 363-368). <i>El León y el Grillo</i> (ca. 1866-1870).
ATU 222A	No H. 302	5	Ibáñez de la Rentería (1789: 82-83). Iriarte (1817: 40-42). Salas (1803: 120). Valvidares y Longo (1811: 167-170). Palacio (1931: 67-68).
ATU 225	H. 259	2	Samaniego (1826: 85-86). Iglesias de la Casa (1820: 222-223).
ATU 225A	H. 259	2	Samaniego (1826: 35-36). Rodríguez de Arellano (1806: 168-170).

Cuento tipo	Equivalencias	Nº de versiones	Relación de las versiones
ATU 231**	No H. 172	2	Samaniego (1826: 43-44). Molina González (1884: 42).
ATU 232D*	No H. 143	1	Príncipe (1861-1862: 22-23).
ATU 237		7	Salas (1803: 50-52). Salas (1803: 100-101). Blanco (1865: 220-221). Hartzenbusch (1888: 363-364). Guerrero (1876: 98). Codoñer (1894: 110-112). Polo y Peyrolón (1895: 51-53).
ATU 240A*	H. 175	2	Crespo (1820: 30-31). Sala (1865: 187-189).
ATU 248		2	Valvidares y Longo (1811: 111-113). Estremera (1896: 133-134).
ATU 253	No H. 14	1	Crespo (1820: 119-120).
ATU 275A	H. 254	5	Riego Núñez (ca. 1801: 172-173). Valvidares y Longo (1811: 133-135). García de Agüero (1861: 21-22). Campos y Carreras (1864: 79-80). Codoñer (1894: 169-171).
ATU 275B		2	Riego Núñez (ca. 1801: 235-236). Codoñer (1894: 63-66).
ATU 276	M. 80	5	Samaniego (1826: 112-113). Ibáñez de la Rentería (1789: 12). Iglesias de la Casa (1820: 217-221). Beña (1813: 34-36). Ollero (1878: 136-137).
ATU 277	H. 44	2	Samaniego (1826: 47-48). Beña (1813: 40-41).
ATU 278A*	H. 43	1	Samaniego (1826: 114-115).
ATU 280A	H. 114	8	Samaniego (1826: 4-6). Crespo (1820: 74-75). Govantes (1833: 89-90). García de Agüero (1861: 66). Sala (1865: 79-82). Sala (1886: 219-223). Álvarez Limeses (1900: 48-52). Estremera (1896: 150-151).
ATU 281	H. 140	1	Príncipe (1861-1862: 97).
ATU 283		2	Puerta (1891: 77-79). Guerrero (1876: 90-91).
ATU 283D*		3	Iriarte (1817: 8-9). Salas (1803: 46-47). Crespo (1820: 156-157).
ATU 283H*	H. 3	2	Samaniego (1826: 8-10). Crespo (1820: 102-106).
ATU 285E	H. 59	3	Samaniego (1826: 23-24). Príncipe (1861-1862: 154). Estorch i Siqués (1875: 91).

Cuento tipo	Equivalencias	Nº de versiones	Relación de las versiones
CAM-CHEV 287A		2	Govantes (1833: 176-177). Trueba y Pravia (1850: 36-37).
ATU 299	No H. 218	1	Ibáñez de la Rentería (1789: 28).
<i>Nº total de versiones: 195</i>			

BIBLIOGRAFÍA

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2017): «De refranes y cuentos folklóricos. Aproximación teórica y muestras narrativas relacionadas con los refraneros clásicos», *Boletín de Literatura Oral*, 7, pp. 99-124. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v7i0.4>
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2018): *Refranes con cuento. Tomo I*, 4 vols., Córdoba, Editorial Almuzara.
- ALDEA GIMENO, Santiago y SERRANO DOLADER, Alberto (1989): *Miguel Agustín Príncipe: escritor y periodista (1811-1863)*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2008): «Fray Ramón Valvidares y Longo (1769-1826), escritor político antimoderno», *Aleua*, 20, pp. 39-58. DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2008.20.02>
- ÁLVAREZ LIMESES, Gerardo (1900): *Versos morales. Fábulas, cuentos, poesías sueltas. 2ª edición*, Orense, Imp. y papelería «La Popular».
- AMORES, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AMORES, Montserrat (1999): *Antonio de Trueba y el cuento popular*, Bilbao, Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Bizkaia.
- BEÑA, Cristóbal de (1813): *Fábulas políticas de D. C. de B****, Londres, Imprenta de S. M'Dowall.
- BLANCO, Hilario (1865): *Fábulas morales, políticas y literarias, en variedad de metros, por el doctor Don Hilario Blanco, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, individuo del claustro de la Universidad Central, Examinador Sinodal de este Arzobispado y otras Diócesis, Capellan de Honor y Predicador de S. M., etc., etc. Con permiso de la autoridad eclesiástica*, Madrid, Imprenta de D. Gregorio Hernando.
- BOIRA, Rafael (1862a): *El libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles, adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones. Almacén de gracias y chistes. Obra capaz de hacer reir á una estatua de piedra, escrita al alcance de todas las inteligencias y dispuesta para satisfacer todos los gustos. Recapitulación de todas las florestas, de todos los libros de cuentos españoles, y de una gran parte de los extranjeros por Don Rafael Boira, abogado del Colegio de Madrid, auditor honorario de Marina, fundador de «La Voz de los Ayuntamientos», acreditada revista de administracion, etc. Segunda edición refundida y aumentada con muchos enigmas, gracias y chistes, y espurgada de los pensamientos frívolos, cuentos y anécdotas de poco interés. Tomo segundo*, 3 vols., Madrid, Imprenta de D. Miguel Arcas y Sánchez.
- BOIRA, Rafael (1862b): *El libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles,*

adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones. Almacén de gracias y chistes. Obra capaz de hacer reir á una estatua de piedra, escrita al alcance de todas las inteligencias y dispuesta para satisfacer todos los gustos. Recapitulación de todas las florestas, de todos los libros de cuentos españoles, y de una gran parte de los extranjeros por Don Rafael Boira, abogado del Colegio de Madrid, auditor honorario de Marina, fundador de «La Voz de los Ayuntamientos», acreditada revista de administracion, etc. Segunda edición refundida y aumentada con muchos enigmas, gracias y chistes, y espurgada de los pensamientos frívolos, cuentos y anécdotas de poco interés. Tomo tercero, 3 vols., Madrid, Imprenta de D. Miguel Arcas y Sánchez.

- BONILLA CEREZO, Rafael y Luján Atienza, Ángel Luis (2014): *Zoomaquias: épica burlesca del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954878093>
- CABALLERO, Fernán (1914): *Obras completas II. El refranero del campo y poesías populares. XVI*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos».
- CAMARENA, Julio y Chevalier, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- CAMPOS Y CARRERAS, Antonio (1864): *Fábulas*, Madrid, Imprenta de M. Tello.
- CHEVALIER, Maxime (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- CODOÑER, Andrés (1894): *El amante de los maestros. Colección de fábulas en verso castellano, originales de P. Andrés Codoñer, Profesor de Instrucción Primaria Elemental*, Valencia, Imprenta de Emilio Pascual.
- CRESPO, Rafael José (1820): *Fábulas morales y literarias. Por Don Rafael José Crespo, Catedrático de Leyes en la universidad literaria de Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de Luis Cueto.
- CRUZ MARTÍNEZ, Xochiquetzalli y FERNÁNDEZ IZAGUIRRE, Penélope Marcela (coords.) (2021): *Animalia literaria. Un estudio de los animales desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días*, Madrid, Universidad de Alcalá / Universidad Nacional Autónoma de México.
- DARNTON, Robert (2022): *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- ERMACORA, Davide (2017): «The comparative milk-suckling reptile», *Anthropozooologica*, 52 (1), pp. 59-81. DOI: <https://doi.org/10.5252/az2017n1a6>
- ESTORCH I SIQUÉS, Pau (1875): *Fábulas en verso originales de Tomas de Aquino Gallissá. Sócio de Mérito de la Económica Barcelonesa de amigos del País; de número de la Sociedad de amigos de la instrucción; correspondiente de la arqueológica Tarragonense; y del ateneo científico literario Cervariense. Segunda edición considerablemente aumentada, y precedida de un prólogo de D. Joaquín Asensio de Alcántara*, Barcelona, Litografía de Faustino Paluzie.
- ESTREMERA, José (1896): *Fábulas*, Barcelona, Editor López. Librería Española.
- FERNÁNDEZ BAEZA, Pascual (1858): *Nueva colección de fábulas morales compuestas por el Excmo. e Ilm. Sr. D. Pascual Fernández Baeza, Consejero real jubilado, Senador del Reino, y antes de serlo, constantemente Diputado á Cortes por el distrito de Ponferrada, su patria. Tercera edición, aumentada*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

- FERNÁNDEZ CABELLO, Cayetano (1864): *Fábulas ascéticas en verso castellano y en variedad de metros por el P. D. Cayetano Fernandez de la congregacion del oratorio y de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de D. A. Izquierdo.
- FRADEJAS LEBRERO, José (2005): «Algunas fábulas inéditas y otras no colecciónadas de don Juan Eugenio de Hartzenbusch», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45, pp. 589-615.
- GARCÉS DE MARCILLA, Francisco (1856): *Fábulas, cuentos y epigramas morales, dedicados á S. A. R. la Serma. Princesa de Asturias, por el excelentísimo señor don f. Garcés de Marcilla, Barón de Andilla*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1998): «La fábula en la segunda mitad del siglo», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Leonardo Romero Tobar (ed.), Madrid, Espasa Calpe, pp. 222-227.
- GARCÍA DE AGÜERO, Manuel (1861): *Fábulas escritas en variedad de metros, dedicadas al Señor D. Acisclo Miranda, por D. M. Garcia de Agüero*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GÓMEZ, César Armando (1969): *Antología de fábulas*, Barcelona, Labor.
- GOVANTES, Ángel Casimiro de (1833): *Fábulas, cuentos y alegorías morales del doctor D. Angel Casimiro de Govantes*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado.
- GUERRERO, Teodoro (1876): *Lecciones de mundo. Páginas morales en verso por Teodoro Guerrero. Séptima edición aumentada*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José María (1845): *Fábulas políticas originales de D. José M. Gutierrez de Alba: dedicadas por su autor al pueblo libre. Segunda edición*, Sevilla, Establecimiento tipográfico a cargo de Juan Moyano.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José María (1868): *La política en imágenes, colección de fábulas originales de D. José María Gutierrez de Alba*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa.
- HAREL, Naama (2009): «The Animal Voice Behind the Animal Fable», *Journal for Critical Animal Studies*, 7 (2), pp. 9-21.
- HARO CORTÉS, Marta (2014): «Origen del motivo narrativo de ‘El cascabel al gato’. La fábula de ‘El rey de los ratones’ del *Kalila y Dimna*», en *Formas narrativas breves: lecturas e interpretaciones*, Carlos Alvar Ezquerra (ed.), España, Cilengua. Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española, pp. 194-219.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1888): *Fábulas de D. Juan E. Hartzenbusch*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José Agustín (1789): *Fábulas en verso castellano por D. Josef Agustín Ibañez de la Rentería*, Madrid, Imprenta de Aznar.
- IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José Agustín (1797): *Fábulas en verso castellano. Por D. Josef Agustín Ibañez de la Rentería. Tomo II*. Madrid: Imprenta de Villalpando.
- IGLESIAS DE LA CASA, José (1820): *Poesías póstumas de don Josef Iglesias de la Casa, presbítero. Tomo segundo, que contiene las poesías jocosas considerablemente aumentadas en esta segunda edición*, Barcelona, Imprenta de Sierra y Martí.
- IRIARTE, Tomás (1817): *Fábulas literarias, por don Tomás de Iriarte*, Valencia, Imprenta de Ildefonso Mompié.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1991): *Totemism*, Rodney Needham (trad.), 1^a reimpresión, London, Merlin Press.

- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2018): «De criadas, sisas y gatos: huellas de un cuento folclórico árabe (ATU 1373) en la España de los siglos XIX y XX», *Boletín de Literatura Oral*, 8, pp. 73-96. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v8.4>
- MACÍAS VILLALOBOS, Cristóbal (2012): «El simbolismo del gallo y su reflejo en la obra de Picasso», *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 14, pp. 325-350.
- MARCHENA DOMÍNGUEZ, José (2019): «Orígenes del movimiento protecciónista: algunos conceptos y fundamentos», *Pangeas. Revista interdisciplinar de ecocritica*, 1 (1), pp. 28-43. DOI: <https://doi.org/10.14198/Pangeas2019.1.03>
- MIGUEL, Raimundo de (1874): *Fábulas morales escritas en variedad de metros, por D. Raimundo de Miguel, Catedrático de Retórica y poética en el instituto de San Isidro de Madrid*, Madrid, Agustín Jubera.
- MOLINA GONZÁLEZ, Antonio (1884): *Fábulas y cuentos en verso castellano y en variedad de metros para los niños y niñas que asisten a las escuelas, por Don Antonio Molina González. Maestro superior de 1.a enseñanza*, Madrid, Librería de D. Eugenio Sobrino.
- MORA, José Joaquín de (1853): *Poesías de Don José Joaquín de Mora, individuo de número de la Real Academia española*, Madrid, Calle de Santa Teresa, Núm. 8.
- MORGADO GARCÍA, Arturo (2015): *La imagen del mundo animal en la España Moderna*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. DOI: <https://doi.org/10.37049/9788498285093>
- MUÑOZ JIMÉNEZ, María José (2022): «“Para filosofar a la esopiana”: las *Fábulas morales y literarias* de Rafael José Crespo (Zaragoza, 1820)», en *Verbo et opere. Homenaje al profesor César Chaparro*, Luis Merino Jerez, Manuel Mañas Núñez y Marta Ramos Grané (eds.), Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, pp. 281-286.
- MUÑOZ SANTOS, María Engracia (2018): «Androcles y el león. ¿Una leyenda urbana en la antigua Roma?», *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad*, 30, pp. 71-85.
- OLLERO, Alfonso Enrique (1878): *Fábulas morales divididas en tres secciones especiales para niñas, niños y jóvenes adolescentes precedidas de una carta del gran poeta lírico D. Antonio Fernandez Grilo. Primera edición*, Madrid, M. Rompero, impresor.
- ORTEGA SORIA, Luis (1994): «Don Andrés Codoñer y Monzó, poeta y pedagogo», *La Terreta. Revista festiva i Literària*, junio, pp. 20-21
- OZAETA GÁLVEZ, María Rosario (1998a): «Los fabulistas españoles (Con especial referencia a los siglos XVIII y XIX)», *EPOS*, 14, pp. 169-205. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.14.1998.10052>
- OZAETA GÁLVEZ, María Rosario (1998b): *Las traducciones castellanas de las Fábulas de La Fontaine durante el siglo XVIII* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- PALACIO, Manuel del (1931): *Veladas de invierno. Poemas, leyendas y fábulas recopilados y prologados por Eduardo L. del Palacio*, Madrid, Francisco Beltrán, librería española y extranjera.
- PALMERI, Frank (2020): «The Autocritique of Fables», en *Humans and Other Animals in Eighteenth Century British Culture. Representation, Hybridity, Ethics*, Frank Palmeri (ed.), edición ebook, London, Routledge, cap. 5. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315252896>

- PEDROSA, José Manuel (2002): *Bestiario. Antropología y simbolismo animal*, Madrid, Medusa Ediciones.
- PÉREZ JIMÉNEZ, Nicolás (1898): *Cien fábulas de D. Nicolás Pérez Jiménez, C. de las Reales Academias de Medicina, de la Historia, de la de Ciencias, de la de Buenas Letras de Barcelona, etc. con un prologo del excelentísimo señor D. Victor Balaguer*, Barcelona, Establecimiento tipolitográfico editorial de Ramón Molinas.
- PISÓN Y VARGAS, Ramón (1819): *Fábulas originales en verso castellano por Don Ramon de Pison y Vargas, ministro togado que fue del Real y Supremo Consejo de la Guerra. Dadas á luz por su sobrino Don Juan Bautista Iturralde de Pison y Vargas*, Madrid, Ibarra, impresor de Cámara de S. M.
- PLINIO (2003): *HISTORIA NATURAL. LIBROS VII-XI*, Encarnación del Barrio Sanz, Ignacio García Arribas, Ana M.^a Moure Casas, Luis Alfonso Hernández Miguel, M.^a Luisa Arribas Hernández (trads.), Madrid, Gredos.
- POLO Y PEYROLÓN, Manuel (1985): *Manojico de cuentos, fabulas, apólogos, historietas, tradiciones y anécdotas por D. Manuel Polo y Peyrolón*, Valencia, Imprenta de Manuel Alufre.
- PORRAS TRENLLADO, Andrés de (1734): *Nuevo romance y curioso para reir, y passar tiempo, en que se da cuenta de una cruel, y sangrienta Batalla, que en los Campos de Arabiana tuvo el valiente, y esforzado Leon, Rey de los Animales; con el famoso, y alentado Grillo, Rey de las Sabandijas Compuesto por Andrès de Porras Trenllado*, Valencia, Imprenta de Cosme Granja.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín (1861-1862): *Fabulas en verso castellano y en variedad de metros, por Don Miguel Agustín Príncipe. Primera edición*, Madrid, Imprenta de D. M. Ibo Alfaro, a cargo de Gómez Vera.
- PROPP, Vladimir (2012): *The Russian Folktale*, Sibean Forrester (ed. y trad.), Detroit, Wayne State University Press.
- PUERTA, Joaquín de (1891): *Fábulas político-sociales originales de D. Joaquín de Puerta, presbítero*, Granada, Imprenta y librería de la Viuda e Hijos de Paulino Ventura Sabaté.
- RIEGO NÚÑEZ, Eugenio Antonio del (ca. 1801): *Fábulas en verso castellano. Con unas pocas en prosa. Por D. Eugenio Antonio del Riego Nuñez, Oficial Retirado de Milicias, Yndividuo de Merito de la R. Sociedad Económica de Madrid, de Numero de la de Oviedo, y Administrador Principal de Correos de Asturias [manuscrito inédito]*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- RIEGO NÚÑEZ, Eugenio Antonio del (1844): *Obras póstumas poéticas, de Don Eugenio Antonio del Riego Nuñez con una egloga, en que dos Pastores del Narcea, describen y celebran las Fiestas que hizo Tineo, por el nombramiento de Gobernador interino del Supremo Consejo de Castilla, del Conde de Campomanes. Y dos memorias premiadas por la Real Sociedad Económica de Madrid. El Romancero de Riego, con un apéndice, y otras varias composiciones poéticas, con algunas traducciones al inglés. Las publica don Miguel del Riego, Canónigo de Oviedo, s. l., s. i.*
- RITVO, Harriet (1987): *The Animal Estate. The English and Other Creatures in The Victorian Age*, Cambridge, Harvard University Press.
- RIVA PALACIO, Vicente (1896): *Cuentos del general por Vicente Riva Palacio. Ilustraciones de F. Mas. Fotografiados de Laporta*, Madrid, Estereotipia Sucesores de Rivadeneyra.

- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1978): «Prolegómenos al estudio de la fábula en época helenística», *Emerita*, 46 (1), pp. 1-81. DOI: <https://doi.org/10.3989/emerita.1978.v46.i1.889>
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2003): *History of the graeco-latin fable. Volume Three. Inventory and documentation of the graeco-latin fable*, 3 vols., Leiden / Boston, Brill. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004350885>
- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente (1806): *Poesías varias de don Vicente Rodríguez de Arellano*, Madrid, por Repullés.
- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente (1885): *Fábulas en verso, para uso de las escuelas por D. A. V. R. Quinta edición*, Alicante, Imprenta de Antonio Seva.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2023a): «Una traducción del *Panchatantra* publicada en la prensa del siglo XIX. Estudio comparativo de su estructura y argumento», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 39, pp. 223-242. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023397331
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2023b): «“El hombre es el mejor y el peor a un tiempo”. Animalismo en las fábulas de Govantes», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 29, pp. 353-379. DOI: https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2023.i29.19
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2023c): *El Ciclo de la Raposa en los siglos XVIII y XIX* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro (1981): «En torno a la fábula ilustrada: el asturiano Eugenio Antonio del Riego», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 9, pp. 151-159.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1964): *Fabulario español. Selección, estudio biografías y notas de Federico Carlos Sainz de Robles*, Madrid, Espasa Calpe.
- SALA, Felipe Jacinto (1865): *Fábulas religiosas y morales en verso castellano y en variedad de metros por D. Felipe Jacinto Sala. Premiadas por la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País*, Sabadell, Imprenta de D. Pedro Vives.
- SALA, Felipe Jacinto (1886): *Nuevas fábulas de D. Felipe Jacinto Sala*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, editores.
- SALAS, Francisco Gregorio de (1803): *Paráboles morales, políticas, literarias y de otras varias clases. Su autor D. Francisco Gregorio de Salas. Segunda edición*, Madrid, Imprenta de Villalpando.
- SALINAS, Cándido (1856): *Poesías de Cándido Salinas*, Oviedo, Imp. y lit. Brid, Regadera y C.
- SAMANIEGO, Félix María (1826): *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado, por Don Félix María Samaniego, del Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Nueva Edición*. Zaragoza: Roque Gallifa.
- SANTA COLOMA, José (1861): *Fábulas en variedad de metros por don José Santa Coloma*. Madrid: Imprenta a cargo de José A. Selles.
- SAX, Boria (1990): *The Frog King. On Legends, Fables, Fairy Tales and Anecdotes of Animals*, New York, Pace University Press.
- SAX, Boria (2001): *The Mythical Zoo. An Encyclopedia of Animals in World Myth, Legend, & Literature*, California, ABC Clio.
- SAX, Boria (2017): «Animals in Folklore», en *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Linda Kalof (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 456-474.
- TALAVERA CUESTA, Santiago (2007): *La fábula esópica en España en el siglo XVIII*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- TENORIO, José Manuel (1850): *Fábulas morales, políticas y literarias por D. José Manuel Tenorio*, Barcelona, Imprenta y librería de la Sra. Viuda e hijos de Mayol editores.
- TRUEBA, Antonio de (1866): *Cuentos populares por D. Antonio de Trueba*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- TRUEBA, Antonio de y PRAVIA, Carlos de (1850): *Fábulas de la educación*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I: Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*, 3 vols., Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- VALVIDARES Y LONGO, Ramón (1811): *Fábulas satíricas, políticas y morales sobre el actual estado de la Europa. Por el P. Fr. Ramon Valvidares y Longo, Del Ordem de S. Gerónimo de la Congregacion de España, Profeso del Monasterio de Bornot, y Académico de la Real Academia de buenas letras de Sevilla*, s. l., s. i.

Fecha de recepción: 19 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 20 de mayo de 2024



**Carmen Amaya interpreta el Romancero musicalizado
(con fragmentos biográficos inéditos sobre literatura oral,
cultura popular y memoria colectiva)**

**Carmen Amaya performs the Romancero with Music
(with Unpublished Biographical Fragments about
Oral Literature, Popular Culture and Collective Memory)**

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO
(Universidad de Sevilla)
fescobar@us.es
<https://orcid.org/0000-0001-5400-2712>

RESUMEN: El presente artículo ofrece noticias inéditas sobre la sensibilidad y el interés de Carmen Amaya por el Romancero musicalizado. En este sentido, un texto desconocido hasta la fecha, del que se brinda la edición gracias a los distintos bocetos transmitidos, atesora su lectura interpretativa circunscrita a tres versiones poético-musicales dedicadas al Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos. Dicha fuente constituye, en fin, el fruto de un inconcluso proyecto de biografía de su amigo y asesor artístico Domingo J. Samperio.

PALABRAS-CLAVE: Romancero musicalizado, literatura oral, cultura popular, memoria colectiva, artes escénicas, Carmen Amaya, Domingo J. Samperio.

ABSTRACT: This article offers unpublished news about Carmen Amaya's sensitivity and interest in Romancero with music. In this sense, a text unknown to date, of which the edition is provided thanks to the different sketches transmitted, treasures its interpretative reading limited to three poetic-musical versions dedicated to the Duke of Alba, Rosalinda and Count Olinos. This source constitutes, in short, the fruit of an unfinished biography project of her friend and artistic advisor Domingo J. Samperio.

KEYWORDS: Romancero with music, oral literature, popular culture, collective memory, performing arts, Carmen Amaya, Domingo J. Samperio.

A mi amigo Luis Suárez Ávila, avisado intérprete de los ecos de romances, por su magisterio en la literatura oral y la cultura popular.

1. PRIMEROS COMPASES: OBERTURA

La bailaora y cantaora barcelonesa Carmen Amaya (1918-1963) demostró su exquisita sensibilidad a la hora de interpretar jugosos versos de autores como Rafael de León y Salvador Valverde al son de la música de Manuel López-Quiroga Miquel, Maestro Quiroga¹. Baste recordar sus lecturas escénicas de conocidos temas como «María de la O» (1933), composición poético-musical concebida, a efectos de caracterización genérica, en forma de zamba, pero adaptada a ritmo de buletería al golpe, en una de sus versiones, en concreto la fechada en 1941, en el sistema tonal menor desde los acordes guitarrísticos, bajo la rúbrica de José Amaya, El Chino, de la m (tónica) y mi M (dominante), con la siguiente cadencia resultante: re m — la m — mi M — la m².

En consonancia con el personaje de María de la O —protagonista de la película homónima de 1936 de Francisco Elías en la que Carmen Amaya participó junto a Pastora Imperio—, no menos vuelo creativo demuestra la figura catalana cuando recrea las denominadas «Lorqueñas» a compás de buleterías en el sistema modal frigio o modo flamenco en virtud de las posiciones guitarrísticas de la M modal (tonica) y si b M (dominante). Para ello, siguió la resplandeciente estela y fanal de Pastora Pavón, La Niña de los Peines, todavía con resonancias en lo que a intertextualidad sonora se refiere, en la década de los años sesenta hasta su fallecimiento en 1963, en la película, fechada en ese año, *Los tarantos de Francisco Rovira Beleta*³. Finalmente, cabe destacar su experimentado conocimiento de las coplas musicalizadas del flamenco que interpretó tanto a nivel de baile como de cante en numerosas actuaciones en vivo y en directo, con ecos en estas páginas, según veremos.

Sin embargo, desconocido es, en el estado de la cuestión, su palmario gusto por el fértil universo poético-musical del Romancero tradicional, si bien llegó a interpretar, en sus espectáculos, «El Romance de la luna, luna», comprendido en *Romancero gitano* (1928) de Federico García Lorca, auspiciando versiones ulteriores en el flamenco como la de Camarón de la Isla, en el «Romance de la luna», para el disco *Calle Real* (1983),

¹ Entre la abundante bibliografía sobre la vida y obra coreográfica de Carmen Amaya, destaco: Bois (1994), Hidalgo Gómez (1995), Olano (2011), Madrilejos Mora (2012, 2019, 2023), Urpí (2013), Miles (2020) y Cabrera Fructuoso (2021). El presente artículo se integra en los Proyectos *Historia inadvertida de la Literatura Española y su crítica: fondos documentales, epistolares y mundo editorial* (Universidad de Málaga, II Plan Propio de Investigación, Transferencia y Divulgación Científica, PPROP-B4-2024-006), *Presencia del flamenco en Argentina y México (1936-1959): espacios comerciales y del asociacionismo español* (Junta de Andalucía, PY20_01004) y «¡Anda Lucía!». Estudio e interpretación de música flamenca compuesta fuera y dentro de España (Universidad Veracruzana, SIREI DGI 28092202215), así como en el marco «Música y poesía» del Grupo *Andalucía Literaria y Crítica: Textos inéditos y relecciones* (HUM-233). Manifiesto mi gratitud a la familia Samperio, sobre todo a Pilar Samperio Guardón, por haberme permitido consultar los distintos bocetos de los textos inéditos del escritor conservados en su archivo. Por último, he de dar las gracias al personal del Ateneo Español de México por atender mis consultas durante la estancia de investigación realizada en la Biblioteca Nacional de México.

² Véanse: Marinero Labrador (2012), Smidakova (2017), Matía Polo (2018), Díez Torres (2020, 2021) y Romera Figueroa (2022). Sobre las variantes textuales de «María de la O»: Acosta Díaz, Gómez Lara y Jiménez Barrientos (1997: 134-135, n. 1).

³ Vid. Navarro Pablo (2014). En cuanto al imaginario musical y cultural de Pastora Pavón: Cruces Roldán (2009).

con las sonantas de Paco de Lucía y Tomatito⁴. Pues bien, en los años cincuenta del siglo XX —entre 1955 y 1957 para ser más exactos—, Carmen Amaya degustó y hasta comentó, de viva voz, tres versiones de romances musicalizados procedentes de una grabación fonográfica, los del Duque de Alba, Rosalinda y El Conde Olinos, en entronque con el granado legado de la literatura oral con vida en variantes, en el estado latente y la memoria colectiva, desde el prisma del neotradicionalismo⁵. Fue posible gracias a que Amaya estaba integrada por entonces en el íntimo círculo de amistad del erudito santanderino Domingo J. Samperio, su asesor coreográfico durante continuadas giras en América Latina y América, sobre todo, en las ciudades de Ciudad de México —enclave en el que se encontraba exiliado— y Nueva York⁶. Tuvo, por tanto, la ocasión de que su representante le invitase a escuchar, en su casa y con atención, el archivo fonográfico referido. Al tiempo, le ayudaba con los textos de sus espectáculos destinados a carteles, programas de mano —contando con las ilustraciones de su paisano cántabro Francisco Rivero Gil⁷— e, incluso, notas al servicio de la televisión cuando se retransmitían los espectáculos⁸. Se aportan, en este sentido, fragmentos inéditos de aliento biográfico en los que ha quedado constancia de cómo, tras el disfrute de variados romances puestos en música, Carmen Amaya decidió interpretarlos verbalmente con el objeto de entender los sentimientos y emociones de los personajes, más allá de la compleja trama poético-narrativa y sus implicaciones musicales.

Concluida la audición, la bailaora decidió pasar a la práctica escénica, aunque de manera sutil y efímera, en virtud de gestos, fintas y micromovimientos con fondo sonoro de soleá; es decir, uno de los géneros flamencos predilectos de su esposo, el guitarrista cántabro Juan Antonio Agüero González, amigo y paisano del escritor, además de notable aficionado a este instrumento. Agüero, en efecto, al igual que Carmen Amaya, participó de la atenta escucha de los romances aludidos para luego apuntar comentarios esporádicos, a veces en contrapunto respecto al criterio estético de su pareja.

Samperio, en resumidas cuentas, redactó esta experiencia vivencial irrepetible en sucesivos estadios redaccionales mecanografiados, aunque revestidos de numerosas correcciones autógrafas a mano. Lo hizo en armonía, además, con contenidos temáticos

⁴ Para las redes de intertextos en la práctica escénica flamenca como memoria cultural, como sucede desde Carmen Amaya a Camarón: Homann (2021a, 2021b).

⁵ Menéndez Pidal (1922, 1953, 1963, 1973, 1978).

⁶ Un análisis circunscrito a la intersección y confluencia de códigos entre literatura, música y artes escénicas en el pensamiento ensayístico de Samperio ofrecen Escobar Borrego (2023a) y Gallardo Saborido (2023). En lo que hace a la recepción y tratamiento literario-musical del flamenco en Ciudad de México entre las décadas de los años cuarenta y cincuenta: Escobar Borrego (2023b).

⁷ Para otros datos complementarios, véase: Carretero, García, Portilla y Rivero (1999-2000: 71-72).

⁸ En un amplio excursus comprendido en un borrador de Samperio (que denomino B4-2, dado que es un segundo ensayo discursivo del boceto cuarto o B4), el escritor realiza una severa crítica al hecho de que nada tenía que ver el espectáculo de Carmen Amaya en vivo respecto a la emisión televisiva. Ni siquiera el escrito que preparó Samperio lo reconocía como suyo por su impostado tono declamatorio: «Por mi parte, he procurado que las notas que la empresa televisora me encomendó como ilustración hablada del espectáculo, restauren en cierto modo y medida una sugerencia evocadora de la fisionomía, del “ethos” de los estilos, ramificados en metamorfosis desde las raíces originales. Un invisible narrador ha declamado, más que dicho, las palabras que escribí. Al escucharle, me ha parecido como si nada tuviera yo qué ver en todo aquello.» (B4-2: 3). Este texto como tampoco la digresión constan en B1. Me refiero a uno de los estadios más retocados por Samperio, con anotaciones autógrafas *supra lineam*, que constituye la piedra angular para la recreación del episodio sobre la lectura interpretativa de versiones romancísticas por Carmen Amaya; *vid.* el Apéndice textual.

heterogéneos, formando parte de lo que habría de ser el germen embrionario de una memoria biográfica de Carmen Amaya, con encuadre preferente centrado en sus actuaciones en Ciudad de México y Nueva York, finalmente truncada dado que no llegó a buen puerto. En cualquier caso, he podido localizar y analizar *de visu* los estadios del proyecto en el archivo del escritor, cuyo contenido cardinal presento en un análisis estructurado en cuatro apartados: «Carmen Amaya y Samperio: una amistad “de arte” más allá de la profesión (1955-1958)», «Una biografía de Carmen Amaya inconclusa (con romances musicalizados como banda sonora)», «Carmen Amaya, oyente e intérprete de los romances del Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos» y «Al compás de romances: una fuente fonográfica desconocida en el imaginario sonoro de Carmen Amaya».

Una vez realizado el preceptivo estudio teórico-analítico, edito, en un Apéndice, conforme a la crítica textual y la *filología d'autore* o *critique génétique*, los fragmentos biográficos que denotan una manifiesta relación directa con la lectura interpretativa de los tres romances por la bailaora, acompañada, durante la audición, de Agüero y Samperio. He procedido, para ello, a la luz de los diferentes estadios redaccionales transmitidos, que, en calidad de fuentes primarias, sustentan el eje vertebrador y axial de esta investigación. Y es que tales bocetos, hasta un total de siete (B1-B7), constituyen reiteradas tentativas discursivas del escritor desde B1, piedra angular en la cadena de testimonios referidos a la sensibilidad por los romances de Amaya en un proceso de continua reescritura como si de un palimpsesto se tratase. Sólo en un testimonio (B4), con dos fragmentos en paralelo (B4-1 y B4-2), no abordó esta cuestión como tampoco llegó a transcribir aquí el texto de los romances cantados, pero sí otros aspectos en torno a la creatividad estética de la bailaora, según pondré de relieve.

De otro lado, B6 y B7 traslucen lecciones idénticas, aunque con algún retoque estilístico mínimo a efectos de puntuación, de manera que, de entrada, B7 podría considerarse un *codex descriptus* respecto a B6 en lo que a crítica textual se refiere. Con todo, en el aparato de anotaciones de la edición, se contemplan los dos bocetos en el cotejo y ulterior filiación de *fontes criticae* a nivel de *collatio codicum* como demostración de dicho aserto. Sin embargo, estos testimonios, los únicos que recogen un posible título para la biografía de Carmen Amaya («El ángel de la gracia»), surgieron en un decidido ensayo primigenio a la hora de concentrar y presentar, como copias en limpio, el ingente trabajo elaborado en los borradores previos; de ahí su nexo, aunque sin que falten divergencias, con los bocetos precedentes en episodios como el que me ocupa a propósito de la recepción del Romancero en el universo sonoro de Carmen Amaya. Como B6 y B7 conforman un mismo texto —incluso prácticamente en detalles como los escasos retoques autógrafos mediante tinta azul—, todo apunta a que Samperio preparó un concienzudo adelanto de este proyecto biográfico de Carmen Amaya por varias razones: la primera porque una de esas copias, al menos, podría haber estado destinada a los principales protagonistas, es decir, la propia Amaya y su pareja, Agüero; la segunda, porque acaso estemos ante un incipiente avance textual con vistas a ofrecer una muestra, como estrategia de mercadotecnia y carta de presentación, para la que habría de ser, con el tiempo, una futura publicación.

Lo cierto es que el estado anímico del escritor al que alude en estas notas biográficas —próximas, por su naturaleza genérica híbrida, a una memoria narrativa, crónica periodística o diario ensayístico— no resultaba óptimo entre 1955 y 1957, arco cronológico en el que se recrea buena parte de los hechos relatados en calidad de narrador testigo. A ello se suma que, en los últimos años de su trayectoria profesional y vital, más allá de una marcada merma emocional, Samperio no gozaba de buena salud física, lo que

le llevaría, apenas una década después, a su fallecimiento en 1968. Estas circunstancias justificarían, en definitiva, el carácter inconcluso del proyecto pese a la manifiesta cantidad de borradores fraguados, si bien circunscritos a los mismos episodios y situaciones como un *perpetuum mobile* discursivo⁹.

Comencemos a adentrarnos en la estrecha relación profesional y de amistad entre Carmen Amaya, Juan Antonio Agüero y Samperio puesto que viene a explicar la firme intención del erudito santanderino de consagrarse una biografía a su admirada bailaora, aunque truncada y frustrada.

2. CARMEN AMAYA Y SAMPERIO: UNA AMISTAD «DE ARTE» MÁS ALLÁ DE LA PROFESIÓN (1955-1958)

En su sugerente serie de conferencias «El cante andaluz, flamenco, jondo, gitano. 6 bocetos para una biografía por Domingo José Samperio» —dadas a conocer en el Ateneo Español de México entre el 12 de junio y el 17 de julio de 1956—, este erudito asesor de Carmen Amaya se propuso ilustrar, mediante atractivos ejemplos musicales, su argumentación analítica teniendo como objeto de estudio el flamenco. Precisamente, en uno de estos textos, «Jondo», perfila un retrato literario de la bailaora, entre la realidad y la ficción, como artista «enduendada», mientras que estaba fraguando sus apuntes biográficos. Asimismo, llega a aludir a registros fonográficos específicos, al hilo del boceto «Gitanerías», en los que Amaya aparece acompañada de guitarristas de la altura virtuosística de Sabicas¹⁰. Es más, en la serie «Síntesis histórica de la gitanería. El baile jondo» (1958) para el periódico mexicano *Claridades*, en concreto, en la entrega decimotercera, incorporará un dibujo por Rivero Gil inspirado en la figura catalana. Y es que este ilustrador, alentado por la ayuda teórico-conceptual de Samperio gracias a escritos como el titulado «Debla de llagulé» ('Diosa de fuego'), acabaría participando, con asiduidad, en los carteles de espectáculos y programas de Carmen Amaya como el del Carnegie Hall de Nueva York en 1957. Tales dibujos, que sumaban un total de nueve y llevados a cabo durante los ensayos de la genial intérprete¹¹, fueron celebrados por la protagonista y su pareja. Lo refiere Samperio en una écfrasis literaria, recuperada en los testimonios B6 y B7,

⁹ En la introducción a la edición crítica de la biografía de Carmen Amaya por Samperio, me ocupo de estas cuestiones atendiendo al conjunto integral de las *fontes criticae* en la *recensio*. Acotaré la labor, en las presentes páginas, a los textos consagrados al manifiesto interés de la bailaora por los romances musicalizados con el objeto de que se pueda comprender el puntilloso proceso de escritura por parte de Samperio desde B1 a B6-B7. Para ello, transcribo conservando la puntuación y ortografía de los estudios redaccionales, salvo *lapsus calami* puntuales, al tiempo que regularizo el empleo de mayúsculas y minúsculas, no siempre sistemático y homogéneo por parte del escritor.

¹⁰ Tales grabaciones las analizo en un artículo en fase avanzada.

¹¹ Lo recuerda Samperio en B4-2 (4-5): «Por último, aparece en el escenario Carmen, acompañada de todo el conjunto, para el último ensayo de la “Escena gitana” del *Capricho* [se refiere al *Capricho español* de Rimski-Kórsakov]. Tiene Carmen una original manera de apuntar ritmos y escorzos, pasos, vueltas, paseos, giros y ondulaciones de brazos y manos, sin bailar. Pero de todas sus fintas y diseños del baile, es el movimiento de cabeza el más original y gracioso: hay que pensar en muchas cosas mediterráneas viéndola insinuar ese movimiento pendular de la cabeza inclinada sobre el pecho y los ojos fijos en el suelo... ¿La sinagoga? ¿Los monjes derviches tunecinos? ¿Los ragas hindúes o el maquan egipcio? [...] Juan Antonio [Agüero] está en la sala y, junto a él, el dibujante Rivero Gil traza algunos apuntes de movimientos [...]. Al terminar el ensayo, me muestra Rivero algunos apuntes, muy expresivos y dinámicos».

mientras lamenta que no haya podido redactar todavía su presentación encargada para el importante e inminente programa del Carnegie Hall, como demuestra un fragmento de B1 (10) integrado en B2 (9-10)¹²:

Elogia Juan Antonio el éxito que han tenido los dibujos de Rivero Gil [...].

—Son una maravilla!, exclamamos a coro.

Así es. Nueve dibujos en los que Carmen está viva: bailando en el delirio dramático de la siguiriyá; en los repiqueos del dinámico zapateado; en la gracia enduendada del fandango. La bata de cola, la falda larga, el traje de hombre; la cabeza adornada con la peineta airosa y las flores; la expresión fielmente verdadera del rostro anguloso de Carmen; el ángel alado en brazos y manos; los pies prodigiosos. Nunca le hicieron a nuestra «Debla de llagulé» unos dibujos tan llenos de vida, como estos que ha logrado el maestro Rivero Gil. Están los dos encantados, imaginando el gran programa (lujoso) de su presentación en el Carnegie Hall de Nueva York.

Lamento que aún no estén escritas las notas para ese programa. Bien saben ellos que en estos días me es imposible escribir. Estoy abrumado por una pena inmensa, desoladora. No es posible escribir. Cuando pasen los días, con tiempo suficiente para enviarlas a Nueva York, estarán escritas. La nota que acompaña los dibujos de Rivero Gil dice: «He aquí la llama viva, el crisol donde se funden las puras esencias del baile gitano [...】. (B1: 10).

De manera análoga, debió de ser Samperio el principal responsable de que, en el fondo fonográfico del Ateneo Español de México —marco en el que, además de ofrecer conferencias ilustradas, trabajó en calidad de asesor musical en los años cincuenta—, se encontrasen grabaciones del calado de *Carmen Amaya. Flamencan songs and dances* (Decca, 1950) y otras producciones sonoras posteriores de la década de los sesenta como el «*Requiem por Carmen Amaya*» de Gabriela Ortega en *Versos gitanos* (Gamma / Hispavox, 1965). Además, la bailaora facilitó a su amigo, a modo de generoso presente, seis archivos fonográficos («Tientos canasteros», «Siguiriya», «Ritmos», «Soleares», «Rondeña» y «Alegrías») que se escucharon *ad hoc* en la conferencia «Gitanerías» el 19 de junio de 1956 en el Ateneo Español de México¹³. La ilustración de esta charla corresponde, en síntesis, a registros fonográficos realizados en Nueva York entre 1955 y comienzos de 1956, período en el que se vienen a enmarcar las abundantes notas que tomó Samperio durante su colaboración, junto a Rivero Gil, al servicio de los espectáculos escénico-teatrales de Carmen Amaya entre Ciudad de México y Nueva York como emblemas geográficos de relieve. Los distintos estadios redaccionales de Samperio para su proyecto biográfico de la artista catalana, en definitiva, se sitúan cronológicamente entre 1955 y 1957. Tanto es así que constituyen el fruto de una sólida amistad, más allá de la mera relación profesional al uso entre un reputado asesor coreográfico en Ciudad de México y una reconocida figura del baile flamenco que se prolongó, si se atienden a los elogios acompañados de un dibujo de Rivero Gil en *Claridades*, como mínimo, hasta 1958.

3. UNA BIOGRAFÍA DE CARMEN AMAYA INCONCLUSA (CON ROMANCES MUSICALIZADOS COMO BANDA SONORA)

En las variantes de los bocetos textuales que Samperio redactase durante su labor como «consejero» artístico de Carmen Amaya, al menos entre 1955 y 1958, se alude,

¹² Con variantes que abordo en la edición crítica integral en preparación.

¹³ Reviso, de manera pormenorizada, esta cuestión en un artículo consagrado al universo sonoro de Carmen Amaya a la luz de su producción discográfica.

principalmente, a los espectáculos de la artista en Ciudad de México; en concreto, en el teatro de mayor refinamiento cercano a la Alameda Central —al decir del escritor—, por tanto, el Palacio de Bellas Artes¹⁴. No faltaron tampoco retransmisiones continuadas de tales actuaciones en las televisiones en blanco y negro, eso sí, sin la magia y encanto del directo, en palabras del erudito¹⁵. Sin embargo, el flamencólogo santanderino pone énfasis en la desbordante ilusión de Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero por su actuación en el Carnegie Hall de Nueva York; de ahí la datación propuesta para los bocetos que me ocupan a efectos de *terminus ante quem* y *post quem* entre 1955 y 1957, con la posibilidad de prolongación escrituraria al menos, hasta 1958, si Samperio no hubiese entrado en una etapa de marcado declive anímico y de salud física. Incluso me inclino a pensar que, antes de transitar la crisis, Samperio se propuso intensificar su redacción de las notas, como antídoto contra posibles olvidos mnemotécnicos que afectasen a detalles específicos, entre 1956 y 1957, o sea, antes del concierto en el Carnegie Hall. Ello es así dado que, al margen de la incuestionable popularidad de Carmen Amaya por esos años, Samperio se percató de que podía resultar un excepcional narrador testigo de experiencias artísticas a las que no cualquier escritor al uso accedía con facilidad.

Esta coyuntura circunstancial explica, en consecuencia, los numerosos fragmentos y bocetos textuales diseminados en su amplio archivo y centrados en estos espectáculos de la bailaora, que arrancaban por seguiriya¹⁶, junto a múltiples escritos al margen del flamenco y sobre temática cultural varia. No obstante, Samperio optó por tales tentativas discursivas, en lo que a redacción se refiere, habida cuenta de que se propuso realizar con estas variantes redaccionales, aunque no la acabase finalmente, una biografía de Carmen Amaya construida a la luz de sus numerosos apuntes dispersos como asesor coreográfico y amigo personal. Así lo demuestra un sobre de color marrón claro que he localizado en su archivo, en el que se lee una nota con caracteres grafemáticos amplios escritos por medio de un lápiz azul por Samperio (dado que es la misma letra reconocible en los bocetos): «Notas para la biografía de Carmen» (Imagen 1). Este nombre, sin el apellido «Amaya», es el que empleaba el erudito para referirse a su amiga en el proyecto biográfico inconcluso, al igual que alude a la pareja de la artista con el de «Juan Antonio».

¹⁴ Cf.: «Tarde gris, lluviosa y desapacible. Voy por la Alameda Central, hacia el teatro más moderno y elegante de la ciudad. La Compañía de Carmen está en plena actividad de ensayos, ante la proximidad de la presentación» (B1: 1). En B4-2 (5) Samperio refiere, además, tras haber desgranado detenidamente los detalles de un ensayo de Carmen Amaya como narrador testigo, lo siguiente: «Cuando salimos del teatro, la lluvia fina sigue cayendo persistente. Después de cruzar San Juan de Letrán, con su trepidante circulación urbana, seguimos caminando por la Avenida Juárez, junto a la Alameda Central. Marchan delante Juan Antonio [Agüero] y Rivero [Gil], y seguimos detrás Carmen y yo».

¹⁵ Lo explica el escritor en B4-2 (2) al hilo de la retransmisión de las actuaciones de la Compañía de Carmen Amaya en un «elegante centro nocturno» que, como en otros fragmentos, no desvela, pero al que sólo podía acceder la élite de Ciudad de México: «Durante una veintena de semanas ha actuado la Compañía en un elegante centro nocturno, con inmenso éxito, transmitiéndose las representaciones por televisión. El público que ha podido admirar en el lujoso centro toda la riqueza de los bailes diversos, forma parte de un limitado sector de la sociedad adinerada. Los otros públicos, el de la minoría selecta y el de la populosa mayoría, han seguido con emocionado interés el espectáculo proyectado en las pequeñas pantallas de televisión, pero tan sólo han visto un esquema del baile en blanco y gris, sin el revuelo polícromo de los vestidos, sin la perspectiva espacial, centrifugada, de las figuras, sin lo que es esencial e ineludible en el intenso expresionismo del flamenco: el gesto, reflejo de los sentimientos múltiples, insertos en los orgiásticos estilos».

¹⁶ Como recuerda Samperio en B1 (1): «Con apasionado entusiasmo, preparan un magnífico programa, digno de la expectación existente, encabezado con el título “seguiriya”, que lleva en sí una promesa de hondas emociones».

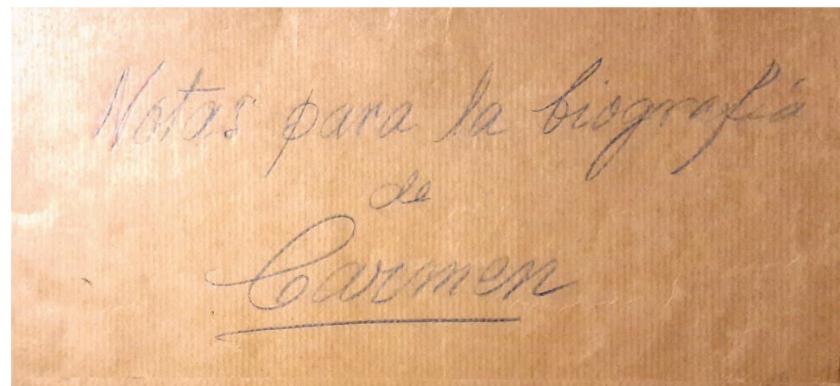


Imagen 1. Sobre de Samperio con la indicación textual «Notas para la biografía de Carmen».

Fuente: Archivo de Domingo J. Samperio (excepción legal de cita. DP para objetivos de investigación).

Pues bien, en la reconstrucción de los diferentes estadios redaccionales mecanografiados, pero preñados de correcciones a mano, Samperio arranca sus notas biográficas, para las que tanteó el título de «El ángel de la gracia» —como ha quedado constancia en la primera página de los testimonios B6 y B7—, con un núcleo temático recurrente: sus paseos por la Alameda central en dirección al Palacio de Bellas Artes con el objeto de ser narrador testigo de los ensayos y espectáculos de la artista. La voz de la enunciación narrativa es íntima y cercana, aunque adopta también la función de un auténtico cronista periodístico que prepara el ánimo para contemplar y describir todo lo que pudiese suceder, a nivel estético, en la escena y fuera de la misma. Durante los ensayos especialmente, Samperio se encontraba próximo a Rivero Gil, mientras bosquejaba los dibujos tanto para los artículos que habrían de acompañar los textos de su amigo en *Claridades* como para el programa de mano de la futura actuación en el neoyorkino Carnegie Hall.

Más allá de este pórtico introductorio referido a la dimensión pública de Carmen Amaya en los teatros, dirige su discurso Samperio progresivamente hacia dos experiencias amicales con Carmen y Juan Antonio, liberados de «tiranías cronométricas», dado que ninguno de los dos llevaba reloj¹⁷. En la primera situación, la pareja había visitado a Samperio, quien estaba atravesando por entonces una pérdida sentimental y familiar que no se desvela —acaso la de su esposa Pilar Guardón, por lo que diré más adelante—¹⁸, mientras que, en la segunda vivencia, tras un ensayo de la bailaora como intérprete del *Capricho español* de Rimski-Kórsakov, Carmen y Juan Antonio decidieron invitar al insigne erudito a la casa de unos amigos suyos («dos jóvenes industriales»), cuyos nombres tampoco se mencionan de forma explícita, situada en la «colonia residencial» de Ciudad de México. Durante el entretenido trayecto hasta el domicilio de destino, Carmen Amaya conversó detenidamente con Samperio sobre su infancia en la barcelonesa playa de Somorrostro en un ameno diálogo en el que, al margen de la anámnesis, no faltó la

¹⁷ Basta leer los testimonios B1 (11), B2 (10-11), B6 (6) y B7 (6).

¹⁸ Cf.: «Esta noche, después de su actuación en el teatro, han venido a casa Carmen y Juan Antonio. Su inesperada aparición disuelve en un instante la pena que es compañera nuestra en estos días. Al revuelo de su invisible cauda de ángeles y duendes, la singular pareja inunda nuestro enlutado hogar con el encanto de su mágica compañía.» (B1: 1). Por lo demás, Samperio incluyó variantes de escaso calado en la primera página de B2, B3, B4-1, B4-2, B6 y B7.

ilustración coreográfica al compás de atrevidos pasos y mudanzas audaces. Consta este encuentro en B4-2 (5):

Saludo a Carmen, a todos los artistas, y Juan Antonio me invita a ir con ellos a cenar en la casa de unos amigos, en una colonia residencial [...]. Me habla ella de la felicidad que sentía de niña, cuando la enviaban de compras a las tiendas cercanas a su casa playera de Somorrostro, la playa mediterránea. Para explicarme la forma en que iba ensayando vueltas y pasos de baile, por el camino convertido en pista y tablado por su infantil imaginación, se suelta de mi brazo y, ausente del paso de otras gentes, puntea algunos pasos en plena Avenida [Juárez], rematados por una vuelta con el salero más encantador del mundo. Algunas personas que han pasado cerca de nosotros se detienen curiosas a contemplar a la gitana, sorprendidas de la actuación improvisada. Pero ella tiene la capacidad de una abstracción admirable y no se da cuenta de la curiosidad que despierta su paso. Al final de la Alameda [central] tomamos un taxi. Rivero se despide y Juan Antonio da una dirección, explicándome de paso que los anfitriones, a cuya casa nos dirigimos, son dos jóvenes industriales con los que ya se han reunido anteriormente.

Es en la primera situación, la más interesante y tras una referencia a los romances evocados en el fragmento «Un baile en Triana» de *Escenas andaluzas* (1847) de Serafín Estébanez Calderón¹⁹, en la que Samperio, a modo de meloterapia y como experiencia poético-musical compartida con Amaya y Agüero, les invita a que disfruten la musicalización de tres romances en el siguiente orden: una versión sobre el Duque de Alba, otra de Rosalinda y una última dedicada al Conde Olinos. Se trata, en fin, de una circunstancia amical en la que Carmen Amaya llega a bromear con los hijos de Samperio; o sea, «Yuco» —al decir de su padre—, por los enormes pies o «carabelas» que tenía, en

¹⁹ Cf.: «Sin darme cuenta, he derivado hacia una evocación de las fiestas flamencas de hace un siglo, en Triana, en las que alternaban los cantes gitanos, la caña de El Fillo y el polo Tobalo, con lindos romances antiguos y danzas de bolero clásico o corraleros bailes sevillanos. Sacamos a relucir a “El Solitario” con su bolerología y así desembocamos felizmente en la coincidencia de escuchar algunos tesoros de nuestro Romancero.» (B1: 5). Para el paulatino proceso de reescritura por parte de Samperio, *vid.* el aparato de notas en el Apéndice textual. Con la tradición referida por Estébanez Calderón, de la que se hace eco nuestro autor, Luis Suárez Ávila (14 de enero de 2022) relaciona la musicalización del romance del Conde Sol por Antonio Mairena (véase *infra*): «En mi opinión, se trata de una versión muy emparentada con la que Estébanez Calderón escuchó al gitano gaditano Antonio Monge Rivero El Planeta, en Triana, por el año 1838 y publicó en 1842 y 1847, en su escena “Un baile en Triana”. Sin embargo, la versión que recogí carece de pormenores y arcaicismos, incluso de añadidos, como la “e” paragógica con que Estébanez, a veces, nos sorprende». Un fenómeno similar acusó el romance de *La Princesa Celinda* de Mairena, al decir de Suárez Ávila (30 de enero de 2022): «[...] los ocho primeros hemistiquios proceden de una versión recogida por mí a Miguel Niño *El Bengala* que entregué a Antonio [Mairena]. Los restantes hemistiquios son una versión, refundida del propio Mairena, procedente de la que Estébanez Calderón entregó a Don Agustín Durán para su *Romancero*. Es evidente que la labor reconstructora a la que dedicó buena parte de su trayectoria Antonio Mairena pasaba por dar vida a los romances que *El Solitario* había recogido a los gitanos gaditanos que halló en Triana. Entre ellos estaban muy particularmente El Planeta, de Cádiz, y El Fillo, de la Isla de León. El propio Estébanez los había consignado en una carta (en 1838) a Pascual de Gayangos y esos mismos —Gerineldo y el Conde Sol— los había publicado en “Un baile en Triana” (en 1842 y luego en 1847) más una mención a otro (Roldán). En realidad, son cuatro textos, procedentes de los gitanos bajoandaluces, los que Estébanez entrega a Don Agustín Durán para publicar en su *Romancero* (1849-1841) y, concretamente este de *La Princesa Celinda* que no es otro que el llamado *Zaide, por la calle de su dama*, del que ya, yo mismo, en la revista *Al-yazirat*, publiqué un trabajo referido al texto cantado por Juan Peña *El Lebrijano*».

comparación con los de la bailaora²⁰, y Pilar, con la que conversa de manera no menos cómplice²¹. Además, le transmite y envía cálidos besos a Rocío, nieta de Samperio²².

Ahora bien, antes de esta propuesta de Samperio destinada al deleite sonoro de los oídos y como bálsamo para el espíritu, Agüero, pese a ejercer habitualmente en calidad de tocaor flamenco, le sugiere a su paisano, por el amor que ambos compartían por la guitarra, la reproducción fonográfica de la «Chacona» de Bach, en su variante compositiva desarrollada, conforme a la transcripción del preclaro Andrés Segovia. El flamencólogo cántabro accede a tal petición de suerte que le ruega a su hijo Juan Sebastián que haga posible tal deseo. Los melómanos y aficionados a la guitarra se encuentran, en efecto, embelesados y absortos. En el caso de Samperio, la musicalidad y pántina elegía desde el acorde gravitatorio de re m parece aliviar terapéuticamente dicha ausencia familiar. En cambio, Carmen Amaya irrumpie, a su vez, la anhelada escucha de los aficionados a la bajañí para expresar que no comprendía qué les sucedía a los guitarristas flamencos al perder la cabeza por Bach, músico predilecto por cierto de Samperio hasta el punto de llamar a su hijo Juan Sebastián en honor al autor alemán. Además, con refinado sentido del humor, llegó a exclamar la bailaora que esa pieza sugería una atmósfera triste y cercana al luto²³.

Es entonces cuando Samperio, sin perder de vista la emotividad emanada de la «Chacona» y todavía con resonancias y reverberaciones acusmáticas en el aire, invita a sus amigos a deleitarse con los romances musicalizados. El escritor insiste en la coincidencia del tema vertebrador esencial o denominador común, concretado en el motivo amoroso frustrado en las tres versiones romancísticas: «Una excelente grabación nos brinda tres preciosos romances: el de El Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos. Tres muertes trágicas escoltando al triunfo de la Belleza discreta y el Amor» (B1: 5)²⁴. Estamos,

²⁰ Traigo a colación un sucinto botón de muestra como mera ilustración de la anécdota: «Carmen se ha quitado los zapatos. Aparecen las miniaturas de sus famosos pies, imanes prodigiosos para millones de miradas. Con burlona sonrisa contempla fijamente los espléndidos pies de Yuco, mi hijo. Reímos al advertir el curioso contraste y exclama la gitana: —Ya puedes dormir bien tranquilo de pie, hijo... ¡Vaya un par de carabelas, gachó!» (B1: 2). En B5 (3) Samperio pone énfasis, una vez más, en el detalle de las «carabelas» a propósito del ameno diálogo entre su hijo y Carmen Amaya, pero suprimiendo este fragmento. Para el proceso de reescritura de Samperio pueden leerse, además, los testimonios B2 (2), B3 (2), B4-2 (2), B6 (1) y B7 (1).

²¹ Se trata de una alusión a Pilar Samperio Guardón en B2 (2), B3 (2), B6 (1) y B7 (1), suprimida en B1 acaso por el marcado cariz castizo y españolista del apunte fragmentario: «Carmen y Pilar —mi hija—, dos nombres, dos divisas: eso es saber llamarse en español, inician un dúo de risas contagiosas». En contraste, en B4-2 (2), se menciona la anécdota y la referencia a Pilar, pero sin explicitar su nombre.

²² Como se colige de los testimonios B1 (11), B2 (11), B6 (6) y B7 (6).

²³ Cf.: «Desea [Agüero], con la vehemencia de todos sus deseos, oír la “Chacona” de Juan Sebastian Bach. Discófilos nosotros, apasionados amantes de la música del luterano autor y del mágico instrumento, nos ofrece mi hijo —Juan Sebastián de nombre, en homenaje al genio de Eisenach— una limpia grabación de la “Chacona” inmensa. Escuchamos los primeros compases, lento encadenamiento de acordes fundidos en la extrema melodía, y una explosiva exclamación de Juan Antonio nos sorprende y provoca la risa: —¡Qué bestia! Ha sido el fulminante elogio dedicado a la perfecta técnica de Andrés Segovia. Ríe, sorprendido del exabrupto; subraya el sentido admirativo de la espontánea paradoja, prolonga sus disculpas, hasta que Carmen le interrumpe: —Hijoooo... Hablas o escuchas... Ahora —prosigue— les ha dao a estos guitarristas flamencos por lo clásico... ¡Anda y escucha tu chacona, que es un funeral!» (B1: 3-4). Samperio inserta la anécdota en los restantes bocetos, como se infiere de B2 (3-4), B3 (3-4), B5 (3-4), B6 (2) y B7 (2).

²⁴ Para el progresivo proceso de reescritura bajo la rúbrica de Samperio puede consultarse el aparato de notas en el Apéndice textual. Por lo demás, me sirvo del tecnicismo *motivo* aplicado a la tradición romancística en la línea conceptual de Catalán (1959) y Vázquez Recio (1998).

por tanto, ante un episodio vivencial medular en el proyecto biográfico de Amaya por Samperio, puesto que se localiza en sus bocetos principales, lo que me ha permitido llevar a cabo la edición textual a efectos de *constitutio textus*.

Durante la sugestiva audición, resulta de interés cómo Carmen Amaya, a diferencia de su irónica lectura de la triste música de Bach, se emociona verdaderamente hasta el punto de compartir, entre amigos, su criterio y visión de las tres historias, no demasiado hilarantes, por cierto. Si Samperio transcribe en forma de diálogo —en estilo directo— tales intervenciones, en cambio, él se mantuvo prácticamente en silencio durante la reproducción fonográfica con el objeto de estar muy pendiente de los comentarios de su querida pareja en el arte y en la vida. Sin embargo, en las notas biográficas comprendidas en los bocetos, sí explica el marco contextual de tal escucha e incluso transcribe, con fidelidad, los versos de los romances respecto al archivo fonográfico, como pondré de relieve.

Una vez finalizada la reproducción fonográfica del tercer romance, el del Conde Olinos, Juan Antonio siente la necesidad de tocar una soleá mientras que Carmen Amaya, inspirada por la audición de las composiciones musicalizadas, acompaña con sutiles micromovimientos, fintas y gestos, en su expresión corporal, el acordado y temperado son de su pareja: «Entiendo a Carmen y conozco bien el “ángel” con que el cántabro tañedor borda “soleares” en su guitarra flamenca. Suenan enseguida unas variaciones de ese gran estilo, jondo y gitano, síntesis luminosa de un encadenamiento de rasgos musicales del Mediterráneo» (B1: 7)²⁵. No se decantó la bailaora, como precisa Samperio, por el baile virtuoso y efectista del taconeo a la manera estética de sus espectáculos escénicos destinados al gran público. De hecho, decidió respetar el ambiente de visible tristeza que se respiraba en el hogar familiar de Samperio, en palabras del escritor. Por ello, se propuso expresar y realzar su estilo dancístico con un cariz íntimo y espiritual, como si estuviera en trance élego: «Ladea la cabeza suavemente, en un leve, deambulante vaivén. Casi cierra los ojos; los pies inquietos acompañan los ritmos con una vibración imperceptible, sus manos morenas garabatean cabalísticos signos en el aire...» (B1: 8).

Pasemos, en fin, al análisis detenido de las versiones romancísticas musicalizadas que tanto calaron e hicieron mella en los sentimientos de Carmen Amaya, llegando a acariciar las entretelas de su corazón.

4. CARMEN AMAYA, OYENTE E INTÉRPRETE DE LOS ROMANCES DEL DUQUE DE ALBA, ROSALINDA Y EL CONDE OLINOS

Como he apuntado en el apartado precedente, pasaré a analizar las tres versiones romancísticas puestas en música que despertaron la curiosidad de Carmen Amaya hasta exteriorizar, a las claras, su personal punto de vista interpretativo y de viva voz. En lo que atañe a la primera de estas composiciones, la que versa sobre el Duque de Alba, arranca, en los apuntes de Samperio, con el íncipit «Tristes nuevas, tristes nuevas» (Imagen 2); esto es, presenta relación, como una híbrida fusión o *contaminatio*, con una de las versiones de historia medieval circunscritas a la muerte del príncipe don Juan: «Nueva triste, nueva triste que sona por toda España» o «Nueva triste, nueva triste que suena por toda España»²⁶.

²⁵ En lo que concierne a los diferentes bocetos redaccionales de Samperio, *vid. el Apéndice textual*.

²⁶ Cf. las ediciones de Díaz-Más (1994: 175-177) y Piñero Ramírez (1999: 139), con variante a propósito del Romancero sevillano en Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 108). Otra de las versiones del romance del Duque de Alba («Cartas van y cartas

~~explicó~~ sí, sí, claro: los sonidos negros son eso mismo: ~~los~~ sonidos negros, pero es bien cierto que ~~los~~ hemos entendido. Eso lo que realmente importa. Pues ¿quién explicó el "duende"? ~~Apenas~~ ~~nos~~ ntravemos a propensos: "Creer lo que sentimos", que suena a catecismo flamenco.

Sin darme cuenta, he derivado hacia un curioso de breve discurso sobre las fiestas flamencas de hace un siglo, en las que alternaban los cantos gitanos, como antiguos la Chía de El Fillo y el Polo Tobalo, con preciosos romances, recitados o cantados; ~~con~~ Boleros clásicos y carrañeros bailes sevillanos. Así, desembocamos, ensantados, en de curiosidad de escuchar algunos de esos tesoros de nuestro Romancero. Disponemos de una excelente grabación en fina de tres romances: muy bonito: el del Duque de Alba, Rosalinda, y el Conde Olinos: un genio hechizo entre ~~tres~~ muertes trágicas. Ya está sonando el primero, en las voces de dos artistas admirables, prendidos en una extraña melodía: van diviendo:

"Tristes nuevas, tristes nuevas
se cantaban por Sevilla:
se ha casado el Duque de Alba
con dama de gran valía.

Se metió para su cuarto,
donde rabibla y corría:
sus blancas manos retuerce
y sus anillos rompía.

Vió venir al Duque de Alba
con otros en compañía:
Duque de Alba, Duque de Alba,
¡Duque de Alba de mi vida!

Que me han dicho que te casas
con dama de gran valía...
¿Quién te lo vino a decir,
que mentira no decía.

En la breve pausa nos permite alabar la belleza del romance, y mientras a Juan Antonio le encanta la furia de expresar ese vuelco del corazón - "lo de abajo para arriba" - Carmen se lamenta de la violenta muerte de la niña enamorada... Y ya está en el aire el delicioso romance de Rosalinda, enfurecida en otra graciosa melodía:

Mi boda será mañana
y a convardote venía.
Al oír estas palabras,
cayó difunte la niña.

Por ver de qué había muerto,
determinaron de abrirla:
y tenía el corazón
lo de abajo para arriba.

Ay, qué malos son amores;
pero yo no lo sabía:
que se vuelve el corazón
lo de abajo para arriba".

(Se repiten los dos últimos versos de cada estrofa). Guitarra

Imagen 2. Transcripción textual del romance «Tristes nuevas, tristes nuevas» por Samperio en B5.

Fuente: Archivo de Domingo J. Samperio (excepción legal de cita. DP para objetivos de investigación).

El tema motívico, como realzan mediante la palabra Amaya y Agüero en casa de Samperio, resulta marcadamente trágico dado el inesperado y lúgubre fallecimiento del Príncipe, quien había contraído nupcias, en términos de realidad y memoria histórica, con Margarita de Austria, encontrándose en cinta. Don Juan, como es sabido, había indicado en el testamento que sus padres se hicieran cargo de su esposa y del bebé cuando naciese. Más allá de este eje temático connatural e intrínseco a la tradición del romance, Samperio evocó los sucintos y fugaces comentarios por parte de sus amigos surgidos a raíz de la escucha de la versión musicalizada. Me refiero, sobre todo, al

vienen / que se corren por Sevilla [...]») dejó su resonancia ecoica en modo flamenco, como se advierte en las bulerías «Amanecer» («Cartas van y cartas vienen / por el correo [...]») de Juana la del Revuelo en su disco *Oro gitano* (Pasarela, 1986), con las guitarras de Raimundo Amador, Rafael Riqueni y Miguel El Roto. Respecto a las claves analíticas referidas a los romances tanto del Duque de Alba como de la muerte del príncipe Don Juan: Menéndez Pidal (1904), Pérez Vidal (1951), Bénichou (1968a: 95-124), Catalán (1998), Puerto Hernández (2012), Marías (2015, 2020) y Aparicio (2016).

interés de Agüero por el explícit del romance («lo de abajo para arriba») a propósito del corazón en hermandad con la exquisita sensibilidad de Carmen Amaya por la trágica muerte de la apesadumbrada joven, atribulada por amor (B1: 5). Pero no hubo, en efecto, demasiado tiempo para más comentarios ni disquisiciones interpretativas puesto que, de corrido y sin necesidad de cambiar de archivo fonográfico o disco a nivel de soporte físico, acabaría sonando, de inmediato y tras una «breve pausa», el segundo romance que versaba sobre Rosalinda:

Alabamos, en la breve pausa, la belleza dramática del romance, y mientras a Juan Antonio le regocija la forma sorprendente de la expresión «lo de abajo para arriba», lamenta Carmen la violenta muerte de la inocente niña enamorada... ¡Le dio un vuelco el corazón! Y ya está en el aire el delicioso romance de Rosalinda, engarzado en la gracia de un breve ámbito melódico [...] (B1: 5)²⁷.

Transcribió Samperio, por su parte, la versión poética de dicho romance, como puede leerse en el Apéndice textual, que comienza «A las puertas del palacio / de una señora de bien» (B1: 6), con estribillo «Dame la mano, dame la mano / y la flor que te doy, mi amor», rememorado explícitamente por el escritor en B5 (6) por su función de *ritornello*²⁸. Al igual que en los anteriores versos musicalizados, Carmen Amaya no pudo contenerse, embargada de la emoción, a la hora de opinar decididamente sobre la actitud y comportamiento del rey. Para ello, entabló un sabroso diálogo con su pareja —evocado por el escritor en estilo directo— al hilo de la sutil trama sentimental que viene a entretejer el romance de aliento amoroso:

—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre desenfado de una niña, feliz de su descubrimiento.

—Ya ves: triunfó la más discreta..., dice Juan Antonio.

—Sí... ¡porque era la más bonita...!

—Pero si el rey aún no la había visto... ¡Ah, qué gitana...! (B1: 6)²⁹.

El tercer y último romance cantado que disfrutaron Amaya y Agüero junto a Samperio se trataba de una versión consagrada al Conde Olinos, que, al igual que había sucedido con los dos anteriores, paladearon de inmediato, una vez finalizado el de Rosalinda, sin tener que mudar de archivo sonoro (B1: 6-7)³⁰. Su inicio («Madrugaba el Conde Olinos, / mañanita de San Juan [...]») se incardina, en efecto, en la rica tradición romancística de corte novelesco sobre este egregio personaje al trasluz del amor más allá de la muerte y el valor simbólico del agua, como se infiere de «Madrugaba conde Olinos, mañanitas de San Juan, / a dar agua a su caballo a las orillas del mar. / Mientras el caballo bebe él cantaba ese cantar: —Camisa, mi camisola, ¡quién te pudiera lavar!, / te

²⁷ Sobre la reescritura discursiva de Samperio en lo que a bocetos se refiere, *vid.* el Apéndice textual.

²⁸ Con otras implicaciones a nivel de variantes, como se colige del aparato de notas del Apéndice textual.

²⁹ En lo que concierne al proceso evolutivo de redacción, véase el Apéndice textual. Pueden leerse testimonios, con dicho íncipit, procedentes del Romancero sevillano en Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 689-691).

³⁰ No hay demasiadas variantes significativas en los diferentes bocetos respecto a B1. Una de estas versiones, el testimonio B5 (6), incluye la presentación y cita del romance, pero no desarrolla la exposición ulterior de Samperio. De hecho, el erudito concluye el borrador con la transcripción de los versos. Respecto a otros pormenores, el lector tiene a su disposición el aparato de notas del Apéndice textual.

lavara y te torciera y te tendiera en el rosal— [...]»³¹. El romance se contamina, además, con el del Conde Arnaldos, con subtemas motívicos al paso como el de la «mañanitas de San Juan»: «¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas de mar / como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!» o «¡Quién hubiese tal fortuna sobre aguas de la mar / como el infante Fernando, mañanita de San Juan»³². Asimismo, se alza y cobra especial protagonismo la figura del Conde Niño como una *variatio* respecto al Conde Olinos alentada por versos como «Conde Olinos por amores es niño y bajó a la mar, / fue a dar agua a su caballo la mañana de San Juan»³³.

Pues bien, esta posibilidad modulatoria, con énfasis en la condición pueril de Olinos, tuvo implicaciones flamencas en el imaginario sonoro del cantaor Antonio Mairena, según se deduce de su corrido gitano «Se levantó el Conde Niño» (Ariola, 1972), de notorio interés para los *Romani Studies*³⁴. De hecho, se ha transmitido en varias versiones conforme a la modalidad genérica de los corridos, carrerillas y corridas, es decir, como se han venido refiriendo los gitanos bajoandaluces a los romances cantados. Huelga recordar, en este sentido, una interpretación de Mairena acompañado del guitarrista Melchor de Marchena, quien se sirvió en su falseta introductoria de estilemas armónico-melódicos de la caña, uno de los géneros de los que más se ocupó Samperio tanto en las conferencias como en los artículos periodísticos para *Claridades*. Procedieron Mairena y Melchor a modo de bulería lenta, acompañada y al golpe, como se puede degustar en fuentes sonoras del vuelo estético de la conocida producción *Medio siglo de cante flamenco*, bajo la rúbrica del escritor y asesor discográfico José Manuel Caballero Bonald: «Se levantó el Conde Niño / una mañana de San Juan / a darle agua a su caballo / a la orillita del mar. / Mientras su caballo bebe, / echaba el niño a cantar, / águilas que van volando / se paraban a escuchar».

No menos enjundia atesora otra lectura escénica por parte de Mairena, desde un concepto rítmico similar y con la guitarra del jerezano Manuel Morao, transmitida en un

³¹ Cf. la edición de Piñero Ramírez (1999: 300-302). En cuanto a las versiones transmitidas en el Romancero de Sevilla: Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 125-128, 130); para detalles complementarios relativos a este romance musicalizado por artistas entre la voz y la palabra como Joaquín Díaz: Entwistle (1951, 1953-1954), Bénichou (1968b: 123-128, 334-338), Armistead y Silverman (1971: 152-173), Rogers (1973), López Estrada (1986 III: 233-244), López de los Mozos Jiménez (1991), Cuesta Torre (1998 II: 123-129) y Rico Beltrán (2002).

³² Puede leerse ambas versiones en la edición de Piñero (1999: 295-298). La construcción «La mañana de San Juan» se incluye en el íncipit de un nutrido conjunto de romances moriscos centrados en el ciclo de la conquista de Antequera, en tanto que «Mañanita de San Juan» pervive también como arranque en romances de la frontera al hilo de «Los cautivos Melchor y Laurencia» así como «El cautivo del renegado»: Piñero Ramírez (2023 I: 178-183; III: 303-304). Por último, el romance del Conde Arnaldos acusó un proceso de aflamencamiento gracias a Antonio Mairena, con la labor mediadora de Diego Catalán, como recuerda Suárez Ávila (30 de enero de 2022). En lo tocante a otras cuestiones analíticas: Débax (1998 I: 285-298).

³³ Como se comprueba en la edición de Díaz-Más (1994: 294-296), con variantes en el Romancero sevillano: Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 125-127, 130); véase igualmente: Vázquez Recio (1996, 2018), Abenójar Sanjuán (2006) y Martín Durán (2012).

³⁴ Una transcripción ofrecen Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 124). Sobre el universo literario-musical de Mairena, *vid.* Cenizo Jiménez (2011); asimismo, para conocer el complejo pensamiento conceptual del maestro de los Alcores y su teoría del cante gitano-andaluz —sustentada, en buena medida, en el constructo literario-antropológico de Ricardo Molina—, resulta necesario consultar los aportes, hoy sujetos a una notoria revisión crítica, de García Ulecia (1976), así como de Molina y Mairena (2004), en la edición actual de Cenizo Jiménez.

expresivo documento videográfico³⁵. Tales ecos, precisamente, cristalizaron de manera fragmentaria en los tangos de aire y sabor lebrijano³⁶, con *loci similes* respecto al texto transcrita por Samperio en sus bocetos, ya en estructuras rítmico-métricas cuaternarias y dibujos binarios sobre un estilo prácticamente formular y de apertura lírica³⁷: «Mañanita mañanita, / mañanita de San Juan, / mientras mi caballo bebe / a la orillita del mar. // Mientras mi caballo bebe, / yo me ponía a cantar / y águilas que van volando / se paraban a escuchar». Incluso ha acusado una dilatada pervivencia con vida en variantes en el estado latente y la memoria colectiva, como se infiere del tema «Sólo me queda el pañuelo» de Manuel de Paula, comprendido en el disco ...*De azabache* (Pasarela, 1986) y bajo el arrope guitarrístico de Manolo Franco y Manolo de Palma: «Mañanita mañanita, / mañanita de San Juan, / llevo a beber mi caballo / a la orillita del mar. // Mientras mi caballo bebe, / yo me ponía a cantar; / águilas que van volando / se paraban a escuchar».

Este proceso de aflamencamiento ligado a la fecunda tradición romancística del Conde Olinos o su variación «Niño» como apertura creativa se gestó, en definitiva, gracias al propósito de Antonio Mairena de fraguar, bajo el asesoramiento de Suárez Ávila³⁸, un canon estético de El Bengala —anotado por el investigador en 1966— conforme al amplio imaginario y bagaje sonoro de El Puerto de Santa María. El mismo año de 1966, Mairena había grabado una versión fragmentaria del Conde Niño en *La gran historia del cante gitano andaluz*, gracias al sello discográfico de Alhambra y con las guitarras de Melchor de Marchena y Niño Ricardo. Se reconoce en las bulerías, en virtud del compás de amalgama de doce tiempos, «Yo vengo de Utrera (Fiesta utrerana por bulerías)», en este caso, con la sonanta gitana de Melchor y que constituye el cierre culminante de la obra: «Se elevanta el conde Niño, / una mañana de San Juan, / a darle agua a su caballo / a la orilla del mar. // Mientras su caballo bebe, / echaba el Niño a cantar: / “No bebas agua, caballo / que es salaíta y de la mar”»³⁹. Versiones al margen, lo cierto es que, para la consolidación de dicho canon romancístico y su posterior recepción y apertura, se parte del motivo temático de la «mañanita de San Juan» conjugado con el del caballo que bebe agua, circunstancia en la que el Conde Olinos / Niño se detiene a cantar; o lo que es lo mismo, una referencia metadiscursiva a nivel de romance-balada de raíces folclóricas que acaba aflamencándose en variantes, en el estado latente, ya sea desde la lectura de los corridos, bulerías arromanzadas o soleá de baile tendente a la bulería por soleá, o bien, en microcomposiciones fragmentarias de sabor lírico, al compás y ritmo de tangos.

Por lo demás, sin que fuera posible que Samperio conociera esta rica y exquisita tradición jonda del romance, decidió subrayar en sus notas el indudable interés de Agüero precisamente por los versos medulares «las aves que iban volando / se paraban

³⁵ De fácil y cómodo acceso en *Youtube*: Mairena y Morao (s. f.).

³⁶ Respecto a la transmisión fragmentaria del arte jondo, con enfoque en el estado latente de Lebrija: Suárez Ávila (2006, 2010). En cuanto a las principales señas de identidad del flamenco lebrijano, también como una potencial línea de investigación abierta para los estudios romaníes: Rodríguez Cosano (1994), Peña Fernández (2013) y Escobar Borrego (2017-2018, 2020). De interés es, por último, el Centro de Interpretación del Flamenco de Lebrija, ubicado en la homónima localidad sevillana.

³⁷ En la línea conceptual desarrollada por Catarella y Catalán (1973), así como por Catalán (1979b, 1994a, 1997-1998, 2001). Varios testimonios que versan sobre el Conde Niño se han transmitido, con dicho arranque formular o similar, en el Romancero sevillano: Piñero Ramírez, Pérez Castellano, López Sánchez, Agúndez García y Flores Moreno (2013: 121 y 126-133).

³⁸ Cuestión sobre la que tuve ocasión de conversar detenidamente con este especialista en calidad de informante.

³⁹ En lo referente a la explicación pormenorizada: Suárez Ávila (14 de enero de 2022).

a escuchar» (B1: 7), de indudables resonancias y raíces flamencas. Este hecho deja ver acaso su intuición cabal y profundo sentido del arte andaluz al paladear unos versos de extraordinario abolengo poético-musical que encandilaron, como un feliz sendero hacia la apertura creativa, a El Bengala y a Mairena, entre otros referentes de excepción: «Vibra en el aire el romance de “El Conde Olinos”, reclamando silencio: “Madrugaba el Conde Olinos, / mañanita de San Juan [...]. —¡Las aves que iban volando... se paraban a escuchar!, repite Juan Antonio, maravillado del encanto poético» (B1: 6)⁴⁰.

Ahora bien, como contrapunto a la medida contenida y equilibrada de Agüero, ante la asimilación de tan expresivo romance musicalizado, Carmen irrumpió de manera emocional. Para ello, emite un comentario interpretativo que deriva hacia un amable y divertido agón dialéctico, remozado de señas identitarias gitanas y toques humorísticos, con Juan Antonio al hilo del verso «le falta la sangre real» (B1: 7). Y es que la bailaora, un tanto cansada de la manifiesta pátina trágica de los amores desdichados transmitida en los romances analizados, por mucho que los hubiese disfrutado durante la audición, se propuso sugerir la escucha de músicas más alegres y desenfadadas, lo que dará paso, sorpresivamente, al aludido toque jondo por soleá de Agüero interpretado mediante micromovimientos gestuales por Carmen Amaya:

—Olé. ¡Que le farta la sangre reá! ¡Pobrecitos los dos! ¡La sangre reá: vaya una sangre más negra!
—¿Pues no tenéis los gitanos sangre de reyes?, bromea Juan Antonio.
—Sí, hijo. Pero no como la de esa reina, que es tinta de calamá...
—La sangre real es azul..., advierto yo.
—Claro (replica nuestra gitana) y yo soy rubia como las candelas... Bueno; a ver si oímos algo un «poquiyo» menos triste... (B1: 7)⁴¹.

A la vista de lo expuesto hasta el momento, surge la siguiente interrogante: ¿en qué archivo fonográfico exacto escuchó nuestra protagonista las versiones romancísticas referidas? Ante la escasez de información proporcionada por Samperio en sus notas textuales, trataré de dilucidar esta incógnita en el último epígrafe del presente estudio.

5. AL COMPÁS DE ROMANCES: UNA FUENTE FONOGRÁFICA DESCONOCIDA EN EL IMAGINARIO SONORO DE CARMEN AMAYA

Si se examina con atención los distintos estadios de la biografía de Samperio consagrada a Carmen Amaya, en ninguno de estos bocetos se desvela, en modo alguno, la grabación que pudieron disfrutar en tan significativa ocasión descrita. En sus notas, sólo menciona el erudito polímata que degustaron las versiones romancísticas —en este orden concreto— del Duque de Alba, Rosalinda y el Conde Olinos. Las escucharon, en efecto, de corrido y sin necesidad de levantarse de los asientos para cambiar de tema o disco. Esta vicisitud coyuntural explica los comentarios escuetos que realizaron Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero, entre romance y romance, intercalados durante la audición fonográfica de manera continuada y minimalista. Conocemos también la transcripción

⁴⁰ El lector interesado puede consultar la progresiva reescritura del fragmento por Samperio en el Apéndice textual.

⁴¹ En lo que atañe a los reajustes retórico-estilísticos del erudito en los sucesivos bocetos, véase el apartado de anotaciones del Apéndice textual.

exacta de los versos que se cantaron en dicha grabación, habida cuenta de que Samperio la incluyó en su proyecto biográfico —como puede leerse en el Apéndice textual—, pero sin decir nada sobre la fuente sonora específica de la que se sirvió en aras de complacer y entretenrer a sus melómanos huéspedes.

Lo cierto es que el gusto del escritor por los romances musicalizados en un contexto de invitación a su auditorio con el objeto de revelar archivos fonográficos poco conocidos constituye una constante visible en el *modus operandi* de este coleccionista de discos y bibliófilo por añadidura. Así, por ejemplo, atesoraba en la fonoteca, según he podido comprobar en su archivo documental, *L'Anthologie sonore* de Emilio Pujol, es decir, *Romances et villancicos españoles du 16e siècle (chant et vihuela)*. Este disco de 78 rpm y 30 cm, publicado en París en 1935, cuenta con las sugerentes interpretaciones de la soprano María Cid y Emilio Pujol, haciendo las funciones de vihuelista. En su variado repertorio, constan los romances «Durandarte» de Luis Milán, «Paseábase el Rey moro» de Miguel de Fuenllana, en virtud de la acostumbrada maurofilia, o «A las armas, moriscote» de Diego Pisador. De hecho, se trata de una interesante grabación que empleó Samperio en la serie de conferencias «El cante andaluz», dado que, en una copia del programa que guardó como recuerdo, se señala, en una armonización de audios de aliento romancístico y otros de vuelo flamenco —con presencia de Carmen Amaya—, lo siguiente: «Los Bocetos serán ilustrados con grabaciones selectas de *Music of the Orient*, *Folk Music of Mediterranean*, *Antología de cante flamenco*, Carmen Amaya, Manuel Torres, Pastora Pavón (La Niña de los Peines), Tomás Pavón, Manolo Caracol, Canalejas de Puerto Real, Alvarado, *Anthologie sonore* (Pujol), De la Torre, Maravilla y Agustín Castellón (Sabicas)».

Sin embargo, a la vista del examen atento de los bocetos transmitidos, no fue esta la grabación, en realidad, la que suscitó la curiosidad de Carmen Amaya por las versiones de romances musicalizados, sino el archivo fonográfico «Tres romances españoles: El Duque de Alba / Rosalinda / El Conde Olinos», integrado en *Spanish Folksong as Art Song*. Estamos, en resumidas cuentas, ante una obra discográfica para Mid Century Spanish Recordings, muy difundida en México y EE. UU., precisamente en la década de los años cincuenta. En este sugerente proyecto sonoro, participó el cantante Alfredo Méndez junto al matrimonio formado por Antonia Calderón —es decir, Antonia Martínez Calderón de la Barca— y José Jordá, en un enlace nupcial que tuvo lugar el 26 de marzo de 1937 en la Parroquia del Sagrario, en Santiago de Chile, interviniendo Margarita Xirgu y Cipriano Rivas Cherif en calidad de célebres y reputados padrinos. A la feliz pareja Calderón y Jordá consagraría Juan Ramón Jiménez, tras haberlos recibido junto a Zenobia Camprubí en San Juan de Puerto Rico, la composición «La retahíla de los juglares», publicada en las páginas primera y segunda del número siete de *Caracola. Revista malagueña de poesía*, editado en mayo de 1953 bajo los auspicios de melómanos escritores como Alfonso Canales y Bernabé Fernández-Canivell⁴².

Es más, estos reconocidos artistas de la escena teatral estaban muy familiarizados con la grabación de romances y modalidades afines procedentes de la literatura oral y la cultura popular como los villancicos, según se infiere de publicaciones del aliento creativo de *Anthology of Spanish Folklore Music* o *El Folklore Español-Spanish Folklore*, en el sello de SMC-Pro Arte. Por tanto, al margen de que en el archivo fonográfico aludido

⁴² Para el maridaje de literatura y flamenco en el seno interdisciplinar de *Caracola*, con Canales, Caballero Bonald, Quiñones y Fernández-Canivell de fondo, *vid. Escobar Borrego (2022)*.

se encuentren los tres romances seguidos y en el mismo orden reconocible en las notas biográficas redactadas por Samperio, la transcripción de los versos coincide a la luz del cotejo comparatista de las dos fuentes; es decir, la sonora del archivo fonográfico y la escrita en los bocetos textuales que me ocupan. No faltan detalles complementarios que corroboran esta tesis como el apunte de Samperio al hecho de que en el romance dedicado al Duque de Alba se alternen las voces en aras de la variedad tímbrica («Está sonando el primero [de los tres romances], en las voces flexibles de dos cantantes admirables, prendidas a una sencilla melodía: “Tristes nuevas, tristes nuevas / se cantaban por Sevilla [...]”»; B1: 5)⁴³, como así se demuestra en la grabación propuesta como fuente y que ha sido remasterizada en 2023 para Apple Music en *streaming*.

En otras palabras, Samperio, relacionado culturalmente con aquellos españoles, en general, y con los andaluces, en particular, que dedicados a las artes escénicas recorrían por entonces prestigiosos escenarios mexicanos, fue conocedor del algido éxito que estaban disfrutando Antonia Calderón y José Jordá. Además, mantuvo contacto con buenos amigos malagueños adscritos al dominio estético del ámbito teatral (Calderón, por ejemplo, había nacido en Estepona en 1910), lo que le llevaría a regresar a España, al igual que esta pareja, decantándose por Torremolinos como destino poco antes de fallecer el 14 de octubre de 1968⁴⁴. Incluso Samperio, antes de su duradero exilio en Ciudad de México, pudo haber conocido, al menos, a Calderón dada su intensa actividad y acmé profesional en escenarios españoles en los que no faltó, como un importante bastión geográfico, Santander, ciudad natal del escritor. Se trata de un enclave, en cualquier caso, en el que Calderón, integrada en la compañía de Xirgu —su madrina de bodas, como he señalado—, había embarcado el 31 de enero de 1936 en el Orinoco en dirección a La Habana con el objeto de realizar una gira por países hispanoamericanos, entre estos, claro está, México. Unos años después, con motivo de la Guerra Civil, Samperio se acabaría refugiando en Ciudad de México con arribo a Veracruz el 7 de julio de 1939 en el Ipanema junto a sus hijos —evocados en su biografía de la bailaora, según he puesto de relieve—, fruto de su matrimonio con Pilar Guardón; esto es, acaso la triste ausencia, como música callada y soledad sonora, a la que, de manera velada, llega a aludir el escritor en sus bocetos. De hecho, la voz de Guardón, aun habiendo sido cómplice siempre de la inclinación de su esposo por el flamenco y encontrándose próxima también a Carmen Amaya por su afición al baile, no interviene, de viva voz, en ningún momento o circunstancia recreada en los bocetos.

6. CONCLUSIONES

El hallazgo de los distintos estadios redaccionales destinados a una biografía inconclusa de Carmen Amaya por Samperio ofrece datos inéditos sobre el *floruit* de la trayectoria profesional y los círculos de amistades de la bailaora en Ciudad de México entre 1955 y 1957. Asistimos, en consecuencia, a la exquisita sensibilidad poético-musical de la admirable figura catalana, aunque no demasiado amiga de la estética de la «Chacona» de Bach, y de Agüero a la hora de escuchar y comentar versiones romancísticas del Duque de Alba —cuyo arranque entraña mediante contaminación con una de las

⁴³ Con reajustes estilísticos por parte de Samperio en los testimonios B2 (5), B3 (5), B5 (5), B7 (3), según se comprueba en el Apéndice textual.

⁴⁴ Agradezco a Pilar Samperio Guardón, como informante de excepción, estas noticias sobre la relación de sus padres con Málaga.

variantes principales de la muerte del príncipe don Juan—, Rosalinda y el Conde Olinos. Precisamente, este último romance acusó una sugerente derivación estética, en virtud de la tradición flamenca tan importante para Carmen Amaya, Agüero y Samperio, hacia el personaje del Conde Niño como una variación, entre la narratividad y el marchamo lírico, en el estado latente y la memoria colectiva. Fue posible gracias a Antonio Mairena y su cabal asimilación del imaginario sonoro-romancístico de El Puerto de Santa María—cuestión de potencial calado en los *Romani Studies*— siguiendo los sones y ecos de El Bengala, como bien nos ha enseñado Suárez Ávila, a quien están dedicadas estas páginas en su memoria y recuerdo.

La elección del archivo sonoro mencionado, en el que los tres romances musicalizados recrean como *leitmotiv* el amor imposible y trágico, se encuentra en hermandad tras una referencia alusiva a los romances interpretados en Triana a la luz de las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón, con el sentimiento elegíaco que subraya Samperio en sus notas biográficas, seguramente por la ausencia de Pilar Guardón a diferencia de sus apuntes alusivos a los hijos del matrimonio. No es una cuestión gratuita que el primer romance, el del Duque de Alba, arranque con «tristes nuevas» vinculadas a Sevilla, ya que se trata de uno de los lugares connotados para Samperio y Guardón durante su viaje de novios con estancia en la capital hispalense. En dicha estadía, Pilar frecuentó clases de baile mientras que Domingo llevaba a cabo su labor de campo dedicada al arte jondo preguntando a informantes, esto es, conforme a la metodología aplicada en la localización de romances⁴⁵, a modo de fuentes privilegiadas de la tradición oral.

Dado el alcance de estas noticias biográficas en torno a la lectura interpretativa por parte de Carmen Amaya de las versiones musicalizadas de romances, resultaba necesaria la edición de este episodio, conforme a la crítica textual y la crítica genética, a fin de poner su contenido a disposición de la comunidad de investigadores. Para ello, he proporcionado un detallado examen analítico de los distintos bocetos: desde B1, en el que Samperio puso ya en juego los elementos temáticos medulares de cuño romancístico, hasta las variadas reelaboraciones, sobre todo, B2 y B3, que llevaron al escritor a forjar un primer avance, como redacción casi en limpio y síntesis del trabajo realizado, en B6. El boceto B7, si bien tratado en la *collatio codicum* a modo de *codex descriptus*, constituye una copia de este último testimonio, aunque con alguna corrección mínima que afecta a la puntuación, como se comprueba en el aparato de notas del Apéndice textual. Fue así, a buen seguro, porque Samperio decidió facilitar una incipiente entrega escrita a Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero para que recordaran las vivencias poético-musicales compartidas por los tres. Incluso no hay que descartar que, en paralelo, pudiera servirle de atractiva carta de presentación, a nivel de *marketing*, con vistas a una publicación futura. La hipótesis vendría avalada, entre otros detalles, por el hecho de que Samperio acabase subsanando errores identificables en los bocetos previos, por ejemplo, en lo referente a que el verso «La princesa, con gran pena» de «Madrugaba el Conde Olinos» apareciese truncado («con gran pena») mediante hipometría en los estadios redaccionales exceptuando B6 y B7; o si se atiende a que sólo, en estos testimonios, conste un primer ensayo de título: «El ángel de la gracia».

Por último, en cuanto a la fuente fonográfica concreta que disfrutaron Carmen Amaya y Juan Antonio Agüero en compañía de Samperio, se trata de «Tres romances españoles: El Duque de Alba / Rosalinda / El Conde Olinos», reconocible y localizable

⁴⁵ Véase: Catalán (1979a, 1982, 1990, 1994b).

en *Spanish Folksong as Art Song* bajo la interpretación de Méndez, Calderón y Jordá. Más allá de que Samperio les hiciese escuchar tan sabroso programa o repertorio a sus amigos —acaso con la posibilidad de integrar estas ideas poético-musicales en futuros proyectos conjuntos—⁴⁶, al concorde empaste vocal de la grabación alude el escritor en sus bocetos: bien por una mera admiración en calidad de melómano hacia los cantantes implicados, bien llevado por una relación entablada con el matrimonio Calderón y Jordá habida cuenta de sus vínculos con artistas oriundos de Málaga. Ello le llevaría a nuestro escritor, en los últimos compases de su vida, a decantarse por un atractivo pueblo de la capital malacitana, Torremolinos, como destino para su regreso a España después de toda una vida exiliado en Ciudad de México. Sin embargo, esta azarosa circunstancia le granjearía el cultivo de una firme amistad con Carmen Amaya y Agüero. Para ello, ejerció, en definitiva, como asesor de esta concertada pareja —al igual que la de Calderón y Jordá—, aunque con toques contrapuntísticos a la hora de interpretar, de viva voz, los romances musicalizados.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar (2006): «La metamorfosis en árboles entrelazados: el “Romance del Conde Niño” y la baladística europea», en *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*, Gabriella Menczel y László Scholz (coords.), Budapest, Eötvös József, pp. 11-21.
- ACOSTA DÍAZ, Josefa, GÓMEZ LARA, Manuel José y JIMÉNEZ BARRIENTOS, Jorge (eds.), (1997): *Poemas y canciones de Rafael de León*, con índice selecto de temas y motivos amatorios de Antonio Ramírez de Verger, Sevilla, Alfar, 3^a ed.
- APARICIO, Santos Nicolás (2016): «Las variantes alleranas (Asturias) del romance “La muerte del príncipe don Juan”», *Revista de folklore*, 414, pp. 36-47.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (eds.) (1971): *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abrahám Yoná*, Berkeley, University of California Press, pp. 152-173.
- BÉNICHOU, Paul (1968a): *Creación poética en el Romancero tradicional*, Madrid, Gredos.
- BÉNICHOU, Paul (ed.) (1968b): *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- BOIS, Mario (1994): *Carmen Amaya o La danza del fuego*, Madrid, Espasa Calpe.
- CABRERA FRUCTUOSO, María (2021): «Olga Pericet y su “Cuerpo infinito”: entre la tradición y la innovación del baile flamenco a través de la figura de Carmen Amaya», *AusArt*, 9(2), pp. 179-190. <https://doi.org/10.1387/ausart.23084>
- CARRETERO, Salvador, GARCÍA, Carmen, PORTILLA, Isabel y RIVERO, Francisco (1999-2000): *Francisco Rivero Gil (1899-1972)*, Santander, Museo de Bellas Artes / Ayuntamiento de Santander.
- CATALÁN, Diego (1959): «El “motivo” y la “variación” en la trasmisión tradicional del romancero», *Bulletin Hispanique*, 61(2-3), pp. 149-182. <https://doi.org/10.3406/hispa.1959.3623>
- CATALÁN, Diego (1979a): «El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX», en *El romancero hoy: nuevas fronteras*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 217-256.

⁴⁶ No hay que olvidar que les ayudaba profesionalmente.

- CATALÁN, Diego (1979b): «Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo “Romancero”», en *El Romancero hoy: poética*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 231-250.
- CATALÁN, Diego (1982): «Hacia una poética del Romancero oral moderno», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Eugenio de Bustos Tovar (coord.), Salamanca, Universidad, vol. I, pp. 283-296.
- CATALÁN, Diego (1990): «El campo del Romancero: presente y futuro», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, Enrique Rodríguez Cepeda (coord.), Madrid, José Porrúa Turanzas, vol. I, pp. 1-27.
- CATALÁN, Diego (1994a): «Sobre el lenguaje poético del Romancero: la fórmula como tropo», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 567, pp. 25-28.
- CATALÁN, Diego (1994b): «El Romancero como campo de investigación», en *De balada y lírica*, Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Ana Valenciano López de Andújar, Flor Salazar y Beatriz Mariscal Hay (coords.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, vol. I, pp. 13-22.
- CATALÁN, Diego (1997-1998): *Arte poética del Romancero oral: los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España.
- CATALÁN, Diego (1998): «Permanencia de motivos y apertura de significados: Muerte del príncipe don Juan», en *Arte poética del romancero oral. Parte 2: Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI de España / Fundación Ramón Menéndez Pidal, pp. 35-107.
- CATALÁN, Diego (2001): *El archivo del Romancero: historia documentada de un siglo de historia*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATARELLA, Teresa y CATALÁN, Diego (1973): «El romance tradicional, un sistema abierto», en *El Romancero en la tradición oral moderna*, Antonio Sánchez Romeralo (coord.); Diego Catalán y Samuel G. Armistead (dirs.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 181-206.
- CENIZO JIMÉNEZ, José (2011): *Antonio Mairena: La forja de un clásico del cante flamenco (1909-1983)*, Córdoba, Almuzara.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2009): «Péinate tú con mis peines». *El mundo flamenco de Pastora Pavón, La Niña de los Peines*, Córdoba, Almuzara.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1998): «Elementos míticos en el romance del “Conde Olinos”», en *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII) celebrado en la Universidad de Zaragoza del 4 al 9 de noviembre de 1996*, Alberto Navarro González, Juan Carlos Pueo Domínguez y Alfredo Saldaña Sagredo (coords.); José Ángel Blesa Lalinde (ed.), Zaragoza, Universidad, vol. II, pp. 123-129.
- DÉBAX, Michelle (1998): «Análisis del motivo del poder del canto en tres romances: Conde Arnaldos, Conde Olinos, Gerineldo», en *De balada y lírica*, Diego Catalán, Jesús Antonio Cid, Ana Valenciano López de Andújar, Flor Salazar y Beatriz Mariscal Hay (coords.), Madrid, Universidad Complutense / Cátedra Seminario Menéndez Pidal, vol. I, pp. 285-298.
- DÍAZ-MÁS, Paloma (ed.) (1994): *Romancero*, con estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica.
- DÍEZ TORRES, María Isabel (2020): «El flamenco de Pastora Imperio, Carmen Amaya y Lola Flores en las dos versiones de la película *María de la O* (1936 y 1958)», en *La Investigación en danza: MadridOnline 2020*, Inmaculada Álvarez Puente, Carmen Giménez Morte, Raquel López Rodríguez, Miriam Martínez

- Costa y Virginia Analía Soprano Manzo (coords.), Valencia, Ediciones Mahali, pp. 83-85.
- DÍEZ TORRES, María Isabel (2021): «De los escenarios de la ópera flamenca al *glamour* de la gran pantalla: estética y relevancia de lo(s) flamenco(s) en las películas de Angelillo, Carmen Amaya e Imperio Argentina en la República (1934-1936)», en *Detrás de la imagen: cine, canción y baile en España, 1931-1959*, Inmaculada Matía Polo y Elena Torres Clemente (eds.), Madrid, Ediciones Complutense, pp. 183-194.
- ENTWISTLE, William J. (1951): «*El Conde Olinos*», *Revista de Filología Española*, 35, pp. 237-248.
- ENTWISTLE, William J. (1953-1954): «Second thoughts concerning *El Conde Olinos*», *Romance Philology*, 7, pp. 10-18.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2017-2018): «Poética musical, paisaje sonoro y oralidad simbólico-narrativa en el pensamiento estético de Pedro Bacán», *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 50, pp. 23-80.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2020): «*Tone and mood. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales: diálogo analítico con Dorantes desde los estudios culturales*», *La musa y el duende. Revista Internacional de Flamenco*, 25, pp. 57-97.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2022): «Cartas inéditas de Caballero Bonald y Quiñones a Canales (con noticias sobre Cela, Fernández-Canivell y Anteo)», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 40, pp. 113-128. <https://doi.org/10.5209/dice.84214>
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2023a): «*Tierra de luz, cielo de tierra: Lorca y la estética de lo jondo (con ecos de Poema del cante jondo en la flamencología transatlántica)*», en Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, ed. de Pedro Tabernero, con ilustraciones de Juan Torres, Sevilla, Grupo Pandora, pp. 6-11.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2023b): «Tradición escénica popular y versos musicalizados con sabor a copla y cine: pervivencia de la guitarra flamenca en Ciudad de México», en *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (coords.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 139-158. <https://doi.org/10.31819/9783968694016-010>
- GALLARDO SABORIDO, Emilio J. (2023): «Flamenco, andalucismo literario y emigración española en México: los casos de Domingo J. Samperio y Salvador Marín de Castro», en *América como horizonte. Intercambios, diálogos y mestizajes de la escena popular española*, Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo (coords.), Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 159-182. <https://doi.org/10.31819/9783968694016-011>
- GARCÍA ULECIA, Alberto (1976): *Las confesiones de Antonio Mairena*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco (1995): *Carmen Amaya: «Cuando duermo, sueño que estoy bailando»*, Barcelona, Ediciones Carena.
- HOMANN, Florian (2021a): *Cante flamenco y memoria cultural. Lo performativo de la tradición, las redes de intertextos y las nuevas dinámicas en la poesía del cante*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783968691725>
- HOMANN, Florian (2021b): «Coplas flamencas sueltas y poemas del cante compuesto: dos moldes distintos de las letras del cante, entre textos tradicionales y textos de

- nueva creación», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Francisco Javier Escobar Borrego y Emilio J. Gallardo Saborido (coords.), 11, pp. 99-116. <https://doi.org/10.14201/161620211199116>
- LÓPEZ DE LOS MOZOS JIMÉNEZ, José Ramón (1991): «Una versión escolar del Conde Olinos recogida en el Mirabueno a los cincuenta años de haberla aprendido», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 20, pp. 97-100.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1986): «Los romances de Gerineldo y la condesita y el del Conde Olinos en el cancionero folklórico de Antequera», en *Philologica hispaniensia «in honorem» Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, vol. III, pp. 233-244.
- MADRILEJOS MORA, Montse (2012): «Carmen Amaya, star de Hollywood», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 6, pp. 55-73.
- MADRILEJOS MORA, Montse (2019): «Carmen Amaya en el cine», en *Mundo y formas del flamenco: La memoria que nos une*, Josefa Samper García (coord.), Alicante, Universidad, pp. 169-179.
- MADRILEJOS MORA, Montse (2023): «Las edades “movedizas” de Carmen Amaya», *Sinfonía virtual. Revista de música y reflexión musical*, 45, pp. 1-44.
- MAIRENA, Antonio y MORAO, Manuel (s. f.): «Se levantó el Conde Niño». URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=S6cBQGUNwQU>>.
- MARIAS, Clara (2015): «Historia y ficción en el romance de “La muerte del príncipe don Juan”: de la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral», en *Literatura y ficción: «Estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, Marta Haro Cortés (coord.), Valencia, Universitat de València, vol. II, pp. 643-669.
- MARIAS, Clara (2020): «El romance de “La muerte del príncipe don Juan” y Tristán e Iseo: despedida, viaje y lamento de la amada», en *El legado de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a principios del siglo XXI*, Inés Fernández-Ordóñez (coord.), Madrid, CSIC, 2020, vol. II, pp. 297-342.
- MARINERO LABRADOR, Cristina (2012): «El baile fragmentado de Carmen Amaya en la película *María de la O*», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 7, pp. 157-181.
- MARTÍN DURÁN, Andrés Manuel (2012): «El Romance de Conde Niño en la tradición oral de Cuba y República Dominicana», en *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Sònia Boadas Cabarrocas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens (coords.), Girona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 529-543.
- MATÍA POLO, Inmaculada (2018): «Una idea de nación: Carmen Amaya y Pastora Imperio en el cine de Elías Riquelme», en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Elena Torres Clemente (coord.); Victoria Eli Rodríguez (dir.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 127-142.
- MENÉNDEZ PIDAL, María Goyri de (1904): «Romance de la muerte del príncipe don Juan», *Bulletin Hispanique*, 6, pp. 29-37. <https://doi.org/10.3406/hispa.1904.1391>
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1922): *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, Oxford, Imprenta Clarendoniana.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): «El estado latente en la vida tradicional», *Revista de Occidente*, 2, pp. 129-152.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973): *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1978): *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MILES, Justice (2020): «La síntesis moderna de Josephine Baker y Carmen Amaya», *Música oral del Sur: Revista internacional*, 17, pp. 269-301.
- MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio (2004): *Mundo y formas del cante flamenco*, José Cenizo Jiménez (ed.), Sevilla, Giralda.
- NAVARRO PABLO, Macarena (2014): «Los tarantos de Rovira Beleta como recurso didáctico para la enseñanza del flamenco», *Revista de investigación sobre flamenco «La madrugá»*, 11, pp. 101-114.
- OLANO, Antonio D. (2011): «Carmen Amaya: el milagro con nombre de mujer», *Época*, 1358, pp. 48-52.
- PEÑA FERNÁNDEZ, Pedro (2013): *Los gitanos flamencos*, Córdoba, Almuzara.
- PÉREZ VIDAL, José (1951): «Romances tradicionales: La muerte del príncipe don Juan», *Revista de Historia*, 95-96, pp. 312-317.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (ed.) (1999): *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (2023): *Romances de la frontera. La ficción poética también hace historia*, Córdoba / Sevilla, Almuzara / Fundación Machado, 3 vols.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., PÉREZ CASTELLANO, Antonio José, LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis y Dolores FLORES MORENO (eds.); MORA ROCHE, Joaquín (est.) (2013): *Romancero de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla / Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- PUERTO HERNÁNDEZ, José Luis (2012): «Romances de tradición oral en la Sierra de Gredos», en *Institución Gran Duque de Alba 1962-2012: 50 años de cultura abulense*, Ávila, Diputación / Institución Gran Duque de Alba, vol. II, pp. 163-174.
- RICO BELTRÁN, Amparo (2002): «Breve estudio comparativo del romance del Conde Olinos», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 6. URL: <<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/OLINOS/estolinos.htm>>.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo (1994): *Cantaores de Lebrija en el recuerdo*, Sevilla, edición del autor.
- ROGERS, Edith R. (1973): «*El Conde Olinos: Metempsychosis or Miracle*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, pp. 325-339. <https://doi.org/10.1080/1475382732000350325>
- ROMERA FIGUEROA, Elia (2022): «La copla “María de la O” entre generaciones: de *El Molino* (1933) a *Menudas estrellas* (1995)», *Bulletin of Spanish Studies*, 99(3), pp. 423-448. <https://doi.org/10.1080/14753820.2022.2093568>
- SMIDAKOVA, Bohumira (2017): «Carmen Amaya: New aesthetics of Gypsiness in Spanish cinema», en *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Belén Vega Pichaco (coord.); Beatriz Martínez del Fresno (ed.), Turnhout, Brepols Publishers, pp. 257-284.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2006): «Poética y tradición de los romances de los gitanos bajoandaluces: ¿El Lebrijano?, un caso de fragmentismo y contaminación romancística», *Culturas Populares*, 2, pp. 1-24.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2010): «La memoria viva, el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38, pp. 289-314.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (14 de enero de 2022): «La tradición mediata en los romances grabados por Antonio Mairena», *Expoflamenco*. URL: <<https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-mediata-en-los-romances-grabados-por-antonio-mairena/>>.

- SUÁREZ ÁVILA, Luis (30 de enero de 2022): «La tradición atípica textualmente transculturada», *Expoflamenco*. URL: <<https://www.expoflamenco.com/fe-debida-la-tradicion-atipica-textualmente-transculturada/>>.
- URPÍ, Jordi (2013): «Carmen Amaya: bailar o morir», *Catalunya música: Revista musical catalana*, 335, pp. 12-13.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (1996): «La unidad poética “motivo” en el romancero del sur: un estudio del “Conde niño”», en *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Virtudes Atero Burgos (coord.), Sevilla, Universidad, pp. 229-242.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (1998): *El motivo en el romancero: estudio de la tradición de Cádiz*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2018): «Variaciones de lo fantástico en la tradición oral moderna. El romance del “Conde Niño”», *Amaltea: Revista de mitocrítica*, 10, pp. 79-92. <https://doi.org/10.5209/AMAL.58760>

APÉNDICE TEXTUAL

«EL ÁNGEL DE LA GRACIA»⁴⁷

[...] Sin darme cuenta, he derivado hacia⁴⁸ una evocación de las fiestas flamencas de hace un siglo, en Triana, en las que⁴⁹ alternaban los cantes gitanos, la caña de El Fillo y el polo Tobalo, con lindos romances antiguos y danzas de bolero⁵⁰ clásico o corraleros bailes sevillanos. Sacamos a relucir a «El Solitario» con su bolerología y⁵¹ así desembocamos felizmente en la coincidencia de escuchar algunos⁵² tesoros de nuestro Romancero.

⁴⁷ Se trata de un título que integró Samperio al frente de la primera página de los testimonios B6 y B7.

⁴⁸ El autor se decantó por la variante «He derivado, inadvertidamente, hacia» en B3 (5), incluyendo, como añadido *supra lineam*, «inadvertidamente». En cambio, en B5 (5) redactó «hacia una evocación de las», también con retoques *supra lineam*, con la voluntad de suprimir este sucinto texto mecanografiado: «un breve discurso sobre». Dicho fragmento editado, en consecuencia, preserva la literalidad de B1 (5), B6 (2-3) y B7 (2-3).

⁴⁹ En B5 (5) omitió Samperio la construcción locativa «en Triana».

⁵⁰ Se lee en B3 (5) «danzas del bolero», mientras que en B5 (5) se identifica una variante: «con preciosos romances antiguos, recitados o cantados, y la danza de boleros clásicos y corraleros». En esta última *lectio*, Samperio insertó el añadido «antiguos» —mecanografiado *supra lineam*— y a mano, aunque igualmente *supra lineam*: «y la danza de».

⁵¹ En B1 (5) una tachadura con bolígrafo azul (constante en los borradores de Samperio) encubre, como si de un palimpsesto se tratase, el siguiente texto: «demás escenas andaluzas». Por lo demás, este fragmento comprendido en B1 no presenta lecciones divergentes de calado respecto a B3 (5), en el que persisten los tachones en tinta azul en el *locus criticus*, salvo B2 (5) que evidencia la variante «sevillanos». Así, desembocamos felizmente en la coincidencia de escuchar algunos tesoros de nuestro Romancero», con la omisión de «Sacamos a relucir a “El Solitario” con su bolerología y». Los testimonios B6 (3) y B7 (3) entroncan, a su vez, con B2 (5), excepto en lo que atañe, como un mínimo detalle diferencial, a «tesoros del Romancero» en vez de «tesoros de nuestro Romancero». Por último, B5 (5) queda emparentado, a efectos de filiación de *fontes criticae*, con B2 (5), B6 (3) y B7 (3), que comprende la variante mecanografiada «algunos de esos tesoros» y dos añadidos *supra lineam* y a mano: «felizmente» y «la coincidencia». Finalmente, en B5 (5) Samperio descartó la alusión a «El Solitario» y la «boleroología», tachando, además, «Disponemos de» para decantarse por una *lectio* coincidente con B1 (5) y formalizada en una hibridación de texto mecanografiado y a mano.

⁵² Un tachón azul oculta *sub cortice* en B1 (5) una *lectio* desechada por el autor («de esos»), pero recuperada en B5 (5).

Una excelente grabación nos brinda tres preciosos romances: el de El⁵³ Duque de Alba, Rosalinda y el Conde⁵⁴ Olinos. Tres muertes trágicas escoltando al triunfo de la Belleza discreta⁵⁵ y el Amor.

Está sonando⁵⁶ el primero en las voces flexibles de dos cantantes admirables, prendidas a una sencilla melodía⁵⁷:

Tristes nuevas, tristes nuevas
se cantaban por Sevilla:
se ha casado el Duque de Alba
con dama de gran valía.

Se metió para su cuarto,
donde rabiaba y corría:
sus blancas manos retuerce
y sus anillos rompía.

Vio venir al Duque de Alba
con otros en compañía:
¡Duque de Alba, Duque de Alba,
Duque de Alba de mi vida!

Que me han dicho que te casas
con dama de gran valía⁵⁸.
Quién te lo vino a decir,
que mentira no te decía.

⁵³ En B2 (5), B3 (5), B6 (3) y B7 (3): «el del». En B3 (5), además, Samperio corrigió el error por reduplicación: «Alaba».

⁵⁴ Se lee en B2 (5), B6 (3) y B7 (3) una variante en contraposición a B1 (5): «y el del Conde». En cambio, la lectio de B3 (5) resulta análoga a la de B1.

⁵⁵ Samperio en B1 (5) añadió *supra lineam* y con letra autógrafa en tinta azul: «discreta». En contraste, en B2 consta «Tres muertes trágicas escoltando al triunfo de la Belleza discreta», mientras que en B3 (5) se lee: «Tres amorosas [añadido *supra lineam* con tinta azul: «amorosas»] muertes y un triunfo de la Belleza discreta». Coincide, asimismo, con B6 (3) y B7 (3) exceptuando la variante «el triunfo» en vez de «un triunfo». Y es que, en B5 (5), incluso con la transmutación de orden en el sintagma «tres muertes trágicas», Samperio acabó esbozando el siguiente fragmento, como tentativa redaccional, en una hibridación de textos mecanografiados y a mano: «Tres muertes trágicas y el triunfo en la belleza y el amor».

⁵⁶ Suprimió el autor en B1 (5) el adverbio «Ya» antes de «Está sonando [...]», integrado en B5 (5).

⁵⁷ En B2 (5) consta: «en dos voces cálidas y flexibles, prendidas a una sencilla melodía». En cuanto a B3 (5), se lee «en dos voces flexibles y cálidas, prendidas a una sencilla melodía», con la supresión del sintagma «de dos cantantes admirables» gracias a una tachadura autógrafa. B6 (3) y B7 (3), en la filiación de la *collatio codicum*, siguen la lectura de B2 (5), pero con el matiz diferencial quiasmático, por transmutación del orden de elementos del tríicolon, de «cálidas y flexibles» y no «flexibles y cálidas». Por otra parte, B5 (5) ostenta la variante «en las voces de dos artistas admirables, prendidas en una reiterada melodía», con la sustitución de «encantadora» por «reiterada», sin que falte el añadido autógrafo de la marca de pluralidad en «prendidas». Asimismo, suprimió Samperio, con una tachadura, la perífrasis o giro verbal «van diciendo» como *verbum dicendi* para dar paso al romance «Tristes nuevas, tristes nuevas». En B3 (5) el escritor validó la transcripción del romance «Tristes nuevas, tristes nuevas» mediante la indicación de «ok» en tinta azul, coincidente, salvo mínimos retoques —por lo general fruto de errores mecanográficos y algún detalle estilístico (véase *infra*)—, en los distintos estadios redaccionales que conforman la *recensio*.

⁵⁸ Samperio se decantó en B5 (5) por la reticencia como un recurso retórico-estilístico con la función de crear suspense en los lectores: «valía...».

Mi boda será mañana
y a convidarte venía.
Al oír estas palabras,
cayó⁵⁹ difunta la niña.

Por ver de qué había muerto,
determinaron de abrirla:
y tenía el corazón
lo de abajo para arriba.

¡Ay, qué malos son amores,
pero yo no lo sabía:
que se vuelve el corazón
lo de abajo para arriba⁶⁰.

Alabamos, en la breve pausa, la⁶¹ belleza dramática del romance, y mientras a Juan Antonio le regocija⁶² la forma sorprendente⁶³ de la expresión⁶⁴ «lo de abajo para arriba», lamenta⁶⁵ Carmen la violenta muerte de la inocente niña enamorada...⁶⁶. ¡Le dio un vuelco el corazón! Y ya está en el aire el delicioso romance de Rosalinda, engarzado en la gracia de un breve ámbito melódico⁶⁷:

⁵⁹ El erudito santanderino subsanó el error mecanográfico «vayó» por «cayó» en B3 (5).

⁶⁰ En B5 (5) Samperio tachó esta nota mecanografiada: «Se repiten los dos últimos versos de cada estrofa».

⁶¹ Constan las siguientes variantes en el plano de las *fontes criticae*: «Alabamos, en la breve pausa, la» (B2: 6); y «En la pausa, alabamos, la» (B6: 3, B7: 3), con supresión de «breve» mediante una tachadura en azul en B3 (5); o lo que es lo mismo, en diálogo con los dos últimos testimonios textuales mencionados.

⁶² En B1 (5) Samperio sustituyó la *lectio* primigenia («le encanta») por otra posterior («le regocija»), añadida *supra lineam* y con letra autógrafo en tinta azul. B6 (3) y B7 (3) ofrecen, a la par, la variante «se regocija con la».

⁶³ El adjetivo «sorprendente» Samperio lo integró *supra lineam*, con su propia letra, tanto en B1 (5) como en B3 (5). En B6 (3) y B7 (3) corrigió, en cambio, gracias a la tachadura de la -s, el error de pluralidad en «sorprendente», dado que concuerda con «expresión» (*cf. infra*).

⁶⁴ Samperio en B1 (5) y B3 (5) eliminó, sirviéndose de una raya en tinta azul, el sintagma «ese vuelco del corazón». Además, en B1 (5) sustituyó la lección primigenia «de expresar» por «de la expresión» con añadido autógrafo y *supra lineam* en tinta azul: «la». En contraste, en B3 (5) tachó el escritor «forma de». En cuanto a B2 (6), B6 (3) y B7 (3), se advierte esta variante a nivel de *collatio codicum*: «romance. Juan Antonio se regocija con la sorprendente expresión». En lo que atañe a B5 (5) se halla una lección divergente debido a retoques híbridos entre fragmentos mecanografiados y a mano: «La breve pausa nos permite alabar la belleza dramática [añadido *supra lineam*: “dramática”] del romance, y mientras a Juan Antonio le encanta la forma [tachado: “forma”] de expresar ese vuelco del corazón “lo de abajo para arriba”».

⁶⁵ En B2 (6), B6 (3) y B7 (3): «arriba y lamenta».

⁶⁶ Interpoló Samperio en B1 (5) el apunte autógrafo, en tinta azul, «¡Le dio un vuelco el corazón!», integrado, en su escritura mecanografiada, en B5 (5). En este estadio redaccional se traslucen un reajuste estilístico que incluye la transmutación en el orden de elementos de la frase («Carmen lamenta» en vez de «Lamenta Carmen») y la no presencia de «inocente»: «Carmen lamenta [tachado: “se emociona con”] la violenta muerte de la niña enamorada...». La omisión de «inocente» se localiza también en B6 (3) y B7 (3).

⁶⁷ La *lectio* «un breve ámbito melódico» de B1 (5) constituye un retoque sustitutivo por parte de Samperio, realizado con tinta azul, de «una exquisita melodía». Por lo demás, este fragmento de B1 (5) no alberga cambios relevantes en B3 (5), aunque sí en B2 (6), B6 (3) y B7 (3), si se atiende a la *collatio codicum*: «está sonando la fluida gracia, refinado perfume de su época, del romance de Rosalinda, engarzado en un breve». En el boceto de B2, pero en un borrador paralelo, Samperio había escrito con tinta azul sobre el texto mecanografiado: «Y está sonando la fluida», suprimiendo «Y ya», además de «con el» al hilo del

A las puertas del palacio
de una señora de bien,
llega un lindo caballero
corriendo a todo correr.

Como el oro es su cabello,
como la nieve su tez,
sus ojos como dos soles
y su voz como la miel⁶⁸.

Dame la mano, dame la mano,
y la flor que te doy, mi amor.

Dios os guarde, mi señora.
Caballero, a vos también.
Ofrecedme un vaso de agua,
que vengo muerto de sed.

Tan fresca como la nieve,
caballero, os la daré,
que la cogieron mis hijas
al punto de amanecer.

¿Son hermosas vuestras hijas?
¡Como un sol de Dios las tres!
Decidme cómo se llaman
si en ello gusto tenéis.

La mayor se llama Elena
y la segunda Isabel.
Y la más⁶⁹ pequeña de ellas,
Rosalinda la nombré.

Decid a todas que salgan,
que las quiero conocer.
La mayor y la mediana
al punto aquí las tendréis.

Rosalinda, caballero,
ruega a vos la perdonéis:
por vergüenza y cobardía
no quiere dejarse ver.

«refinado perfume». Sin embargo, añadió *supra lineam* «un» con el objeto de completar el sintagma «en [un] breve ámbito melódico», al tiempo que escribió «ok» en aras de validar la transcripción del romance «A las puertas del palacio». Del mismo modo, en B5 (5) tiene cabida esta variante: «engarzado [añadido *supra lineam* “engarzado” en sustitución de “prendido”, aquí tachado en su forma mecanografiada] en graciosa melodía [“graciosa” *supra lineam* con tachadura en “otra preciosa”, también como construcción mecanografiada]».

⁶⁸ En B5 (6) Samperio anotó «Estríbillo» (véase *infra*), mientras que en B6 (3) y B7 (3) optó por imbricar los versos en un paréntesis con tinta azul, marcando así la función poético-musical del *ritornello*.

⁶⁹ Samperio corrigió un error de reduplicación en B2 (6): «más más».

Lindas son las dos que veo,
lindas son como un clavel,
pero más linda será
la que no se deja ver⁷⁰.

Dame la mano, dame la mano
y la flor que te doy, mi amor.

A las puertas del palacio
de una señora de bien,
llegan siete caballeros,
siete semanas después.

Preguntadme, caballeros,
yo os sabré responder.
Tres hijas como tres soles
nos han dicho que tenéis.

La más pequeña de todas,
sin temor, nos la entreguéis,
que en los palacios reales
va a casarse con el rey.

—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre desenfado de una niña, feliz⁷¹ de su descubrimiento.

—Ya ves: triunfó⁷² la más discreta..., dice Juan Antonio⁷³.

—Sí...⁷⁴ ¡porque era la⁷⁵ más bonita...!

—Pero si el rey aún no la había visto... ¡Ah, qué gitana...!⁷⁶

⁷⁰ Vuelve a indicar el escritor santanderino «Eribillo» (véase *supra*) en B5 (6), como también se sirvió de los paréntesis en los versos que conforman el *ritornello* en B6 (3) y B7 (3).

⁷¹ Tanto en B1 (6) como en B6 (3) y B7 (3) se puede leer el fragmento que edito en el presente Apéndice a nivel de *constitutio textus*. En cambio, Samperio en B5 (6) incluyó reajustes estilísticos («con el alegre desenfado de una niña encantada») a partir de las adiciones *supra lineam* «con» (mecanografiado) y «alegre» (a mano); *vid. infra*.

⁷² En B1 (6) el autor se decantó por la *lectio* «ves: triunfó», sustitutiva de «ves cómo triunfó». A modo de contrapunto, reza en las *fontes criticae* B2 (6), B6 (3) y B7 (3) esta variante: «—Como has visto, triunfó». Y en B2 (6), pero en un borrador alternativo, Samperio introdujo una modificación estilística: «—Como ves, triunfó la más [añadido *supra lineam*: “más”] discreta».

⁷³ En los testimonios B2 (6), B6 (3) y B7 (3) se lee: «dice nuestro malabarista».

⁷⁴ Samperio, por razones estilísticas, prescindió en B1 (6) de la duplicación primigenia «Sí, sí...».

⁷⁵ El artículo «la» ha sido incorporado *supra lineam* por el autor en B1 (6) con la intención de integrar, además, los epifonemas exclamativos. Introdujo, igualmente, una variante en B2 (6), B6 (3) y B7 (3), si se atiende a la *collatio codicum*: «—Sí... ¡Porque tenía más ángel!».

⁷⁶ Samperio fue reescribiendo paulatinamente este fragmento textual. Los casos más significativos lo proporcionan B2 (6): «—¡Ah, qué gitana...! Pero si el rey no la había visto...»; B5 (6): «—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre [añadido *supra lineam*: “alegre”; véase arriba] desenfado de una niña encantada de su descubrimiento. [Tachado: “Precioso, precioso, subraya Juan Antonio alegremente.”]»; B6 (3) y B7 (3), con filiación respecto a B2 (6): «—¡Ese lindo caballero era el rey!, exclama Carmen, con el alegre desenfado de una niña, feliz de su descubrimiento. —Como has visto, triunfó la más discreta, dice nuestro malabarista. —Sí... ¡porque tenía más ángel...! —¡Ah, qué gitana...! Pero si el rey aún no la había visto...».

Vibra⁷⁷ en el aire⁷⁸ el romance de «El Conde Olinos», reclamando silencio⁷⁹:

Madrugaba el Conde Olinos,
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
a las orillas del mar⁸⁰.

Mientras el cabello bebe,
canta un hermoso cantar⁸¹:
las aves que iban volando
se paraban a escuchar.

—¡Las aves que iban volando... se paraban a escuchar!, repite Juan Antonio, maravillado del encanto poético⁸².

Desde las torres más altas,
la reina le oyó cantar:
Mira, hija, cómo canta
la sirena de la mar.

No es la sirenita, madre,
que esa tiene otro cantar:
que es la voz del Conde Olinos,
que por mí penando está.

Si es la voz del Conde Olinos,
yo le mandaré matar:
que para casar contigo,
le falta la sangre real...

⁷⁷ En B1 (6) la *lectio* «Vibra en», identificable en B6 (4) y B7 (4), sustituye el texto primigenio que el autor acabó tachando con tinta azul: «Pero las voces están en».

⁷⁸ Samperio ha prescindido en B1 (6) del gerundio «cantando», mientras que en B2 (6) se advierte lo siguiente: «aire la melodía del romance del Conde». Se trata, en efecto, de una lección de B2 (6) coincidente con B6 (4) y B7 (4), a tenor de las *fontes criticae*, salvo en la mínima variante «de El Conde» frente a «del Conde».

⁷⁹ La lección anterior, constatable en B1 (6), se había concretado en «y reclamando nuestro silencio». Sin embargo, en B5 (6) se alza la variante «Enseguida, volvemos al silencio para oír [añadido “oír” a mano y *supra lineam* como sustitución de “escuchar”] el [tachado: “tercero”] llamado de “El Conde Olinos”».

⁸⁰ El escritor, gracias a correcciones a mano, añadió en B5 (6) la marca de pluralidad en «las orillas» al tiempo que sustituyó «de la mar» por «el mar», con adición, también a mano, de *-l* en «del».

⁸¹ Samperio trazó en esta parte del romance, en lo que ataña a B5 (6), una tachadura al haber cometido un error mediante un salto de lectura, aunque no de igual por igual (*omissio ex homoioteleton*). Fue así durante el proceso de mecanografiado textual dado que suprimió «Mira, hija, cómo», que vendría a corresponder al arranque del verso ulterior: «Mira, hija, cómo canta».

⁸² B1 (6) alberga la *lectio* primigenia: «exclama Juan Antonio, vibrando entusiasmado: eso es poesía pura». Tanto «repite» como «maravillado del encanto poético» conforman una interpolación autorial posterior en tinta azul. Incluso Samperio barajó otras opciones en el plano estilístico en su propio examen de las *fontes criticae*: «encantado de la maravilla poética» y «maravillado», con supresión de «ante el encanto poético». Por lo demás, omitió «del encanto poético», después de «Juan Antonio, maravillado», en B2 (7), B6 (4) y B7 (4). Finalmente, en B5 (6) no tiene cabida el fragmento «—¡Las aves que iban volando... se paraban a escuchar!, repite Juan Antonio, maravillado del encanto poético», dado que con el verso «que por mí penando está» concluye este estadio redaccional.

No le mande matar, madre,
no le mande usted matar,
que, si mata al Conde Olinos,
a mí la muerte me da.

Guardias mandaba la reina
al Conde Olinos buscar:
que le maten a lanzadas
y echen⁸³ su cuerpo a la mar.

La princesa, con gran pena⁸⁴,
no cesaba de llorar:
que él murió⁸⁵ a la madrugada
y ella, a⁸⁶ los gallos cantar.

—Olé⁸⁷. ¡Que le farta la sangre reá! ¡Pobrecitos los dos! ¡La sangre reá: vaya una sangre más negra!

—¿Pues no tenéis los gitanos sangre de reyes?, bromea⁸⁸ Juan Antonio.

—Sí, hijo. Pero no como la de esa reina, que es tinta⁸⁹ de calamá...

—La⁹⁰ sangre real es azul..., advierto yo⁹¹.

—Claro (replica nuestra gitana) y yo soy rubia como las candelas... Bueno; a ver⁹² si oímos algo un «poquiyo» menos triste...⁹³.

⁸³ Corrige Samperio, en el testimonio B2 (7), «echan» por «echen».

⁸⁴ Salvo B6 (4) y B7 (4) que acogen el verso integral «La princesa, con gran pena», los restantes estadios que conforman la *recensio* lo proporcionan truncado y, por tanto, con el menoscabo de un error por hipometría: «con gran pena». Ahora bien, existe un sutil matiz entre B6 y B7 que afecta a la puntuación, ya que, en el primer testimonio, Samperio puntuá «La princesa con gran pena». Sin embargo, en el segundo boceto, se lee gracias a la corrección de una coma con un bolígrafo de tinta azul como los que empleaba el escritor: «La princesa, con gran pena», *lectio*, en fin, por la que me decanto en la *constitutio textus*. En cualquier caso, el detalle referido subraya que el autor se esmeró en la preparación de este avance textual recogido en B6, con copia en B7, pero que albergó algún retoque mínimo como el señalado.

⁸⁵ El escritor suprimió «él» en B2 (7), mediante una tachadura acaso considerando que se trataba de un elemento pleonástico. En cambio, cabe advertir el efecto de contraste estilístico entre «él» y «ella», como sí recogerá en los otros bocetos textuales.

⁸⁶ En las *fontes criticae* B6 (4) y B7 (4) se detecta la supresión de la conjunción copulativa en el inicio del verso: «Ella a».

⁸⁷ En el testimonio B1 (7) Samperio introdujo «Olé» en el arranque del fragmento. Como contrapunto, en B2 (7), B6 (4) y B7 (4), a tenor de la *collatio codicum*, no se advierte dicha interjección.

⁸⁸ La *lectio* anterior a «bromea» en B1 (7) venía dada por «pregunta zumbón».

⁸⁹ Samperio se había decantado en B1 (7) por la variante «es de tinta».

⁹⁰ La lectura prística, como evidencia B1 (7), no era «La», sino «Dices que la».

⁹¹ El autor decidió sustituir «bromea» por «advierto yo», según refleja B1 (7).

⁹² El testimonio B1 (7) traslucce que la *lectio* primitiva fue «Bueno, hijos, a ver».

⁹³ No existen variantes de gran calado entre los bocetos transmitidos en calidad de *fontes criticae* para este fragmento textual. El caso más representativo, en el plano de la *collatio codicum*, viene dado por B2 (7), B6 (4) y B7 (4): «—¡Que le farta la sangre reá! Pobrecitos los dos! ¡La sangre reá: vaya una “arate gallardí”! (sangre negra). —¿Pues no tenéis los gitanos sangre de reyes?, bromea el diablo. —Sí, hijo. Pero no como la de esa reina, que es tinta de calamá... —La sangre real es azul..., advierto, enredador [En B2, 7, añadido en tinta azul: “enredador”]. —¡Claro! (replica nuestra gitana) y yo soy rubia como las candelas... Bueno; vamo [En B2: 7, “vamo” como una adición autógrafa] a vé si oímos algo un poquiyo menos triste...».

Entiendo a Carmen⁹⁴ y conozco bien el «ángel» con que el cántabro tañedor⁹⁵ borda «soleares» en su guitarra flamenca. Suenan⁹⁶ enseguida unas variaciones de ese gran estilo, jondo y gitano⁹⁷, síntesis luminosa de un encadenamiento de rasgos musicales⁹⁸ del Mediterráneo⁹⁹.

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 12 de abril de 2024



⁹⁴ La *lectio* anterior era «Entiendo el deseo de Carmen», según se colige de B1 (7). No obstante, en B2 (7) Samperio corrigió el error mecanografiado que afectaba a la concordancia: «Entiende». B6 (4) y B7 (4) integran ya la lectura correcta.

⁹⁵ Samperio optó en B1 (7), B2 (7), B6 (4) y B7 (4) por este circunloquio literario o perifrasis retórica como sustitución de la lección primigenia demasiado explícita, previsible y reiterativa: «Juan Antonio».

⁹⁶ En B1 (7) se advierte cómo el autor había contemplado, con anterioridad, otra opción estilística («Por eso, suenan») no incorporada a B6 (4) y B7 (4).

⁹⁷ El testimonio B1 (7) deja ver que Samperio trocó el adjetivo «flamenco» por «jondo». Asimismo, ensayó una opción intermedia, según reflejan las *fontes criticae* B2 (7), B6 (4) y B7 (4): «jondo-gitano».

⁹⁸ El escritor santanderino, como se infiere de B1 (7), había optado por una *lectio* que finalmente descartó: «síntesis luminosa de diversas culturas musicales». En este boceto redactó *supra lineam*, con tinta azul, «encadenamiento de rasgos», variante identificable, ya a modo de texto mecanografiado en B2 (7) que pasará a transmitirse a los testimonios B6 (4) y B7 (4).

⁹⁹ Se trata de un fragmento textual que no reviste diferencias relevantes, a nivel de *collatio codicum*, entre los distintos bocetos respecto a B1. En cambio, sí tiene interés un detalle significativo de B2 (11), B6 (6) y B7 (6), no incluido en los demás estudios redaccionales que conforman la *recensio*. En este sentido, en una suerte de despedida, Carmen Amaya se marcha del domicilio de Samperio habiendo sido agasajada por su amigo con un volumen de romances: «—¡Hasta la vista, queridos!, se despide Carmen, con un libro de romances en la mano». Estamos, en definitiva, ante un recuerdo indeleble de la entrañable velada en la que escucharon y comentaron las versiones romancísticas musicalizadas que han constituido el objeto del presente análisis.

Los corridos revolucionarios publicados por la imprenta de Eduardo Guerrero (Méjico, siglo XX)¹

The revolutionary corridos of Eduardo Guerrero's publishing house (Mexico, 20th century)

Grecia MONROY SÁNCHEZ

(UDIR, UNAM)

grecia.monroy@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1029-3586>

ABSTRACT: Based on the question of how much the editorial dimension has been considered in the production and circulation of the revolutionary corrido, in this paper I present the results of the research around the first compilation of this literary subgenre, published in 1931 not by a researcher, but, precisely, by an author, editor and printer of popular literature. I am referring to Eduardo Guerrero and his *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*. In addition to offering a profile of Guerrero's publishing house, recovering primary and secondary sources, I place the compiled volume in its context, critically assuming its biases and the fact that it is made up of materials that originally circulated as broadsheets, whose dynamics may contradict the commemorative vocation of the compilation. Then, I address the results of the main analysis, which is the editorial dimension of the broadsheets around four aspects (the graphics, the enunciation of the titles, the organization of the texts and the authorship). All these aspects are inseparable from the complete understanding of the history of popular printing in the 20th century and from the evolution of the revolutionary corrido

RESUMEN: Partiendo de la reflexión sobre qué tanto se ha tomado en cuenta la dimensión editorial en la producción y difusión del corrido revolucionario, en estas páginas presento los resultados de la investigación en torno a la que fue la primera compilación de este subgénero literario, publicada en 1931 no por un investigador, sino, precisamente, por un autor, editor e impresor de literatura popular. Me refiero a Eduardo Guerrero y su volumen *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*. Además de ofrecer un perfil de la imprenta dirigida por dicho personaje, recuperando fuentes primarias y secundarias, sitúo el volumen compilado en su contexto, asumiendo críticamente sus sesgos y el hecho de que se conforma de materiales que originalmente circularon como hojas sueltas cuyas dinámicas entran en tensión con la vocación commemorativa de la compilación. Luego, abordo los resultados del análisis principal, que es la dimensión editorial de las hojas volantes en torno a cuatro aspectos (la gráfica, la enunciación de los títulos, la disposición de los textos y la autoría), los cuales son indisolubles de la cabal comprensión de la historia de la imprenta popular en el siglo XX y del devenir del corrido revolucionario como

¹ Este trabajo fue redactado en el marco del proyecto posdoctoral que desarrollé en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (UDIR), en Morelia, Michoacán, México, en el año 2023, gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM y con la asesoría de la Dra. Mariana Masera.

as a literary expression aimed fundamentally to be oralized.

KEYWORDS: Popular press; Popular literature; Oral literature; Revolutionary corrido; Mexican revolution

expresión literaria dirigida fundamentalmente a la oralización.

PALABRAS CLAVE: Imprenta popular; Literatura popular; Literatura tradicional; Corrido revolucionario; Revolución mexicana

1. VOLVER A LAS FUENTES: INTRODUCCIÓN Y PUNTOS DE PARTIDA

Debido al papel que tuvo en la construcción de la identidad mexicana, especialmente en la primera mitad del siglo XX, el corrido es un género literario fuertemente condicionado por las circunstancias no sólo desde las que fue producido, sino también desde las que fue valorado y difundido. Especialmente, la modalidad de «corrido revolucionario» o «corrido de la Revolución» es indisociable tanto del contexto bélico que dio inicio en 1910 como del nacionalismo cultural revolucionario de la década de 1920 que permitió su difusión, su prestigio y su caracterización como expresión por excelencia del «pueblo mexicano revolucionario».

Para el año de 1910, el corrido tenía al menos cuatro décadas de desarrollo y popularidad como forma lírico-narrativa novelesca, de lo que son muestras, entre otros, los corridos sobre bandoleros, toreros y todo tipo de sucesos de gran impacto, como los desastres naturales o los descarrilamientos de trenes (cf. González, 2015: 141-159 y Zavala, 2021a). A partir del inicio de la lucha armada en 1910 y especialmente con el triunfo definitivo de las facciones revolucionarias en 1914, a la par que esta modalidad novelesca seguía desarrollándose, se puede hablar también:

[...] de la existencia dentro del género del corrido de una expresión bien definida: el corrido revolucionario, cuya temática preferida son las hazañas de los generales y caudillos revolucionarios, la toma de ciudades y, en muchos casos, la muerte en batalla, ante el pelotón de fusilamiento o a traición de estos personajes (González, 2010: 34).

Esta expresión literaria circuló por canales orales e impresos, siendo estos últimos de especial relevancia para comprender su devenir no únicamente en cuanto a forma lírico-narrativa tradicional, sino también como fenómeno literario y editorial popular (véase González, 2024: 357). Entre la difusión oral e impresa hubo fuertes vasos comunicantes, pero también un cierto desfase, pues mientras que son relativamente amplios los acervos escritos e impresos de corridos revolucionarios, entre los transmisores orales de regiones rurales de México

[...] los corridos de espíritu épico revolucionario son más bien escasos, aparte de algunas versiones estandarizadas o vulgatas, su conocimiento de corridos se inclina más hacia los de tema novelesco, especialmente los de valientes y de desdichas amorosas (González, 1988: 27)².

² De los que más lograron trascender, según muestran compilaciones de campo de finales del siglo XX, serían títulos como: *La toma de Zacatecas*, *Las mañanitas de Benjamín Argumedo*, *Carabina 30-30*, *El mayor de los dorados* y *Gabino Barreda* (véase González, 1988: 27). Trabajos de campo como el de Mercedes Zavala, realizados en la región centro-norte de México, en la última década del siglo XX y primeras del XXI, complementan esta lista con los siguientes títulos: *La toma de Durango*, *La decena o Toma de Torreón*, *La toma de Zacatecas* (con seis versiones), *Francisco Villa*, *Corrido de Obregón*,

Sin embargo, la difusión oral de estas expresiones no se dio únicamente por el proceso de tradicionalización, sino también y como un rasgo característico del acervo revolucionario, por vía de la labor —estudiada por Guillermo Bonfil Batalla (2018) y por Catalina H. de Giménez (1990)— de los corridistas o «trovadores» profesionales, principalmente de filiación zapatista, de ciertas regiones de Morelos y del Estado de México.

Ambos fenómenos —tradicionalización y producción-difusión por parte de un gremio determinado— tuvieron, al menos en algún momento de su proceso de circulación, como soporte la letra, tanto manuscrita, en el caso de los trovadores profesionales (véase Bonfil Batalla, 2018: 17-18), como impresa, a través de hojas volantes publicadas a lo largo de todo el país y, particularmente, por casas editoriales ubicadas en la capital como la de Eduardo Guerrero. Esto hace ineludible el abordaje de los corridos revolucionarios desde una perspectiva editorial.

Ahora bien, como adelantaba en el primer párrafo, debido al periodo histórico en el que se enmarcó y lo que éste supuso en cuanto a momento fundacional de la nación mexicana moderna, el corrido revolucionario fue objeto de gran interés para los estudiosos de la literatura popular de la época. De hecho, como apuntó críticamente Aurelio González, el excesivo énfasis académico en el corrido revolucionario conllevó que, todavía hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, el espectro temático del corrido se redujera a su modalidad épica, lo cual, por un lado, invisibilizó el preexistente y persistente corpus novelesco y, por otro, auguró —erradamente— la muerte del corrido con el fin del proceso revolucionario hacia 1930 (véase González, 2015: 185-186).

Curiosamente, a partir de ese momento, se observa de manera clara una de las principales manifestaciones de la valoración que diversos interesados en la cultura popular mexicana hicieron del corrido revolucionario: volúmenes compilatorios de textos con los que se pretendía poner de manifiesto el papel de este género literario como testimonio de la lucha revolucionaria³. Se trata de trabajos que ofrecían un relato triunfalista y homogéneo del proceso revolucionario, dando cuenta

[...] unívoca y parcialmente de los acontecimientos del periodo de 1910 a 1921 y [mostrando] a los caudillos revolucionarios convertidos en héroes de un movimiento en apariencia unitario que corresponde a planteamientos ideológicos del periodo posrevolucionario, en particular en las décadas de 1930 a 1950 (González, 2024: 354).

Por tanto, más que caracterizarse por el rigor en el estudio del periodo en cuestión —la revolución— o en la naturaleza literaria de la forma discursiva —el corrido—, estas compilaciones delatan fuertemente su propia historicidad, enmarcada en la necesidad de conformar acervos de manifestaciones populares de alcance nacional y proyección internacional (véase Mendoza, 1939: 160). Este enfoque, útil para los intereses de la política cultural de la época, permitió que a la fecha contemos con un amplio corpus textual de corridos de temática revolucionaria. Sin embargo, al mismo tiempo, invisibilizó aspectos fundamentales de las dinámicas de producción y difusión de este género, entre las cuales la imprenta popular tuvo un papel protagónico.

Benjamín Argumedo, *Fusilamiento de Felipe Ángeles*, Tomás Domínguez, *Muerte de Pancho Villa* y *Valentín de la Sierra* (con dos versiones) (Zavala, 2021: 104).

³ Para un breve comentario sobre algunas de estas compilaciones, véase González (2015: 160-161).

No era, por supuesto, desconocido el papel de esta tecnología para estudiosos como Vicente T. Mendoza o Rubén M. Campos, quienes llegaron todavía a presenciarlo como un fenómeno vivo y ofrecieron información muy valiosa sobre la propagación de la literatura popular por estos medios, especialmente en cuanto a las imprentas dirigidas por Antonio Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero (véase Campos, 1929: 369-374 y Mendoza, 1939: 156-160, 1947: 30-34 y 1956: 111-112). De hecho, los materiales producidos por éstas y otras casas editoriales fueron fuentes fundamentales para las compilaciones de literatura popular hechas por estos y otros autores. Sin embargo, al ser empleados únicamente en su papel de fuentes para la transcripción de los textos, poca atención se prestó a sus características propias (editoriales y literarias) y a las interacciones entre el soporte material (hojas volantes) y el desarrollo del género del corrido revolucionario.

Tomando en cuenta lo anterior, en estas páginas abordaré un corpus que funciona a manera de bisagra entre, por un lado, la extensa tradición de literatura popular impresa mexicana y, por otro, la estela de compilaciones de corridos revolucionarios publicadas a partir de los años treinta del siglo pasado. Me enfocaré en la que es, hasta donde sé, la primera compilación de corridos revolucionarios publicada en México. Me refiero al conjunto de 103 hojas volantes publicado en 1931 por el editor Eduardo Guerrero bajo el título *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*; obra cuyo papel precursor y modélico no ha sido sopesado a cabalidad⁴. Ofreceré un perfil de la publicación, pero sin eludir el hecho de que se conforma de materiales que originalmente circularon como hojas sueltas y cuyo análisis arroja información novedosa sobre el devenir del corrido revolucionario, sobre la historia de la imprenta y sobre la retroalimentación entre ambos ámbitos.

Para abordar los resultados de mi investigación, propongo la siguiente ruta. En primer lugar, presento un breve perfil de la imprenta de Eduardo Guerrero, a partir de bibliografía y testimonios novedosos que permiten situarla como la imprenta popular más importante de México a partir de la tercera década del siglo XX. Luego, expongo lo que constituye el centro de este trabajo: el análisis en términos editoriales de los corridos revolucionarios publicados por esta imprenta. Esto lo organizo en tres ejes de aproximación, correspondiente cada uno a un apartado. Primero, una mirada a la compilación de 1931 en términos contextuales. Segundo, una exploración del «ensamblaje» (Masera, 2017: 8) o puesta en página de las hojas volantes, a partir de tres aspectos principales (la gráfica, los títulos y la disposición de los textos), dando cuenta de lo que esto dice sobre el estilo, los usos y los cambios en el corrido, considerándolo como una forma textual arraigada y destinada a la oralización. Tercero, ocupando lo que sería el último apartado de este trabajo, un abordaje de la dimensión autoral de los corridos revolucionarios. Finalmente, en las conclusiones sintetizaré los aportes que el estudio de materiales provenientes de una imprenta en particular puede ofrecer a la mejor y más crítica comprensión del corrido revolucionario como género literario y fenómeno editorial.

2. EXITOSA CONTINUADORA DE UNA TRADICIÓN: LA IMPRENTA DE EDUARDO GUERRERO

La imprenta dirigida por Eduardo Guerrero entre 1900 y 1958, cuya ubicación más conocida estuvo en la calle del Correo Mayor 100, en el centro histórico de la capital

⁴ Siguieron las compilaciones de Herrera Frimont (1934); Romero Flores (1939); Mendoza (1956); Simmons (1957); De María y Campos (1962); de nuevo Romero Flores (1978); y Avitia Hernández (1997-1998).

mexicana, fue la principal continuadora de la tradición popular impresa mexicana de alcances masivos que con la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo había conseguido, desde 1880 y hasta 1917, un gran esplendor (véase Masera *et al.*, 2017). El devenir de ambas imprentas está unido no sólo por lo común de su producción y destinatarios, sino porque la de Eduardo Guerrero fue la que tomó la estafeta de las producciones populares que, en cambio, tras la muerte de Antonio Vanegas en 1917, sus herederos no pudieron continuar con el mismo éxito y cuyos frutos más notables alcanzaron sólo hasta 1928⁵. En cambio, como señalé al inicio del párrafo y detallaré más adelante, la producción de la Imprenta de Guerrero trascendió hasta la segunda mitad del siglo XX.

Considerando lo anterior, así como el hecho de que Eduardo Guerrero vivió, a diferencia de Antonio Vanegas, un momento en el que fue posible un reconocimiento del prestigio de las producciones populares en el marco del nacionalismo cultural revolucionario de la tercera década del siglo XX, es relativamente poco lo que se sabe de su imprenta y más escaso aún de su biografía. Las alusiones a él son, sin embargo, variadas. Dado que se trata de fragmentos dispersos en obras mayores que no siempre son de fácil acceso, recuperé varias de ellas a continuación.

Uno de los primeros testimonios que alude a la imprenta de Eduardo Guerrero es el del intelectual y pintor mexicano Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, quien en la segunda edición —correspondiente a 1922; la primera fue de 1921— de *Las artes populares en México* la caracterizaba de este modo:

La casa de Guerrero, situada en la calle del Correo Mayor No. 12⁶ es muy antigua y edita especialmente «corridos» y canciones de actualidad. Sus ediciones se venden en la capital y en los estados del centro. Son muy buscados por los vendedores ambulantes que las venden en los mercados y en las ferias. Están impresas en hojas de papel polícromo, muy corriente (Murillo, 1922, vol. 2: 196).

También desde un momento en el que la imprenta de Eduardo Guerrero seguía vigente y produciendo, habla Vicente T. Mendoza en 1939, señalando que ésta habría surgido «más tarde, y como derivación [...]» (1939: 58) de la de Vanegas Arroyo. Luego describe algo de su producción y juzga negativamente la parte de ella que, a su parecer, se aleja de la auténtica y autóctona producción popular mexicana:

[...] en México son dos casas las que se ocupan en imprimir y vender pliegos sueltos y cuadernitos con canciones, huapangos, sones y corridos mexicanos, sólo que mezclan, por desgracia, entre todo ello, mucha literatura popular y docta de España misma, así como de Argentina, Cuba y Colombia: la Casa de Eduardo Guerrero (Correo Mayor, 100), y la Casa A. Reyes (San Juan de Dios, 22) (Mendoza, 1939: 158)⁷.

⁵ Como parte de mi investigación posdoctoral, a la par del estudio de la casa editorial de Eduardo Guerrero, abordé también la producción de corridos revolucionarios y políticos de la imprenta Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo, la cual estuvo a cargo principalmente de su hijo Blas Vanegas Rubí a partir de 1917. Los resultados de dicho abordaje los publicaré próximamente bajo el título: «Los corridos de tema político publicados por la Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo (1917-1928)».

⁶ La discrepancia entre este dato dado por Murillo (número 12) y el que más recurrentemente aparece en los pies de imprenta de las hojas volantes de Eduardo Guerrero (números 100 o 101) puede deberse a una errata, aunque también podría dar cuenta de un cambio en la ubicación de la imprenta a lo largo de sus varios años de producción.

⁷ La otra imprenta a la que hace referencia Mendoza, la de Antonio Reyes, es también poco conocida, pero afortunadamente varias de sus publicaciones son accesibles gracias al repositorio del Laboratorio de

Así mismo colocándola como sucesora de la de Vanegas Arroyo, pero valorándola más positiva y pormenorizadamente, tenemos el testimonio de 1962 de Armando de María y Campos:

La casa de Eduardo Guerrero continuó esta labor de propagar esta clase de composiciones y los hijos de don Eduardo —autor e impresor— continúan administrando las aguas de la inspiración popular.

Don Eduardo Guerrero contó con una legión de colaboradores. Poeta e impresor al mismo tiempo, los escogía, seleccionaba, pagaba —a dos pesos ¡una fortuna! en 1910— según la moneda o papel circulante. De muchos soldados de ese ejército de poetas anónimos, no supo nunca el nombre; por eso se imprimieron anónimos, y con la firma suya de impresor. Lo que importaba de ellos —los corridos— era la pureza de verdad y la elocuencia del relato. Algunos grabaron discos, y Guerrero nunca reclamó derechos de exclusiva, porque ésta en realidad correspondía al pueblo.

A don Eduardo Guerrero se le salió el alma del cuerpo el año de 1958, a los 90 de su edad. Hora en que necesitaba descanso. El patriarca enmudeció. Sus hijos continúan con el taller, pero aunque de vez en cuando reciben la visita y con ella la producción de troveros rezagados, imprimen poco. ¿Por qué? Porque la organización de las ciudades le tuerce el cuello al cisne de las tradiciones. Una disposición municipal prohíbe que se canten corridos en las plazas públicas. Los troveros tienen que emigrar buscando mejores climas y municipios menos exigentes (1962, vol. 1: 55).

Ahora bien, el trabajo de Eduardo Guerrero como continuador de las labores editoriales de Antonio Vanegas Arroyo no siempre fue visto como una favorable pervivencia de una tradición común, sino que fue un punto de temprano conflicto entre Guerrero y los herederos de Vanegas Arroyo. De ahí que, en la década de 1980, Catalina H. De Giménez afirmara, basada seguramente en la información transmitida por Arsacio Vanegas, nieto del editor, que: «[I]a Imprenta Guerrero fue fundada hacia el fin de la revolución y se dedicó a editar [sic] los corridos revolucionarios que coincidían con la ideología oficial, pirateando con ese fin los ya editados por Vanegas Arroyo [...]» (1990: 10).

Aunque hay inexactitudes en esta afirmación —como la fecha de fundación de la imprenta o el que Guerrero sólo reeditó lo publicado por Vanegas Arroyo—, es un hecho que hubo alegatos en torno al plagio de los impresos. Así lo indica un fragmento de lo que parecería ser el borrador de una demanda hecha por Carmen Rubí, la viuda de Antonio Vanegas Arroyo, contra Eduardo Guerrero. El documento no viene datado, pero se podría suponer que fue realizado poco después del fallecimiento de su esposo, en marzo de 1917. Comienza de la siguiente manera:

Señor Juez Cuarto de lo Civil:

Carmen Rubí, viuda de Vanegas Arroyo, albacea de la testamentaría de mi finado esposo, el señor don Antonio Vanegas Arroyo, ante usted de la manera más respetuosa que en derecho haya lugar, comparezco y expongo que vengo a demandar en la vía ordinaria civil al señor don Eduardo A. Guerrero, sobre inmediato pago de la suma de 4650 pesos que me adeuda por daños y perjuicios que se me han ocasionado con la venta, impresión y publicación de obras impresas que mi finado esposo dejó registradas debidamente asegurando la propiedad artística y literaria de tales obras, y que el señor Guerrero ha

Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), dirigido por Mariana Masera: <https://lacipi.humanidades.unam.mx/itm/w/Especial:RunQuery/Consulta_por_editor>.

aprovechado sin mi consentimiento los productos de tales impresiones (Rubí de Vanegas Arroyo, s. f.: s. p.)⁸.

Hasta ahora, no he encontrado evidencia de que la demanda se haya efectivamente oficializado. Pero, en todo caso, el texto deja ver que Carmen Rubí y, seguramente sus hijos, veían en la producción de Eduardo Guerrero, hacia el final de la década de 1910, un peligro a su propio negocio. Sin embargo, habría que tomar en cuenta que la imprenta de Guerrero llevaba funcionando al menos década y media de manera previa al fallecimiento del editor Antonio Vanegas Arroyo y que siguió prosperando en las décadas posteriores.

Así lo señala Raúl Cano Monroy, basándose en el hecho de que José Guadalupe Posada (quien trabajó en la capital mexicana de 1889 a 1913) ilustró algunas de las producciones de Eduardo Guerrero, así como en testimonios de familiares y trabajadores vinculados con la imprenta:

Se fundó alrededor del año 1900, en la Calle de Ortega número 15 (actual República de Uruguay). Se cree que surgió de la imprenta de Antonio Guevara, la cual editaba romanceros y corridos a fines del siglo XIX y que posiblemente fue comprada por Eduardo Guerrero (1863-1959) a los herederos de Guevara (2017: 56).

Si tomamos como cierto lo anterior, 1900 sería lo más lejos que podríamos remontar la imprenta de Eduardo Guerrero, quien habría nacido en 1863, muerto en 1959, es decir, cuarenta y un años después que Antonio Vanegas Arroyo, y quien habría producido impresos simultáneamente a él durante poco más de década y media (de 1900 a 1917). De este periodo, por desgracia es escaso el material que sobrevive (véanse, además de uno que detallaré más adelante, algunos ejemplos en Cano Monroy, 2017: 56 y en López Casillas *et al.*, 2013: 316). Los impresos que mayormente se conservan en los acervos actuales corresponden al que se ha calificado como su periodo de mayor actividad: los años de 1910 a 1934 (véase González, 2015a: 7) y posteriores.

A partir de estos materiales es posible delinejar tres grandes vertientes en la producción impresa de Eduardo Guerrero: 1) las hojas volantes con corridos, canciones líricas y versos satíricos⁹; 2) los cuadernillos cancioneros que plasman, en gran medida,

⁸ Para fines de claridad de lectura, hice una transcripción modernizada de la ortografía y puntuación del texto. Agradezco a Inés Cedeño Vanegas por permitirme, a través del trabajo de catalogación y digitalización del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI), el acceso a esta parte de su archivo familiar.

⁹ Aunque, como detallaré más adelante, el editor preparó compilaciones de sus propias hojas volantes, éstas también se encuentran dispersas por colecciones particulares a las que se puede acceder digitalmente. En cuanto a las que he consultado para esta investigación están, en primer lugar, la de Galilea Brito (disponible en el repositorio del LACIPI: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/itm/w/Consulta:Colecciones>>); esta colección cuenta con hojas volantes que tienen una puesta en página diferente a la de las hojas que fueron compiladas por el propio Eduardo Guerrero, lo cual hace pensar que se trata de materiales posteriores a la década de 1930.

En segundo lugar, estaría la importante colección compilada y compartida por Antonio Avitia Hernández bajo el título de *El país de las hojas sueltas*, la cual es una edición digital de autor datada en 2016, que circuló libremente por internet (originalmente en este enlace que actualmente no funciona: <<https://bibliotecas.tv/avitia/avitia.html>>); se trata de seis tomos que ofrecen un total de 1099 reproducciones de hojas volantes, sobre las que el investigador impuso un criterio cronológico por suceso referido (no por fecha de publicación). La obra de Avitia Hernández ha resultado de gran utilidad para esta investigación, porque me permitió hacer un cotejo con lo compilado por Eduardo Guerrero en 1931 y poder situar más críticamente los sesgos que presenta dicha obra, como precisaré en el siguiente apartado.

éxitos radiofónicos y cinematográficos¹⁰; y 3) los cuadernillos y estampas con oraciones religiosas¹¹.

En esta producción, aunque evidentemente hay una misma tradición editorial que la cultivada por imprentas previas como la del referido Antonio Vanegas Arroyo, existen también notables diferencias, lo cual tiene que ver con los momentos históricos de cada una y con la manera en que Eduardo Guerrero supo adaptarse a los géneros y formatos emergentes, en diálogo con nuevos medios de comunicación como la radio y el cine, así como con la conciencia que tuvo de su labor en el horizonte enunciativo del nacionalismo cultural revolucionario que hizo posible la revaloración de lo popular, especialmente a lo largo de los años veinte del siglo XX.

Esto último nos conduce precisamente a la faceta de Eduardo Guerrero como compilador de su propia obra editorial. En la transición de la década de 1920 a la siguiente, el editor habría publicado cuatro compilaciones de sus hojas volantes (Mendoza, 1964: 46), bajo los siguientes títulos¹²: 1) *Colección de 230 ejemplos de canciones y corridos populares* (1924); 2) *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas* (1931); 3) *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano* (1931a); y 4) *Versos jocosos para reír y pasar el rato* (s. f.). Aunque este último volumen no está datado, por semejanza y proximidad podríamos sospechar que fue publicado en torno a los mismos años que los anteriores.

Además de ser expresión de una estrategia editorial que ofrece en una forma nueva productos ya conocidos, es relevante notar lo que estos volúmenes implican en términos

Finalmente, en tercer lugar, está la colección de Inés Cedeño Vanegas, la cual está conformada, debido a su ascendencia familiar, principalmente por materiales publicados por la imprenta y la testamentaría de Antonio Vanegas Arroyo, pero incluye también algunos de Eduardo Guerrero (disponible también en el repositorio del LACIPI: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:Colecciones>>). El por qué fueron conservados en el archivo familiar esos impresos en particular es incierto. Podría ser que el editor Vanegas Arroyo o sus herederos los hubieran guardado como evidencia del «plagio» que, como vimos párrafos arriba, clamaban que Eduardo Guerrero estaba haciendo de sus productos. Sea como sea, son impresos de especial interés porque son de los más antiguos que se conservan y permiten, como mostraré en el siguiente apartado, un contraste con lo incluido en la compilación de 1931.

¹⁰ La mencionada colección de Galilea Brito resguarda varios materiales de este tipo (disponible en el repositorio del LACIPI: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:Colecciones>>). Recientemente, la biblioteca del Ibero-Amerikanische Institut (IAI) incluyó en su catálogo una colección de cancioneros publicados por Eduardo Guerrero, similares a los conservados por Galilea Brito (en: <<https://opac.spk-berlin.de/DB=1/SET=14/TTL=31/MAT=/NOMAT=T/REL?PPN=101401722X>>).

¹¹ De estos materiales la mejor colección sería la de Raúl Cano Monroy que, según el mismo coleccionista e investigador, se integra de cerca de 900 piezas (2017: 58). Algunas de ellas ilustran las páginas de la obra citada que, a su vez, deriva de una exposición que se exhibió en el Museo Nacional de la Estampa, en la ciudad de México, en el año 2016.

¹² Cabe señalar que los impresos publicados por Eduardo Guerrero conservados en la Biblioteca Nacional de México (algunos de los cuales son accesibles digitalmente a través del repositorio del LACIPI: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:Colecciones>>) provienen en gran medida de estos tomos compilados por el propio editor. Algunos de estos ejemplares pertenecieron a Vicente T. Mendoza, pues incluyen su *ex libris* en una página inicial (véase la hoja volante *Corrido cedillista* (s. f.), <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CorridoCedillista.tif>>). Otros volúmenes, como el titulado *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano* (1931), habrían llegado a la biblioteca directamente del propio editor Guerrero, por vía del escritor Arturo Espinosa —quien, por cierto, trabajó para Antonio Vanegas Arroyo (véase Monroy, 2023)—, tal como se indica en la ficha bibliográfica del registro (<<https://catalogo.iib.unam.mx/>>): «[...] tiene una tarjeta mecanoescrita, donde se lee: “Para nuestra biblioteca máxima por conducto del señor Arturo Espinosa. El editor [rúbrica]”».

de una sistematización y conceptualización de los géneros populares. Con excepción del último, que claramente se arraiga en el género de los versos satíricos y jocosos de larga tradición en la literatura popular (véase Vázquez Carbajal, 2022 y Monroy, en prensa), en los títulos de los otros tres volúmenes está presente el término «corrido», el cual, por un lado, se enuncia diferenciado de «canción» y «canto», pero, por otro, pareciera equipararse a estos géneros líricos, especialmente cuando se habla de «corridos de amor».

En esto se observa que, en el albor de la década de los años treinta, el corrido persistía como una categoría que podía englobar composiciones heterogéneas a nivel temático y formal (véase Zavala, 2022). Un deslinde riguroso que determine la validez literaria de estos epítetos respecto a las formas textuales que agrupan sería de interés, pero excede el objetivo de este trabajo. Por ahora, es la compilación titulada *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*, publicada en 1931, la que interesa y la que constituye el foco del análisis cuyos resultados presentaré a continuación.

3. ENTRE LA NOTICIA Y LA CONMEMORACIÓN: LA COMPILACIÓN DE «CORRIDOS HISTÓRICOS»

El volumen *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas* fue publicado en 1931, en la capital mexicana, por la imprenta de Eduardo Guerrero¹³. Tanto el año que declara abarcar la compilación como el de su publicación —1930 y 1931, respectivamente— invitan a pensar en el cierre de un arco histórico. Es decir, para ese entonces, la revolución mexicana se percibía, en general, como un proceso concluido. Basta recordar que, en ese mismo año 1931, el político y escritor Luis Cabrera pronunció su famosa conferencia «El balance de la revolución», en la que, entre otros señalamientos y críticas, establecía que «[e]n lo sucesivo, la Revolución puede considerarse terminada y se abre el período de reconstrucción sobre las nuevas bases establecidas por la misma Revolución» (Cabrera, 1931). Es factible, pues, atribuir al volumen compilado por Eduardo Guerrero una vocación conmemorativa basada en la identificación de un periodo histórico con una manifestación literaria específica.

La compilación está integrada por 103 hojas volantes, de 19 x 29 centímetros (más o menos correspondiente al actual formato carta), impresas por un solo lado, en papel delgado (semejante al llamado “papel china”) y de diferentes colores (azul, rojo, anaranjado, entre otros)¹⁴. A manera de anexo al final de estas páginas enlisto en orden

¹³ Hay dos digitalizaciones accesibles libremente en la red del volumen *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*. Uno a través de la Biblioteca Cervantes Virtual (<https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/guerrero-eduardo-35567>); otro, de la Biblioteca Nacional de México (a través de su catálogo: <https://catalogo.iib.unam.mx/>). Una copia digital descargada del primer repositorio es el ejemplar en el que he basado mi análisis y será el que cite a lo largo del texto. Cabe mencionar que hay una edición facsimilar de este mismo volumen, publicada en 1985 por Editorial Innovación, S. A., la cual estuvo a cargo de César Macazaga Ordoño e incluye dos páginas de introducción firmadas por dicho autor.

¹⁴ El ejemplar que describo lo consulté físicamente en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México bajo el registro «R M861.408F GUE.c. Ej. 2». El cotejo de este ejemplar con los disponibles digitalmente muestra algunas pocas, aunque significativas, discrepancias en los títulos o ediciones incluidas. A manera de hipótesis, pienso que el editor Eduardo Guerrero fue armando las compilaciones a partir de los materiales que tenía disponibles en su imprenta (¿sobrantes?) y que, ante la falta de algunos, sustituyó por otros que no cambiaran sustancialmente la propuesta editorial. En ese sentido, hablaríamos de diferentes estados de la misma edición, pues la portada y pie de imprenta siempre fueron los mismos.

de aparición los títulos de las 103 hojas, así como los nombres autorales que en ellas se declaran.

De acuerdo con lo que se promete en el título de la portada de la compilación, estas hojas plasman «corridos históricos» sobre la revolución mexicana. Temáticamente esto se efectúa en todos los textos, con excepción de los últimos siete, que constituyen el conjunto de los “otros [corridos] notables de varias épocas” —segunda parte del título del volumen— y que refieren, respectivamente, a los siguientes personajes o períodos: la heroína de la independencia Josefa Ortiz de Domínguez; el rey texcocano Nezahualcóyotl; dos textos sobre la independencia de México; dos más dedicados al emperador Maximiliano de Habsburgo; y uno más sobre el bandido Heraclio Bernal (véase Guerrero (ed.), 1931: [97]-[104])¹⁵. La inclusión de estas hojas confirma la pretensión historiográfica nacionalista del volumen como proyecto editorial. Quizás el texto que podría resultar más desconcertante es el de Heraclio Bernal, personaje que, aunque real, contaba para ese entonces con varias décadas de caracterización literaria como un héroe novelesco. Sin embargo, en el marco de la compilación su figura como bandido transgresor podría ser entendida como precursora de los valores revolucionarios (véase Girón, 1976).

Estas últimas siete hojas rompen con el criterio de organización cronológico de aquéllas que sí aluden a sucesos de la revolución, las cuales se presentan secuenciadas en función del suceso referido y no de la fecha de publicación, la cual, por cierto, está ausente, en general, en los materiales producidos por Eduardo Guerrero. En la compilación de 1931 son sólo tres las hojas que hacen alguna indicación de fecha relacionada con la edición (véase Guerrero (ed.), 1931: [21], [79] y [87]). La imposición de un criterio cronológico referencial sobre los materiales reafirma lo dicho antes sobre la vocación conmemorativa e incluso didáctica de este volumen, el cual pretendería ofrecer una visión histórica completa en forma de corrido de los sucesos revolucionarios de 1910 a 1930. El recuento de episodios comienza con los hechos violentos protagonizados por la familia Serdán, en noviembre de 1910, en Puebla, y concluye con el atentado en contra del presidente electo Pascual Ortiz Rubio, que tuvo lugar el 5 de febrero de 1930. Entre medias se ofrecen miradas de los sucesos y personajes más relevantes de dos décadas de lucha armada revolucionaria.

Ahora bien, ¿cuál habría sido la vida de estas hojas volantes, previamente a su compilación en 1931¹⁶? Una valoración ingenua nos llevaría a pensar que las hojas incluidas en el volumen en cuestión son *todas* las que fueron producidas por la imprenta de Eduardo Guerrero entre 1910 y 1930. Sin embargo, un simple cotejo con otros acervos deja ver que hubo otras hojas, aunque pocas, relativas a sucesos revolucionarios que no

¹⁵ Como señalé en una nota previa, todas las referencias y citas al volumen *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas* (1931) se harán con base en el ejemplar digital disponible en la Biblioteca Cervantes Virtual (<<https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/guerrero-eduardo-35567>>), el cual es un archivo PDF de 104 páginas, no numeradas. Por ello y para que el lector pueda localizar fácilmente los textos citados, en las referencias parentéticas indicaré entre corchetes el número de página que corresponde a la visualización del PDF en pantalla.

¹⁶ Como un posible indicador de la popularidad, expresada en reediciones, de ciertos corridos revolucionarios, cabe señalar aquéllos incluidos en la compilación de 1931 de los que también he encontrado versiones en otros acervos. Serían: *La toma de Zacatecas por Villa, Urbina y Natera, por Ceniceros, Contreras, Raúl Madero y Herrera* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:LTHerrera.tiff>>); *Nuevo corrido del general Joaquín Amaro* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:NCAmaro.djvu>>); y *Corrido de Benjamín Argumedo* (s. f. en Avitia, vol. 3, 2016: 171).

fueron incluidas en él¹⁷. No me atrevo a proponer causas sistemáticas para su exclusión, pues probablemente se debió a factores editoriales, con cierta dosis de arbitrariedad, relacionados con los límites espaciales del volumen o con evitar temas reiterativos. En todo caso, lo que me interesa destacar es lo que esto evidencia sobre la naturaleza sesgada de la compilación de 1931 como consecuencia de un proceso de selección y edición que, como desarrollaré más adelante, no se puede eludir para la cabal comprensión de las dinámicas del corrido revolucionario impreso.

Además de esas hojas, hay un conjunto de materiales alusivos a sucesos y personajes políticos posteriores a 1931 que lógicamente tampoco fueron incluidos en la compilación¹⁸. Aunque habría que hacer una revisión más exhaustiva para comprobarlo, la poca cantidad de estos impresos indicaría que la compilación de 1931 supuso, al menos en cuanto a la producción editorial de Eduardo Guerrero, una clausura de la modalidad revolucionaria del corrido, lo cual se explicaría tanto porque el proceso revolucionario se veía como algo terminado que estaba institucionalizándose, como con que el corrido seguía su propio y más fecundo desarrollo en su modalidad novelesca.

Cabe señalar, por último, otro conjunto de interés que también está fuera de la compilación de 1931, pero que, retrospectivamente, es posible situar como la contraparte de la visión épica, unitaria y triunfalista de la revolución. Me refiero a las hojas volantes en las que la lucha armada sirve de contexto para enunciar una crítica de carácter social sobre la escasez, la carestía y la pobreza. A la par, también hay algunos textos de fuerte carácter nacionalista, así como algunos atravesados por el tema obrero y sindical¹⁹.

¹⁷ Son trece las hojas volantes referentes a sucesos revolucionarios del periodo de 1910 a 1930 que no fueron incluidas en la compilación de 1931 y que he podido localizar en otros acervos: *Corrido del teniente coronel* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CDCoronel.tif>>); *Los curas reformistas* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-LCReformistas.tif>>); *¡Despierten ya, mexicanos!* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-DYMexicanos.tiff>>); *Las hazañas de los yaquis* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-LHYakis.tiff>>); *Fusilamiento de Murguía* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 4: 188); *Despedida de Francisco Villa* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 4: 126); *Corrido del general Calles* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 4: 136); *Despedida al general [Obregón]* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 4: 137); *El fin de la rebelión. 2ª parte* (Avitia, 2016, vol. 4: 144); *Funerales del general Francisco Serrano* (Avitia, 2016, vol. 4: 167); *Atentado contra el general Obregón* (Avitia, 2016, vol. 4: 170); *El jurado de Toral* (Avitia, 2016, vol. 5: 3); y *Fracaso de la rebelión militar* (Avitia, 2016, vol. 5: 10). Aparte cabría preguntar por otros sucesos relevantes del proceso revolucionario que pareciera, hasta donde he podido ver, que no fueron considerados por Eduardo Guerrero, tal como la Guerra Cristera de 1926 a 1929 o el intento de rebelión vasconcelista en 1929.

¹⁸ Serían títulos como: *Corrido del presidente* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 5: 20); *Los petroleros y el gobierno* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 5: 38); *La caída del general Plutarco E. Calles* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 5: 75); *Calles-Morones* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 5: 76); *El destierro de Calles* (s. f. en Avitia, 2016, vol. 5: 77); así como algunos impresos relacionados con la rebelión dirigida por Saturnino Cedillo contra el gobierno de Lázaro Cárdenas: *Corrido cedillista* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CorridoCedillista.tif>> y dos textos diferentes titulados *Corrido de S. Cedillo* (s. f. y s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CDCedillo.tif>> y <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CDcedillo_A.tif>).

¹⁹ Son los títulos: *Plagas mexicanas* (s. f. en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-PlagasMexicanas.tiff>>); *Letanía de los pobres* (s. f. en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-LDPobres.tif>>); *Corrido de la carestía del comercio* (s. f. en <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-CCComercio_A.tif>); *El país de los cartones. 2ª parte de «La cucaracha del comercio»* (s. f. en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-EPComercio.tif>>); *Loor eterno a nuestros héroes* (s. f. en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-LEHeroes.tif>>);

Tras este breve recuento de lo que queda fuera de la compilación de 1931, notemos ahora que, así como no es posible caer en la consideración de que lo contenido en dicho volumen es equiparable a toda la producción de tema revolucionario de la imprenta de Eduardo Guerrero, tampoco podemos creer que todas estas hojas habrían circulado de manera inmediata al suceso que aluden y que, por tanto, serían expresiones meramente noticiosas. En esta pretensión está implícita la idea de que el corrido habría sido capaz de expresar de manera directa, en una época tan convulsa como la revolución, el sentir generalizado del «pueblo» mexicano.

Una lectura más atenta nos conlleva a considerar que, aunque es probable que muchas de esas hojas sí tuvieron una circulación previa a la de la compilación de 1931, no se puede dar por hecho su inmediatez respecto a los sucesos referidos. Lo cual, a su vez, nos coloca ante el problema de la imposición sobre los impresos de un orden cronológico por suceso referido que no necesariamente corresponde con su momento de producción. Como botón de muestra, basta con fijarnos en una de las excepcionales hojas de la compilación que indica su momento de producción al declarar «Puebla, Julio de 1918». Se trata de la hoja volante *Corrido dedicado a don Venustiano Carranza, Primer Jefe de las Fuerzas Constitucionalistas* (Guerrero (ed.), 1931: [21]), cuyo texto, en realidad, refiere a sucesos de 1913, cuando Carranza se levantó en armas contra el gobierno de Victoriano Huerta. El que la datación del texto sea cinco años posterior a los hechos repercute en la manera en que se representan los personajes, especialmente en el énfasis en la heroicidad protagónica de Carranza, quien ostentaba el poder en 1918, mientras que, de los ejércitos de Villa y Zapata, fundamentales para el derrocamiento de Huerta, no se dice nada, pues en 1918 eran enemigos, precisamente, del gobierno carrancista.

Esta básica distinción entre el momento de la referencia y el de la enunciación tiene consecuencias sobre la función y naturaleza de los corridos publicados por Eduardo Guerrero: ¿están más cercanos de la función noticiosa que, en teoría, distingue al corrido o están al servicio, más bien, de una vocación conmemorativa? En realidad, ambas modalidades estuvieron presentes en la producción de la imprenta. Por un lado, el editor publicó corridos que pudieron haber cumplido, en su momento, una función noticiosa —lo cual no quiere decir que eran objetivos— al estar más próximos a los sucesos referidos. En esto, Eduardo Guerrero coincidiría con las dinámicas de producción de una imprenta como la de Antonio Vanegas Arroyo, fuertemente influida por el discurso periodístico y por el poder político hegémónico en la capital del país (véase Monroy, 2022: 205-225).

Por otro lado, mientras avanzaba la década de los años veinte, el editor se fue orientando hacia una vocación más bien conmemorativa del corrido revolucionario. Ante ello, probablemente a la par que recibía composiciones de los autores interesados en el tema (por ejemplo, los corridistas provenientes de la provincia), también incitaba la escritura de corrido de tema revolucionario entre los autores que para él trabajaban de modo más recurrente en la capital, reuniendo un conjunto de textos que se ajustaran a lo que se iba erigiendo como el discurso oficial de la revolución.

Las reformas nacionales para tener independencia completa. Ira parte (s. f. en <<http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-LRCompleta.tif>>); *Las reformas nacionales para tener independencia completa. 2da parte* (s. f. en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-LRCompleta_A.tif>); y *El pericón de la Huasteca* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-EPHuasteca.tiff>>).

La hegemonía de este discurso tuvo consecuencias incluso sobre textos previamente publicados, sobre los que Eduardo Guerrero habría llevado a cabo un trabajo de edición para hacerlos concordar con el talante revolucionario de los gobiernos triunfantes. Veamos un caso paradigmático. Se trata de la hoja volante titulada *La fuga de don Félix Díaz* (Guerrero (ed.), 1931: [12]), la cual se integra de 38 cuartetas que tratan sobre los vanos intentos de llegar al poder, así como del exilio y regreso a México de Félix Díaz —sobrino del derrocado presidente Porfirio Díaz y líder en 1912 y 1913 de la reacción antirrevolucionaria. Las primeras veintiún cuartetas se enfocan en las consecuencias fatales que el cuartelazo de Félix Díaz tuvo sobre la población mexicana; las restantes, en ofrecer un retrato muy desfavorable de Díaz, salpicado con cierto tono irónico:

Votarlo quisieran todos
muy lejos de esta nación,
y que viva muy dichoso
en la China o en el Japón.

Su gobierno no sería
más de [*sic*] torpe imitación
del gobierno de su tío
sin ser tiempo ni ocasión.
(Guerrero (ed.), 1931: [12]).

La perspectiva de estas cuartetas coincide plenamente con la historia oficial: Félix Díaz como enemigo de la causa revolucionaria, como representante del viejo régimen y como personaje ambicioso y desatinado. Sin embargo, otra edición de este mismo impreso presenta variantes que delatan, a diferencia de la comentada previamente, su cercanía con el suceso referido y con el universo discursivo propio del gobierno de Victoriano Huerta de 1913. Es la hoja *Despedida del general Félix Díaz* (s. f.)²⁰, la cual tiene una puesta en página muy similar a la de 1931 y usa el mismo grabado, pero se diferencia en que señala como autor a Guerrero —a través de sus iniciales E. A. G.— y como punto de venta el «Depósito Principal Lechería “La Azalia”. 5^a Calle del Dr. Jiménez» (véase Imagen 1).

En cuanto al texto, las primeras veintiún estrofas son idénticas a las de 1931, pero las restantes son las que delatan su diferente momento de producción. La hoja *Despedida del general Félix Díaz* (s. f.) presenta, en lugar de las estrofas de denostación contra Félix Díaz, otras que son críticas y desfavorables, en cambio, a los líderes revolucionarios que, tras el asesinato de Francisco I. Madero en febrero de 1913, seguían combatiendo al gobierno huertista:

Carranza, Pesqueira, Calles,
Obregón y Maytorena,
ven la ofensa y se rebelan
sin ver a la patria en pena.

La venganza ya los ciega
y en su furor de exterminio,
no ven al país en ruina
ni sienten la intervención.

²⁰ Se puede consultar en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:DDDiaz.djvu>>.



Imagen 1. La hoja volante compilada en 1931 y la que habría circulado en 1913.

[...]

De Zapata y sus bandidos
no se debe esperar nada
cuando ya la paz impere
destruiremos la camada.

(*Despedida del general Félix Díaz*, s. f.).

Su cuarteta final es sumamente elocuente en cuanto al momento de enunciación del texto, pues lanza vivas al que quizás es el mayor antagonista de la revolución mexicana, ni más ni menos que Victoriano Huerta:

¡Viva México, pueblo soberano!
¡Viva Huerta, interino presidente!
¡Muera mil veces el traidor infame
que a la vida de su patria [ILEGIBLE]!
(*Despedida del general Félix Díaz*, s. f.).

Estas estrofas no sólo no coinciden, sino que contradicen la idea de que el corrido de tema revolucionario, en tanto expresión del pueblo, estuvo siempre del «lado correcto» de la historia —el cual, en el marco de la institucionalización de las facciones triunfantes, era precisamente el de los revolucionarios. En cambio, lo que ofrece *Despedida del general Félix Díaz* (s. f.) es la perspectiva de la prensa capitalina ante el golpe huertista, de la cual la literatura popular hizo eco y que, además de estar influida por la coerción y censura del gobierno huertista, probablemente también recogió el sentir de una parte de la población mexicana capitalina. Ante la falta de correspondencia entre este impreso reaccionario y el horizonte de enunciación posrevolucionario de 1931, Eduardo Guerrero ofreció una solución editorial nada ajena a la tradición popular impresa: la alteración de la hoja volante, es decir, su adaptación a las nuevas necesidades discursivas y gustos del público destinatario, a la par del económico reciclaje del resto de los elementos, como la puesta en página y el grabado.

Tras estos deslindes en cuanto al corpus que es la base del análisis, pasemos ahora a su exploración como una muy valiosa muestra de las formas textuales y editoriales en las que se produjo y circuló el corrido revolucionario en la segunda y tercera década del siglo XX. En otras palabras, abordemos el corpus desde su puesta en página y las relaciones de esto con su dimensión literaria y su difusión oral.

4. SENCILLEZ PARA LA MEMORIA: LA PUESTA EN PÁGINA DE LOS CORRIDOS REVOLUCIONARIOS

En la puesta en página de las hojas volantes con corridos revolucionarios publicadas por Eduardo Guerrero vemos dinámicas significativas relacionadas no sólo con la historia de la imprenta, sino con la consolidación del corrido como género literario popular y con la configuración de los impresos en tanto soportes de la voz y la memoria. Esto se expresa tanto en la «pérdida» o simplificación de ciertos elementos recurrentes en tradiciones previas (los textos en prosa, los títulos extensos y los grabados complejos), como en la relevancia que adquieren algunos otros (la declaración autoral, la adscripción genérica y la primacía de las formas en verso).

Antes de pasar al comentario detallado de cada uno de estos aspectos, conviene tener en cuenta que, de manera general, la puesta en página de los corridos revolucionarios publicados por Eduardo Guerrero se compone de un título (enunciado como una frase corta); un texto en verso (son pocas las hojas en las que hay dos textos diferentes y excepcionales las de tres o más); una o dos imágenes (son pocas aunque significativas las hojas que no incluyen ninguna imagen); algunas viñetas y plecas ornamentales; una firma autoral (presente en el setenta por ciento del corpus, mayoritariamente como nombre completo); y, en menor medida, el pie de imprenta (ya sea plasmado como texto simple o como parte de una vistosa composición gráfica con listones y elementos florales). El «ensamblaje» de estos elementos a manos del editor Eduardo Guerrero consolidó una puesta en página que, aunque sencilla, demostró con los años ser eficiente y representativa de su imprenta.

La paulatina pérdida de las formas en prosa, especialmente a partir de la tercera década del siglo XX, en los impresos populares mexicanos ameritaría un desarrollo más profundo a partir de conjuntos determinados. En un trabajo en el que se comparan relatos sobre hijas parricidas en la imprenta española y mexicana del siglo XX, se aventura que la tendencia hacia una mayor liricidad podría tener que ver con una mayor especialización del discurso periodístico en prosa y el consecuente giro de las hojas volantes hacia formas cantables en verso que no fueran sustituibles por la prensa (Monroy, en prensa [a]). Esto podría ser equiparable a lo que Jean-François Botrel propone, para el corpus español del siglo XX, en términos de una «hoja cantable» (véase Botrel, 2022: 147). Considero que éste sería también el marco en el que el corrido revolucionario, como forma lírico-narrativa, tendría un terreno propicio para su auge impreso.

Ahora bien, es notable, por su ausencia, que a la par de la primacía de las formas en verso, dirigidas al canto o alguna forma de oralización, en las hojas volantes de Eduardo Guerrero que conforman la compilación de corridos de 1931 no haya indicación musical alguna. Únicamente en la titulada *La muerte del general Serrano y socios* (Guerrero (ed.), 1931: [70]) se señala: «Música del “Teniente coronel”». Siguiendo a Aurelio González (véase 2024: 356), podríamos suponer que en los corridos revolucionarios no había necesidad de indicaciones musicales pues los transmisores tenían un repertorio de tonadas a las cuales podían adaptar las letras correspondientes. En ese sentido, lo que constituía el verdadero atractivo del impreso era ofrecer una letra nueva que se pudiera amoldar a alguna tonada conocida.

Otro elemento de la puesta en página que destaca por sus diferencias respecto al antecedente más cercano —los impresos de Antonio Vanegas Arroyo— es la gráfica. Conocida es la brillante mancuerna que el mencionado editor logró, primero, con el grabador Manuel Manilla y, luego, con José Guadalupe Posada. De hecho, durante décadas, a lo que más se prestó atención fue a la obra que Posada produjo para Vanegas, la cual fue valorada, hiperbólica y erradamente en algunos casos, como la expresión más original y auténticamente mexicana (véase Galí, 2007: 141-159).

La monumental obra de Posada hizo olvidar, sin embargo, que, en otros momentos de la imprenta popular, la imagen tuvo otras dinámicas y funciones²¹. Esto es visible, de hecho, dentro de la propia casa editorial de Vanegas Arroyo, cuando, especialmente tras la muerte de Posada en 1913, empieza a notarse, al menos en cuanto a los impresos noticiosos de tema político, un uso más ornamental, menos específico y narrativo, de la imagen, así como la presencia de otras tecnologías de reproducción de la imagen, como la fotografía (véase Monroy, 2022: 254-261). La imprenta de Eduardo Guerrero continúa esta tendencia hacia imágenes menos complejas en su composición narrativa y más cercanas a una función ornamental, aunque expresada de diferentes modos en los corridos revolucionarios.

Uno de ellos es la inclusión de grabados o fotografías con los retratos de los personajes aludidos. En el corpus de 1931 esto es, de hecho, muy recurrente y se observa principalmente en torno a las figuras de Emiliano Zapata, Francisco I. Madero, Francisco Villa y Felipe Ángeles, aunque también, más ocasionalmente, de Lucio Blanco, Álvaro Obregón y Domingo y Cirilo Arenas. Fue común la reiteración de un mismo retrato para ilustrar diferentes corridos, como el de Madero que aparece en cuatro ocasiones (véase Guerrero (ed.), 1931: [3], [6], [7] y [10]) o el de Villa, también reciclado cuatro veces (véase [32], [51], [57] y [60]). En cambio, de Emiliano Zapata se ofrecen dos retratos distintos (uno que aparece en [41] y [42] y el otro en [43]). Estos retratos cumplían una función tanto ilustrativa como referencial y verosímil, además de que aunaban a la construcción de una mirada personalista de la revolución, basada en las hazañas o infamias de ciertos personajes. Esto, a su vez, hace eco de la propia configuración literaria de los corridos, muchos de los cuales ofrecen recuentos biográficos de los personajes en cuestión.

Los corridos revolucionarios también se acompañaron de grabados que representan alguna escena de acción, violenta usualmente. Ejemplos de aquéllas más cercanas a lo que es el imaginario bélico de la revolución son las de paredones de fusilamiento (véase Guerrero (ed.), 1931: [24] y [72]); las de combates entre diferentes frentes (véase [53] y [71]); la de un hombre cayendo de su caballo en movimiento (véase [54]); o algunas con referentes más específicos, como la de Venustiano Carranza en la habitación en donde fue asesinado (véase [67]) o la del cadáver de Francisco Villa dentro del auto en el que lo acribillaron (véase [59]).

²¹ En el conjunto de hojas volantes compiladas en 1931 hay dos grabados que podrían ser atribuibles a José Guadalupe Posada. Uno de ellos es el que ilustra la hoja *La muerte de Blanquet* (Guerrero (ed.), 1931: [29]). El otro es el que ilustra la antes analizada hoja *La fuga de don Félix Díaz* (1931: [12]) y el cual aparece también en *La recuperación de Veracruz* (1931: [83]). En la primera de las mencionadas, este grabado incluye, en la parte inferior derecha, la leyenda «Av. de la Paz, N° 5. Méx.», dirección en la que José Guadalupe Posada residió en 1911 y hasta su muerte en enero de 1913 (véase López Casillas *et al.*, 2013: 367). De ese modo, podríamos aventurar que fue un grabado mandado a hacer explícitamente por Eduardo Guerrero al grabador y que, por tanto, corresponde a un periodo entre 1912 e inicios de 1913.

También se plasmaron grabados que no parecen estar relacionados específicamente con la revolución. Muestra de ello serían las imágenes, que suelen reutilizarse para ilustrar diversos textos, de un hombre disparando a otro por la espalda en un cementerio (véase Guerrero (ed.), 1931: [9] y [86]) o el de un hombre con monóculo a caballo (véase [73], [74] y [104]). En todo caso, tanto éstas como las anteriores imágenes de acciones violentas delatan una persistente intención editorial de enriquecer el impreso con imágenes que correspondieran, al menos parcialmente, con lo narrado en los corridos.

Esto convivía y, de hecho, terminaría cediendo, ante usos plenamente ornamentales de la imagen —sin vínculo referencial explícito con el texto— o, incluso, ante su total ausencia²². Entre las imágenes cuya presencia en la hoja volante se antoja arbitraria destacan, entre otras, la de un gato bebiendo leche de un cuenco mientras otro lo mira al calce de *La toma de Zacatecas* (véase Guerrero (ed.), 1931: [19]) y la de un soldadito ataviado al estilo renacentista en *La retirada de los carrancistas* (véase [64]).

Las representaciones femeninas también son recurrentes como viñetas ornamentales. Aunque habría que revisarlo con mayor cuidado, seguimos la apreciación de Ana Rosa Gómez Mutio (2021: 155) sobre que en estas imágenes se verían indicios del uso de la mujer como atractivo para la mirada masculina, pues el vínculo de estas representaciones femeninas con los textos es nula o muy sutil. Ejemplo de esto último sería *Corrido del general Reyes* (Guerrero (ed.), 1931: [73]), en donde, a la par de dos grabados de un hombre armado con monóculo, aparece el grabado de cuerpo completo de una mujer con atuendo moderno y zapatos de tacón. El posible vínculo de esta imagen con el corrido sería que éste presenta el motivo de la traición del héroe a manos de una mujer. Sin embargo, en realidad la mayoría de las veces el vínculo de la imagen femenina con el texto es inexistente, como sucede en *La muerte de Madero. 1ª parte* (véase [7]), cuyo grabado del rostro coqueto de una mujer aparece en *Corrido de Pablo Landeros* (véase [88]).

La dimensión gráfica de los impresos de Eduardo Guerrero ameritaría consideraciones y análisis más profundos, pero lo expuesto hasta ahora me permite, al menos preliminarmente, señalar que la lectura visual de las hojas volantes terminó por no ser el aspecto rector, mientras que, en cambio, su condición como soportes de la voz y el *performance* fue lo que se impuso con más fuerza.

Otro aspecto relevante de la puesta en página de las hojas volantes de Eduardo Guerrero son los títulos. Aunque sería necesario y está pendiente hacer un estudio tipobibliográfico minucioso no sólo de esta casa editorial sino de la imprenta popular mexicana en general²³, cabe al menos señalar que, en términos tipográficos, los títulos destacan enormemente respecto a los textos en verso, tanto en su tamaño como en la variedad de las tipografías empleadas. Mientras que los textos suelen ser homogéneos en dichos aspectos, la forma de los títulos varía mucho de hoja a hoja e incluso dentro de un

²² Son dieciséis las hojas volantes de la compilación de 1931 que no incluyen imagen alguna (véase Guerrero (ed.), 1931: [5], [13]; [14]; [15]; [18]; [20]; [23]; [36]; [37]; [39]; [47]; [52]; [69]; [75]; [79] y [98]). Esta tendencia primará en las hojas volantes publicadas por Guerrero en décadas posteriores, como las que conforman la colección de Galilea Brito, disponible a través del repositorio del LACIPI (en: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:Colecciones>>).

²³ La tesis de maestría de Josefina Cruz Galindo, titulada preliminarmente «*Milagro patente que asombrará á todo el orbe*: análisis de la producción milagrosa en la imprenta de Vanegas Arroyo (1880-1917) y la cual desarrolla en El Colegio de San Luis, está avanzando en esta línea, al proponer una descripción tipobibliográfica de algunos de los impresos publicados por el mencionado editor popular.

mismo título se pueden llegar a combinar hasta cuatro tipografías diferentes. Es evidente la intención de hacer de ellos un atractivo que enganche visualmente a los posibles usuarios de la hoja.

Ahora bien, en cuanto a su enunciación, los títulos nos conducen a dar cuenta, entre otras cosas, de la adscripción genérica con la que se presentan los textos. Esto resulta de especial interés en relación con el término «corrido», el cual, como advierte Raúl Eduardo González,

[e]s una etiqueta que vende y ha vendido, a todos los niveles y en diversos ámbitos: a ras de suelo, de boca en boca, en las hojas y cancioneros impresos para el consumo popular, en la discografía, en las reelaboraciones debidas a escritores cultos, y ya no digamos en las colecciones y la bibliografía especializadas, realizadas por literatos, folcloristas, musicólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores, etc., así como en la fonografía, en la dramaturgia, la cinematografía, la gráfica y el muralismo, entre otros medios (2021: 103).

Efectivamente, en la imprenta popular mexicana es necesario tomar con cuidado la adscripción con la que los editores y autores presentan los textos, pues, por un lado, en la práctica y uso seguramente no importaba realmente qué era un texto, siempre y cuando gustara al público y, por otro, probablemente en muchas ocasiones los editores no dudaron en «[...] aprovechar el prestigio que tiene el género [del corrido] en México» (González, 2024: 354) para vender como tales muchos textos que, en realidad, tienen otras características y funciones (véase Zavala, 2022).

Prestar atención a la manera en que se presentaron los corridos revolucionarios no pretende hacer deslindes excluyentes en búsqueda de la autenticidad del género, sino más bien seguir las huellas e indicios de su desarrollo dentro de la imprenta popular, es decir, en su momento de producción. De los ciento tres textos contenidos en la compilación de 1931, sólo veinticinco se declaran como corridos, colocando esta palabra al inicio de la enunciación y luego especificándolo, ya sea con una dedicatoria («Corrido a don Porfirio Díaz»); ya —la mayoría— con una preposición como indicación del asunto o personaje del que tratará («Corrido de Benjamín Argumedo» o «Corrido del atentado contra el presidente ingeniero Pascual Ortiz Rubio»); ya con un adjetivo caracterizador («Corrido patriótico» o «Corrido suriano de Maximiliano»).

Hay nueve textos que se aflian también a una forma discursiva diferente al corrido: «canto», «bola suriana», «despedida», «nuevas mañanitas», «ovación», «tristes lamentos», «recuerdo» y «verdaderos detalles». Con excepción de «canto», del que hay dos muestras, de los demás sólo hay un caso respectivamente. Podríamos añadir aquí otros dos títulos que, en su propia semántica, proponen acciones discursivas. Por un lado, alertan (en «¡Alerta, mexicanos! El peligro de la intervención americana»); por otro, saludan («¡Salud! Oh, patria mía»).

El resto de los textos alude directamente a un suceso, dentro de lo que se perfilan especialmente dos modalidades: tomas de ciudades y muertes de personajes. Son diez hojas del primer caso y trece del segundo. La recurrencia de estos temas coincide en gran medida con el espíritu épico de los textos, al enfatizar, por un lado, los triunfos bélicos y, por otro, la muerte. Esto último ha sido notado acertadamente por Aurelio González, al señalar que «[e]n el corrido, la muerte parece una cadena sin fin, arranca del golpe de Estado y la traición, sigue el engaño, el accidente, el pleito, la enfermedad, la venganza, la ejecución después del juicio y termina con la traición» (2017: 245).

A esas enunciaciones mortuorias se suman aquellas que, en vez de «muerte», hablan de «asesinato» (dos casos), «fusilamiento» (cuatro casos) y «ejecución» (un caso). Asimismo, a las tomas de ciudades se sumarían también tres hojas que aluden a «batallas». Finalmente, el resto de los títulos se distribuye en la alusión a sucesos de diverso tipo. Entre muchos otros, cabe referir: «El cuartelazo felicista o sea la Decena Trágica en México», «El exterminio de Morelos», «La recuperación de Veracruz» y «La decapitación de Villa».

A partir de lo anterior y siguiendo lo señalado por Mercedes Zavala a propósito de los corridos publicados por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (2022: 73), se hace claro que la mera etiqueta de «corrido» no es suficiente para excluir del género a los textos que no la incluyan en su título ni para asumir plenamente como tales a los que sí. En cuanto al corrido revolucionario hay varios ejemplos de textos presentados como corridos que son textos plenamente líricos, con escasa carga narrativa, enunciados incluso en segunda persona y con vocación fuertemente argumentativa y emotiva (véanse *Corrido de los ambiciosos patones* y *Corrido del general Joaquín Amaro* en Guerrero (ed.), 1931: [25] y [34], respectivamente)²⁴. En cambio, un caso como el de *La toma de Zacatecas*, cuya pervivencia llega hasta nuestros días, invita a pensar que la adscripción como corrido es innecesaria si el texto funciona efectivamente como tal y también que en el corrido revolucionario la mención del suceso puede ser suficiente e incluso más efectivo como evocador de su naturaleza narrativa.

Siguiendo con la exploración de la puesta en página de los corridos revolucionarios de Eduardo Guerrero, observemos ahora la disposición de los textos. Como adelantaba párrafos arriba, lo más común es encontrar un solo texto plasmado por hoja, organizado en dos o tres columnas. Es poco frecuente que un texto comparta espacio con otros. En mi exploración, identifiqué sólo once hojas en este caso (véase Guerrero (ed.), 1931: [18], [33], [40], [45], [46], [56], [74], [75], [82], [92] y [98]). De estos, son aún menos los casos en los que los dos textos están relacionados directamente con la temática revolucionaria (véase [18], [56] y [74]). Son los más, en cambio, los casos en los que se mezcla un corrido revolucionario con un texto de carácter lírico o jocoso. Ejemplo es la hoja *La rebelión yaqui* (véase [92]), la cual contiene cuatro unidades textuales: «La rebelión yaqui»; «Soy panadero (música del Novillo)»; «Parodia de Valencia» y «Pulque nuestro (música del Padre Nuestro)». En este ensamblaje de textos variados podríamos ver, en primer lugar, una solución editorial para aprovechar al máximo el espacio de la hoja, cuando el texto principal era breve. En segundo lugar, también leeríamos una asociación del corrido con otros textos líricos —en este caso, jocosos—, lo que invitaría a pensar que, para los receptores, probablemente las distancias o fronteras entre una cosa y otra eran difusas.

Sin embargo, como adelantaba, lo más frecuente es que un solo texto se presente de manera exclusiva en la página, lo cual habla de una focalización editorial en el corrido revolucionario y también de composiciones en general extensas. La gran mayoría de los textos de la compilación se ubica en el rango de once a cuarenta estrofas y, entre estos, los

²⁴ Ampliando la mirada fuera del corpus revolucionario, se encuentran en las hojas volantes impresas por Eduardo Guerrero canciones líricas de tema amoroso que llevan en su título la palabra «corrido» y la dedicatoria a una mujer, tal como *Corrido a Amalia* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/índice:BN-CAAmlia.tif>>); *Corrido a Magdalena*, que añade como una especie de subtítulo «Cuando me había olvidado» (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CAMagdalena.tif>>); y, conviviendo en la misma página que el corrido de «La toma de Aguascalientes», tenemos el «Corrido a Cecilia» (véase *La toma de Aguascalientes* en Guerrero (ed.), 1931: [82]).

más abundantes serían los de entre veintiún y treinta estrofas. Uno de los más extensos es el *Corrido del general Cartón* (véase Guerrero (ed.), 1931: [37]), con cuarenta y ocho cuartetas que, para darnos una idea, equivalen a dieciocho minutos de interpretación cantada²⁵. En esto se manifiesta el estilo propio de los corridistas y trovadores profesionales, sobre los que abundaré en el siguiente apartado, acostumbrados a composiciones extensas y quienes, de hecho, vieron con malos ojos los procesos de acortamiento a los que las tecnologías como la grabación en acetato o la radio los orilló (véase Zavala, 2021: 105, nota 8).

Cabe apuntar que la abreviatura de los corridos revolucionarios es un proceso que también se da en su circulación en la tradición oral, pues llegan a ser recogidos en campo con «[...] una reducción de más de la mitad respecto de las versiones originales impresas» (Zavala, 2021: 105). Las versiones más extensas, señala la citada investigadora, sólo «[...] se conservan en la memoria de los cantantes o corridistas semiprofesionales o de informantes muy viejos» (2021: 105). Para estos transmisores, por tanto, probablemente el soporte impreso de hojas volantes como las de Eduardo Guerrero tenía relevancia como fijador de la versión «más completa» de los textos, especialmente tomando en cuenta, como veremos en el siguiente apartado, la particular relevancia y prestigio de algunas figuras autorales —es el caso de Marciano Silva— en este ámbito.

Ahora bien, además de la cuestión estilística y gremial, la extensión de los corridos revolucionarios publicados por Eduardo Guerrero pudo haber estado también determinada por su naturaleza informativa que los obliga a ofrecer datos precisos en aras de construir su verosimilitud. Es decir, «[...] eran corridos extremadamente largos en los que prevalecía el carácter noticiero que se advierte en el detalle en la descripción de estrategias y resultados de las contiendas o batallas» (Zavala, 2021: 105). Algo similar ocurriría con aquellos que se acercan más a una vocación conmemorativa a través del recuento histórico de períodos o de biografías enteras de personajes políticos, como es el caso del *Corrido a Porfirio Díaz* (véase Guerrero (ed.), 1931: [103]).

Cabe señalar finalmente, que algunos cuantos de los textos se presentan como «partes». Sin embargo, la promesa de serialización no siempre se cumple en forma de secuencia, pues, en ocasiones, la supuesta segunda parte es en realidad otra versión del mismo suceso. Así sucede en la primera y segunda parte de *La muerte de Madero* (véase Guerrero (ed.), 1931: [7] y [8]) y de *La toma de Zacatecas* (véase [19] y [20]). De tal modo, la serialización podría tratarse de una estrategia editorial dirigida a la venta de los impresos, ya que, por un lado, ofreciéndolo como primera parte, dejaba establecida la compra del segundo y, por otro lado, mostrándose como una segunda parte, resultaría más atractivo que como una nueva versión de un suceso conocido, más aún si no se trataba de un texto de mejor calidad que el previo.

Demos paso ahora al último de los aspectos editoriales que abordaré de los corridos revolucionarios: la autoría. Por su relevancia, a esto le dedicaré todo el siguiente apartado.

5. LAS HETEROGÉNEAS VOCES DE LA REVOLUCIÓN: LOS AUTORES

La autoría en los corridos revolucionarios se ha jugado, desde las primeras valoraciones hechas por estudiosos como Vicente T. Mendoza (1956), en una tensión entre dos polos. Por un lado, la necesidad, romántica y nacionalista, de mantener el

²⁵ Ésa es la duración de una interpretación hecha por Honorio Abúndez, grabada en 1984, compilada en archivos de la fonoteca del INAH y que puede escucharse en el siguiente enlace: <http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A207>.

anonimato como principio creador de las producciones populares, en tanto es más fácil así caracterizarlos como «expresión del pueblo igualmente anónimo» (Mendoza, 1956: 111-112); pero también, por otro lado, la innegable evidencia de la autoría explícita y de la adscripción de los autores como tales, lo que hacía inevitable al menos la mención de sus nombres propios (1956: 112). Esta configuración de los autores tiene que ver, especialmente en cuanto a los corridos revolucionarios, con la dignificación de su labor en el contexto de nacionalismo cultural, con el sentido gremial de su oficio (véase Bonfil Batalla, 2018: 21-24) y con la influencia de las dinámicas en torno a los derechos de autor (véase Cornejo, 2020: 22 y Botrel, 2022: 148).

En el conjunto de los corridos revolucionarios publicado por Eduardo Guerrero, un setenta por ciento de ellos presentan declaración autoral. A continuación, enlisto, en orden de recurrencia, la nómina de los veintinueve autores presentes, colocando del lado derecho la cantidad de textos en los que figuran (véase Tabla 1)²⁶.

Estos veintinueve nombres nos colocan ante la heterogeneidad de las voces que plasmaron sus visiones de los sucesos y personajes revolucionarios, lo cual es otro factor para volver a repensar posturas heredadas del nacionalismo cultural sobre que los corridos revolucionarios pueden leerse como un único y homogéneo relato de la revolución que se puede ir ensamblando a partir de los textos publicados por diferentes autores y que sería equivalente al «sentir» de toda una nación. En cambio, como señaló Catalina H. de Giménez (1990: 10), sería importante distinguir los momentos, lugares y personas específicos detrás de los corridos. Pero no para, como hizo la investigadora citada, colocar en un lugar de enunciación privilegiado a los trovadores rurales, cercanos a facciones revolucionarias como los zapatistas, sino más bien para complejizar las dinámicas de producción y difusión del corrido revolucionario al evidenciar que incluso personajes como Marciano Silva —quien fungió como corridista personal de Emiliano Zapata— tuvo en una imprenta capitalina como la de Eduardo Guerrero una vía de expresión.

Precisamente la figura de Guerrero es relevante como un nodo editorial que conjuntó diversas voces autorales, pero también él mismo como autor, lo cual es notable en la recurrencia de su firma en la compilación de 1931, ya sea bajo su nombre completo, ya con las iniciales E. G. o ya bajo el jocoso seudónimo de E. Warman, apelativo en el cual hizo una traducción literal de su apellido al idioma inglés, probablemente para propiciar la fantasía burlona de que se trataba de un nombre extranjero²⁷.

Estamos, pues, ante una consolidada figura de editor-autor. Aunque, por supuesto, como advirtió Aurelio González, habría que tomar con cuidado estas declaraciones autorales del editor, pues «[...] no se puede estar totalmente seguro de que los textos firmados por Guerrero fueran todos de su autoría [...]» (2024: 368). En algunos casos pudo tratarse de simples atribuciones más bien en su carácter de editor, lo que, además, no sería extraño en el contexto de una compilación como la que sirve de base en este análisis.

²⁶ He omitido a los autores que firman, como expliqué en el apartado previo, textos de contenido no revolucionario. Estos son: Rómulo G. Padilla, Candelario Pérez, Elías González, Federico Becerra (bajo las siglas F. B.), Isaac Barragán y Melquiades C. N. Martínez.

²⁷ En esto coincido con la lectura de Catalina H. De Giménez, quien también asume que E. Warman es un seudónimo «transparente» de Eduardo Guerrero (1990: 197). En cambio, difiero de Vicente T. Mendoza, quien, al enlistarlo como parte de los autores de corridos revolucionarios, aventuró: «[d]ebemos mencionar a continuación a un americano, tal vez E. Warman, que siente como nacional y se ha interesado por nuestras cuestiones» (1956: 112).

**TABLA 1. AUTORES QUE FIRMAN LOS CORRIDOS REVOLUCIONARIOS DE LA COMPILACIÓN
CORRIDOS HISTÓRICOS... (1931). FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA.**

#	Autor	Textos que firma
1	Eduardo Guerrero (E. Warman)	25 (de los cuales: 1 es en conjunto con Samuel M. Lozano y 3 bajo el seudónimo de E. Warman)
2	Samuel M. Lozano	6 (más el que firmó con E. Guerrero).
3	Felipe Flores	5
4	Melquíades C. N. Martínez	3
5	Juan Pérez	3
6	Marciano Silva	3
7	Claro García	2
8	Jorge Peña	2
9	José Guerrero	2
10	N. P.	2
11	Federico Becerra	1
12	A. J. Armendáriz	1
13	Carlos M. Martínez	1
14	Crescencio G. Zamudio	1
15	D. Armendáriz	1
16	Ezequiel Martínez	1
17	G. M.	1
18	Guadalupe Chávez	1
19	Juan Rodríguez	1
20	Jesús Valdés	1
21	Juan Ortega	1
22	Julio Rebollar	1
23	Luciano Cortés	1
24	M. A.	1
25	M. N.	1
26	Miguel Navarro	1
27	P. Vallejo	1
28	Rafael Ramos	1
29	Rosalío Argüello	1

Pese a estas precauciones, tanto este corpus como otros conjuntos de impresos²⁸, hacen innegable la relevancia autoral de Eduardo Guerrero y, de hecho, su talento escriturario, pues, en algunas de sus composiciones, es notable que «[...] manejaba hábilmente el estilo y la estética tradicional, [por lo que] logra un texto mucho más cercano al estilo que puede recrear y variar la comunidad en el proceso de trasmisión» (González, 2024: 368). En la compilación, efectivamente muchos textos firmados por él presentan un lenguaje sencillo, cercano a lo coloquial, y la mayoría se encuentra en

²⁸ Véase su firma en otros textos, no sólo de temática revolucionaria, en los registros del repositorio del LACIPI: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Autores>>.

cuartetas octosilábicas. Sin embargo, como en el caso de cualquier escritor, hay diversidad en el estilo de las composiciones y en su mayor o menor cercanía con un estilo popular, lo cual no fue siempre un criterio rector en el corrido revolucionario. Consideremos algunos ejemplos. El texto de *La sublevación de Pascual Orozco* se presenta en cuartetas de versos de dieciséis sílabas con una vocación más de recuento histórico que noticioso, al respecto de la sublevación que culminó con el asesinato de Francisco I. Madero:

Por fin don Victoriano Huerta quitóse la careta
de la lealtad fingida y se puso en rebelión,
y al frente de sus tropas desconoció a Madero
y en jefe de rebeldes tornóse a luz del sol.

Al presidente puso bien preso en el Palacio
y por la noche un vil sicario en coche lo sacó,
llevándoselo a un llano aislado y muy desierto
donde le dieron muerte a quien en él confió.

(*La sublevación de Pascual Orozco en Guerrero* (ed.), 1931: [5]).

Eduardo Guerrero era capaz de pasar de este registro más solemne a uno propio del tremendismo, en torno del mismo suceso aludido en la estrofa previa, es decir, el asesinato de Francisco I. Madero:

Los sesos fueron regados
a diez metros de distancia,
y el presidente tirado
bocabajo, ya sin ansia.

(*La muerte de Madero. 1ª parte en Guerrero* (ed.), 1931: [7]).

También, en varios textos, adopta una plena voz popular, ya sea asumiendo, en primera persona, su estatus como narrador y enunciando jocosamente algunos recursos retóricos de falsa modestia:

Les ruego que me perdonen
si al narrar metí la pata,
pero así cuentan que murió
don Emiliano Zapata.

(*Corrido de la muerte trágica de don Emiliano Zapata acaecida en Chinameca día 9 de abril de 1919 en Guerrero* (ed.), 1931: [42]).

O ya sea situándose, desde una primera persona plural, como parte de una colectividad afectada por la lucha revolucionaria:

Ya estamos muy bien cansados
de revueltas y fatigas
y deseamos que haya paz
sin infamias, sin intrigas.

Pues el hombre que trabaja
sólo pide garantías:
no que suba Juan o Pedro,

sino el pan todos los días.

(*Corrido de la muerte trágica de don Emiliano Zapata acaecida en Chinameca día 9 de abril de 1919* en Guerrero (ed.), 1931: [42]).

El tono coloquial y jocoso, así como el argumento de que el pueblo no quiere más guerra porque, gane quien gane, a él sólo le importa tener lo básico, es también la marca de los dos textos firmados por José Guerrero quien, según Vicente T. Mendoza, sería hermano de Eduardo (véase 1956: 112). Muestra de este estilo cultivado también por José Guerrero es la forma irónica en la que, en el contexto de la huida de Venustiano Carranza ante la amenaza de otras facciones revolucionarias, habla de la silla presidencial:

Pues ¿qué tendrá esa sillita
que la llevan para allá?
¡Ah! ¡Qué demonio de silla!
Pues ¿qué demontres tendrá?

Desde tiempos muy remotos
hay cuestiones por la silla,
pero el pobre sólo quiere
comer tranquilo tortilla.

(*La evacuación de México por las fuerzas carrancistas el 7 de mayo de 1920* en Guerrero (ed.), 1931: [62]).

Un tono socarrón y desafiante, adornado con frases populares, se ve también en su texto dedicado a la llamada «expedición punitiva» norteamericana de 1916, en donde dice:

«Lo hemos de ver y no creer»
les dijo Doroteo Arango
cuando por primera vez
les mando a chupar su mango.

¡Ahora sí, ya compañeros,
muera la guerra intestina!
Bautizaremos un gringo,
ya búsqüenle su madrina.

(*¡Alerta mexicanos! El peligro de la intervención americana* en Guerrero (ed.), 1931: [24]).

Tanto Eduardo como José Guerrero dominaban el manejo del estilo popular, aunque no necesariamente de la narratividad y de los motivos más asociados al corrido tradicional. Pero es también destacable, al menos en el caso del editor, la capacidad de moverse a otros registros más solemnes. Otra muestra de ello sería el texto que resulta ser el único caso de coautoría en este corpus. Se trata de *Canto a Madero* (Guerrero (ed.), 1931: [3]), el cual declaraba haber sido «Escrito por Eduardo A. Guerrero y Samuel M. Lozano». En este texto, además de la extraña métrica, la invocación del favor del público se aleja bastante del tono coloquial que vimos en un ejemplo previo:

Querido público, si puedes escuchar
mis torpes cánticos y mi poco saber,
hablaré del gran caudillo que libertad nos dio

y de tiranos nos quiso defender.
(*Canto a Madero en Guerrero* (ed.), 1931: [3]).

Samuel L. Lozano parece haber sido un colaborador cercano y recurrente de la imprenta de Eduardo Guerrero, ya que, además de en la señalada coautoría, su firma figura en otros seis textos de la compilación, lo cual lo coloca —aunque bastante lejos del primero— como el segundo autor más recurrente en este conjunto de corridos revolucionarios²⁹. No extraña, pues, que, en otra de las hojas, el nombre de Lozano se haga acompañar del epíteto «Escritor de Canciones Populares» (véase *La nueva rebelión en Guerrero* (ed.), 1931: [79]).

Lozano sería ejemplo de los autores profesionales, probablemente arraigados en la capital del país, cuya trayectoria logró trascender hasta nuestros días, de lo que es muestra la entrada que se le dedica en la página web de la Sociedad Mexicana de Autores y Compositores de México:

Samuel Margarito Lozano Blancas nació en Cuernavaca, Morelos, el 10 de junio de 1881, aunque existe duda respecto al año. Crece en la época de tiendas de raya, obrajes y haciendas, realidad que disgusta a Samuel pero que, al mismo tiempo, lo inspira e impulsa a desarrollar su creatividad a través de coplas y corridos como los que narran sus andanzas al lado de Francisco Villa quien, una ocasión, le regala a Samuel algunos pesos de oro con los que compra su primera guitarra fina: una Valenciana (Sociedad Mexicana de Autores y Compositores de México, 2019).

Sin duda este retrato se toma varias licencias poéticas con tal de perfilar a Lozano como un autor cuya inspiración provino de las injusticias sociales y de su contacto directo con un líder revolucionario como Francisco Villa. Más allá de su veracidad, se trata de una recreación que ayuda a entender los mecanismos de configuración de los autores populares en las décadas revolucionarias³⁰.

La admiración de Lozano hacia Francisco Villa queda manifiesta en uno de los textos de la compilación, el cual presenta un estilo solemne y culterano, probablemente debido a que se trata de versos enunciados en conmemoración del asesinato del caudillo norteño:

Como un recuerdo triste escribo aquí esta historia;
al pueblo le suplico me preste su atención,
para cantar a ustedes la vida transitoria
del gran general Villa, segundo Napoleón.

Los méritos que tuvo, pues, este gran patriota,
en sus fastos la historia por siempre guardará,
sus glorias y laureles escribo en esta nota,
y ruego al Ser Supremo que a su lado estará.

(*Verdaderos detalles del asesinato del general Francisco Villa cometido en Hidalgo del Parral, Chihuahua, el 20 de julio de 1923* en Guerrero (ed.), 1931: [58]).

²⁹ Véase su firma en otros textos, no sólo de temática revolucionaria, en los registros del repositorio del LACIPI: <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Autores>>.

³⁰ Llama la atención que, en cambio, Catalina H. De Giménez caracteriza los textos de Lozano como un reflejo de «[...] la visión oficialista o capitalina de los hechos aunada a una fuerte aversión al movimiento zapatista, a pesar de ser oriundo de Cuernavaca [...]» (1990: 129).

Sin embargo, tal como veíamos en el caso de Eduardo Guerrero, Lozano también produjo composiciones de estilo más sencillo, en las que incluso llega a recuperar tópicos tradicionales, como el caballo, para la caracterización de los personajes. Es lo que se ve en un corrido dedicado a la muerte de Marcial Cavazos, a quien compara con Villa a través de dicho elemento:

Por su caballo bonito
al frente de su guerrilla
los del rumbo lo llamaron
segundo Pancho Villa.
(*Muerte de Marcial Cavazos* en Guerrero (ed.), 1931: [87]).

En orden de recurrencia, a Samuel M. Lozano le siguen tres autores por cuyas figuras he de pasar por encima, por carecer de datos para aportar alguna novedad sobre ellos. Se trata de Felipe Flores, Melquiades C. N. Martínez y Juan Pérez, que firman cinco, tres y tres textos, respectivamente. Lo mismo tendré que hacer con los veintidós autores restantes que firman sólo uno o dos textos. Cabe al menos señalar que a gran parte de estos se les encuentra también en otros conjuntos de impresos de Guerrero, firmando textos líricos de tema amoroso y jocosos. En ese sentido, parecería tratarse de autores versátiles que escribían toda clase de composiciones, entre ellas, las de temática revolucionaria, probablemente en respuesta a peticiones directas del editor o a la percepción de que, al menos durante unos años, fue un tema de actualidad y exitoso.

Cerraré este apartado centrando la atención en un autor que, aunque aparece firmando tan sólo tres textos en este corpus (véase Guerrero (ed.), 1931: [2], [35] y [38]), tiene una fama y trayectoria que vale la pena leer a la luz de esto. Me refiero a Marciano Silva, nacido entre 1870 y muerto en 1944 (véase H. de Giménez, 1990: 77). En torno a 1911 «[...] se unió a las filas zapatistas y empieza a andar de campamento en campamento, y la veta poético musical de Marciano adquiere una gran madurez, y se convierte en el cronista del zapatismo» (Barreto Mark, 1984: 1). Esa veta poética se llevaba desarrollando varios años, durante los que Silva había sido «[...] con sus versos y su bajo quinto, participante invariable de las más importantes ferias del Estado» (Barreto Mark, 1984: 1), además de que sus frutos literarios fueron más allá del tema revolucionario (véase González, 2021 y Bonfil Batalla, 2018)³¹.

Silva también habría transitado desde la primera década del siglo XX las fronteras entre Morelos y la capital mexicana, pues un texto suyo fue publicado en 1906 en una hoja volante de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (véase Monroy, 2022: 338-340). Esto indicaría que, al menos desde dicho año, el compositor tuvo vínculos con imprentas capitalinas, lo cual permite resituar miradas que, más que complejizar su figura, la han simplificado al arraigar su valor en su condición de poeta —auténtica y exclusivamente—

³¹ Marciano Silva figura como autor en al menos otros cuatro textos de tema variado publicados por Eduardo Guerrero. Son los títulos: «Quintillas a Beatriz» (en *Contra de la bala del desprecio*, s. f. en <https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CDDesprecio_BIS.tiff>); *La degradación de la mujer como en los tiempos de Grecia* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-LDGrecia.tiff>>); *Corrido a Amalia* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-CAAmlia.tif>>); y *Las hazañas de los yaquis* (s. f. en <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:GB-LHYakis.tif>>).

campesino, rural y regional³². En realidad, Silva sería uno de los autores que, aunque arraigados en una región determinada, vieron en las imprentas capitalinas (y seguramente también en las de otros estados) una oportunidad para la circulación (¿también fijación?) de sus obras. En contrapunto con Samuel M. Lozano, cuya colaboración con la imprenta Guerrero parecería ser más recurrente y basarse en una relación casi laboral, Marciano Silva parece haber empleado a la imprenta de modo más eventual, aunque igualmente como un modo relevante de alcanzar otros públicos e, incluso, otro estatus como autor.

Ahora bien, pese a su presencia en la imprenta urbana, el perfil autoral de Silva no se puede explicar sin tomar en cuenta también su pertenencia —a la par de otras figuras como Juan Galindo, Juan Montes, Lucas Torres, Guadalupe Beltrán y Serapio Vázquez— al gremio de trovadores especializados de la región de Cuautla- Amecameca, tal como han señalado Guillermo Bonfil Batalla y Teresa Rojas Rabiela (véase Rojas Rabiela, 2018: 42). Esta pertenencia permite comprender, entre otros aspectos, «[...] el empleo incesante de términos culteranos y la frecuente referencia a personajes y circunstancias de la mitología clásica» (Bonfil Batalla, 2018: 25) que caracteriza algunos de los textos de Silva (véase González, 2024: 363-367).

En cuanto a los que forman parte de este corpus, muestra de ese estilo rebuscado y culterano es el texto que dedica al suceso inaugural de la revolución, es decir, el enfrentamiento, en noviembre de 1910, en la ciudad de Puebla, de la familia Serdán con la policía. Una de sus estrofas dice:

Carmen Serdán al oír las amenazas
abrió la puerta, mas la entrada le negó,
y entonces él como un esbirro del tetrarca
sin respetar el bello sexo la golpeó.

(*Laureles de gloria al mártir de la democracia Aquiles Serdán* en Guerrero (ed.), 1931: [2]).

También en sus textos dedicados al zapatismo es notable el uso de referencias y términos cultos:

Bravos guerreros, hijos de Esparta
que al fin se honraron con acabar,
pero a los pueblos, porque a Zapata
ni la razón han podido dar;
quemar a un pueblo creo que no es gracia,
matar inermes es cosa igual,
dejar familias en la desgracia,
eso no es honra de un militar.

(*El exterminio de Morelos* en Guerrero (ed.), 1931: [38]).

³² Ejemplo de estas afirmaciones tajantes que no resultan acertadas a la luz de los textos y sus dinámicas editoriales, son las de Catalina H. De Giménez, quien señaló: «Los corridos de Marciano Silva se imprimían en Cuautla, cuando la guerra lo permitía, o en Puebla, pero jamás en el Distrito Federal. Diríase que la cadena del Ajusco no era sólo un parteaguas natural sino también un parteaguas ideológico entre la capital y el estado del sur» (1990: 77). Con esta misma perspectiva endémica, afirma, también erradamente, que: «En la obra de Marciano Silva no emerge en ningún momento la idea de México como nación. Todo gira en torno a la patria chica, con sus héroes, sus pueblos, sus mujeres, sus paisajes y sus montañas. Lo que viene de México “viene de afuera”, es el enemigo, el extraño que amenaza la sobrevivencia de la región» (1990: 77).

En esta «abigarrada» forma de expresión, observamos lo que Bonfil Batalla explica como consecuencia de la naturaleza «[...] gremial de la creación lírico-poética en esta región [...]», ya que «[a]ll participar en grupos especializados, los trovadores tienden a desarrollar un lenguaje también especializado» (2018: 26)³³. Sin embargo, en ocasiones el estilo culterano es matizado también con expresiones del lenguaje coloquial y con una métrica octosílaba. Muestra de ello son las cuartetas de *Despedida a Victoriano Huerta* (en Guerrero (ed.), 1931: [35]), en las que se enuncian ciertos tópicos populares de desprecio en torno a dicho personaje a la par de otros términos más cultos:

Funesto marihuano,
aborto de la tierra,
Dios quiso que no vuelvas
a pisar mi nación.

(*Despedida a Victoriano Huerta* en Guerrero (ed.), 1931: [35]).

Los autores agrupados en torno a la figura editorial de Eduardo Guerrero, empezando por él mismo, muestran, pues, orígenes y configuraciones autorales diversas, así como voces que no son reducibles a un solo estilo ni exclusivamente a la temática revolucionaria.

6. LO EDITORIAL, LO LITERARIO Y LO ORAL DEL CORRIDO REVOLUCIONARIO: ALGUNAS CONCLUSIONES

En el origen de esta investigación subyace la cuestión sobre cuáles han sido las fuentes para el estudio del corrido revolucionario en México y qué tanto se ha tomado en cuenta la dimensión editorial y la labor de imprentas específicas en la producción, configuración y difusión de este género literario. Al reconocer que esto último aún presentaba múltiples vetas de exploración, fue precisa también la reflexión sobre el contexto y los soportes desde los que fueron valorados tempranamente los corridos revolucionarios, en el marco del nacionalismo cultural. Esto arrojó luz sobre la frecuente publicación, a partir de 1931, de varias antologías de corridos revolucionarios. Ante ello, quise destacar el papel precursor de la primera de estas compilaciones hecha no por un investigador, sino, precisamente, por un autor, editor e impresor de literatura popular: Eduardo Guerrero y su volumen *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas* (1931).

En el segundo de los apartados de este trabajo, presenté una síntesis de la información dispersa que hay sobre el fundador y el funcionamiento de esta casa editorial, así como del tipo de producción impresa que publicó y su disponibilidad en acervos en la actualidad. Con ello espero, además de haber situado el corpus al que luego dedico mi análisis, ofrecer a los interesados un terreno más firme para fincar investigaciones sobre la relevante producción de esta imprenta, las cuales permitirán ahondar en el devenir de la literatura tradicional y popular en México en la primera mitad del siglo XX.

³³ Guillermo Bonfil Batalla explica también que este lenguaje culterano y las referencias a la mitología clásica tendrían origen en la «[...] la instrucción escolar porfirista, la cual, por desgracia, no ha recibido la debida atención por parte de especialistas» (Bonfil Batalla, 2018: 26). Asimismo, aventura el investigador que «[...] [l]os barbarismos, las anfibologías, el uso errático del castellano, puede seguramente entenderse mejor al considerar todas las implicaciones sociales, culturales y psicológicas de la situación colonial que llevó al abandono de idiomas propios y a la aceptación forzosa de la lengua del conquistador» (2018: 26).

La examinación de la imprenta de Eduardo Guerrero permitió delinear un rasgo característico y relativamente novedoso: la conciencia que tuvo este personaje de su labor como editor y del prestigio que esto supuso en el contexto revolucionario. De ahí que ofreciera al menos cuatro compilaciones de su propia producción impresa en forma de hoja volante, entre las que se encuentra la dedicada a los corridos revolucionarios. Para el año 1931, esta compilación tuvo un carácter de clausura: en tanto la revolución se consideraba un proceso terminado, su expresión literaria por excelencia lo estaría también. Esto se refleja también en el ordenamiento cronológico, por suceso referido, impuesto sobre los textos, lo cual respondería a la intención de ofrecer un relato único, coherente y completo de la revolución a través del corrido.

Éste es un rasgo que será reiterado en las compilaciones posteriores, pero que, en realidad, contradice lo que habrían sido las dinámicas propias de la literatura popular en su circulación convencional, lo cual fue visible a través de un cotejo de las hojas volantes compiladas respecto a las que se encuentran dispersas en otros acervos. A partir de dos ediciones de un mismo texto base sobre el golpe de Estado de 1913 contra Francisco I. Madero fue claro que, en su momento, es decir, mientras los sucesos revolucionarios se desarrollaban y no cuando ya se veían con cierta distancia, la perspectiva de los corridos revolucionarios publicados por Eduardo Guerrero no se ajustó necesariamente a la que terminaría siendo la visión oficial triunfalista de la revolución, sino que, de hecho, llegó a contradecirla por completo. Por ello, en el contexto de 1931 se vio obligado a modificar algunos textos para hacerlos coherentes con el nuevo espíritu de la época, lo cual no es, por cierto, una práctica ajena a la imprenta popular. Con el ejemplo presentado como evidencia de lo anterior, espero haber sembrado una semilla de sospecha que permita situar más críticamente las compilaciones de corridos revolucionarios a partir de 1931 respecto a lo que fue la circulación de este género en décadas previas.

En este sentido, cabría hacer la distinción entre una modalidad noticiosa (más próxima a los hechos) y otra conmemorativa (más distanciada y mediada por otros discursos). En el periodo de funcionamiento de la imprenta de Eduardo Guerrero, ambas habrían estado presentes, pero la que más prima en la compilación de 1931 —y, por tanto, más sobrevive en los acervos— es la modalidad conmemorativa. Esto nos debe poner en alerta para no caer en el error metodológico —cultivado ampliamente en el nacionalismo cultural— de creer que, por estar basados en referentes reales, los corridos revolucionarios son siempre textos cuya enunciación es cercana, espontánea y veraz —en términos de la mirada popular— respecto a los hechos que refieren³⁴. Como consecuencia y en diálogo con la propuesta crítica de Aurelio González de distinguir entre los corridos revolucionarios «tradicionales», «populares» y «de circunstancia» (2024: 357), habría que reconocer que muchos de los textos que conforman los acervos y antologías son expresión de esta última modalidad y, en ese sentido, ameritan una revisión en términos de fenómenos editoriales.

Precisamente para ello resulta de gran utilidad la naturaleza facsimilar de la compilación de 1931, pues permite, más allá sólo de emplear las hojas volantes para extraer y transcribir los textos en ellas plasmados —como se viene haciendo desde

³⁴ La reflexión sobre las mediaciones que influyen y configuran expresiones populares como el corrido no atañe únicamente al pasado posrevolucionario, sino que es también urgentemente necesaria en nuestro presente, tal como han mostrado los estudios de Oswaldo Zavala (2022) en torno a la llamada “cultura del narcotráfico” y a la manera en que los “narcocorridos”, lejos de dar voz a la subalternidad popular, terminan por reproducir la narrativa securitaria del Estado mexicano y estadounidense.

décadas atrás—, emplearlas como documentos que pueden aportar desde su materialidad y constitución editorial pistas a la mejor comprensión de la complejidad de la producción y circulación del corrido de tema revolucionario, a caballo entre la letra impresa y la oralización.

Se podría decir que, especialmente a partir de la tercera década del siglo XX, el corrido y su constitutiva dimensión performática y oral determinó en gran medida las formas editoriales que se imprimían. En la producción de Eduardo Guerrero esto marca una diferencia, por cierto, con la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo y su sucesión testamentaria, para quienes la publicación del corrido fue importante, pero no fue un nicho en el que enfocaran especialmente su producción.

De esto da cuenta el «ensamblaje» de las hojas volantes de corridos revolucionarios, que, a su vez, se enmarca en una tendencia —visible también en la mencionada Testamentaría de Vanegas Arroyo— de simplificación de la puesta en página y mayor tendencia a la liricidad. Es notable, respecto a la tradición impresa mexicana, el paso de una puesta en página mixta tan típica de una imprenta todavía decimonónica como la de Antonio Vanegas Arroyo —constituida por: íncipit, grabado, texto en prosa y texto en verso— a una mucho más sencilla, que es la que vemos una y otra vez en los corridos revolucionarios, en donde se plasman únicamente textos en verso y en los que, aunque sería necesario un análisis exhaustivo de cada uno de los casos, la imagen parece, en general, tener una función más ornamental que narrativa.

Probablemente a la par que, en su momento, esto fue una fórmula editorial muy exitosa para Eduardo Guerrero, a la larga fue una razón de su mayor olvido o rezago en términos de valoración académica, pues se trataba de impresos que, en cuanto a objetos, eran menos atractivos que los de Vanegas Arroyo (ilustrados por José Guadalupe Posada) y que, además, fueron empleados principalmente, como decía arriba, como fuentes para ser transcritas en compilaciones de corridos.

En la examinación de la puesta en página de los corridos revolucionarios de Eduardo Guerrero noté, pues, pérdidas y ganancias, en torno fundamentalmente a cuatro aspectos: las funciones de la gráfica; la enunciación de los títulos; la disposición de los textos en la página; y, finalmente, ocupando por entero el último de los apartados de este trabajo, la autoría.

Respecto al primero, la gráfica, hay que notar que, aunque la inclusión de imágenes con escenas bélicas o violentas en algunos de los impresos delataría una intención de enriquecer el impreso con gráfica que correspondiera, al menos parcialmente, con lo narrado en los corridos, en realidad en las hojas volantes de Eduardo Guerrero es notable la tendencia hacia un uso más ornamental y menos referencial de la imagen.

En segundo lugar, respecto a cómo los textos se presentan al lector, afiliándose explícitamente o no al género «corrido», cabe destacar, por un lado, la presencia de este término en algunos de los títulos, a la par que su convivencia con enunciaciones relacionadas directamente con los hechos narrados —principalmente tomas de ciudades y muertes de personajes. Por otro lado, que la presencia del término «corrido» no implica la mayor efectiva presencia en el texto de los rasgos más convencionales del género. De hecho, aunque haría falta explorarlo más a fondo, los corridos revolucionarios que más han pervivido mostrarían que la mención del suceso aludido —batallas, tomas de ciudades, muertes— puede ser un recurso más efectivo que el uso del término «corrido» como indicador de la naturaleza narrativa de este género.

Un tercer elemento de análisis fue la extensión de los textos y su organización en la página. Se trata, en general, de textos extensos, lo cual se relaciona con el estilo

compositivo de algunos autores —que pertenecerían a gremios especializados—, así como con los asuntos tratados en los corridos, susceptibles de gran cantidad de detalles bajo la pretensión de cumplir una función ya informativa y noticiosa o ya conmemorativa e histórica. Como han señalado otros autores, la extensión de las versiones impresas contrasta con las que terminarán circulando tanto en la tradición oral como en la radio y formatos discográficos. Los textos usualmente se presentan de modo exclusivo en la página, pero hay algunos casos que anticipan lo que será común en las siguientes décadas: la convivencia de diversos textos líricos en una misma página.

Finalmente, en cuarto lugar, la relevancia de la declaración autoral a lo largo del corpus y la nómina de casi treinta nombres que figuran nos invita a mirar críticamente algunos supuestos muy idealizados como el que todos los compositores de corridos fueron, no sólo testigos de los hechos narrados, sino que supieron expresar espontáneamente el sentir generalizado de todo el país. En realidad, fueron diversos los autores que publicaron y también diversos sus orígenes y motivaciones. Probablemente el contraste mayor se da entre la figura autoral del propio Eduardo Guerrero, editor arraigado en la capital mexicana, y la de Marciano Silva, compositor con rasgos regionales y rurales bien definidos. Sin embargo, tanto como sus diferencias, importa notar el hecho de que compartieron un mismo espacio de circulación de sus textos y que supieron oscilar entre un estilo más popular y otro más culterano, dependiendo del tipo de texto y circunstancia en cuestión.

En cuanto a lo que quedaría pendiente por desarrollar en futuros trabajos, está el análisis de todos aquellos impresos que mencioné en notas al pie en el tercer apartado y que no fueron incluidos por el editor dentro de su compilación de 1931. De ese modo, sería posible reconstruir más cabalmente el universo discursivo y las formas literarias que fueron familiares para una gran parte de la población mexicana en esos años. Por supuesto, también harán falta aproximaciones detalladas, quizás organizadas en torno a autores, recursos, motivos o tópicos literarios específicos, de cada uno de los corridos revolucionarios de la compilación de 1931. En todo caso, espero que los futuros análisis literarios queden mejor situados bajo los criterios editoriales que quise resaltar en estas páginas, los cuales son, en realidad, indissociables de la textualidad de las obras y de su intención de ser oralizadas y cantadas.

REFERENCIAS

- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio (1997-1998): *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*, 5 vols., México, Porrúa, 1998.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio (2016): *El país de las hojas sueltas. Colección de hojas sueltas, históricas y de ficción, de imprentas populares mexicanas*, 6 vols., México, s. e.
- BARRETO MARK, Carlos (1984): *Los corridos de Marciano Silva*, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (2018): «Trovas y trovadores de la región Amecameca-Cuautla», en *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla. Colección de don Miguelito Salomón*, Guillermo Bonfil Batalla, Teresa Rojas Rabiela y Ricardo Pérez Montfort, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-32.
- BOTREL, Jean-François (2022): «Los últimos impresos de cordel en España (1939-1999)», en *La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)*, Inmaculada

- Casas-Delgado y Carlos M. Collantes Sánchez (coords.), Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 137-176.
- CABRERA, Luis (1931): «Balance de la Revolución», *Memoria Política de México*. <<https://memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/1931%20LC-%20CfBNM.html>>.
- CAMPOS, Rubén M. (1929): *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública.
- CANO MONROY, Raúl (2017): *Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- CORNEJO, Tomás (2020): «Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920)», *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 15, pp. 6-33. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a01>.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando (1962): *La Revolución mexicana a través de los corridos populares*, vol. 1, México, Instituto Nacional de Estudios sobre la Revolución Mexicana.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat (2007): *Estampa popular, cultura popular*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- GIRÓN, Nicole (1976): *Heracio Bernal. ¿Bandolero, cacique o precursor de la Revolución?*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa (2021): *Las protagonistas, las receptoras y las aludidas: las mujeres en los textos de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo*, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1988): «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?», *Caravelle*, 51, pp. 23-30. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1988.2381>
- GONZÁLEZ, Aurelio (2010): «La Revolución en los corridos: los corridos de la Revolución» en *La Revolución mexicana en la literatura y el cine*, Olivia C. Díaz Pérez, Florian Grafe y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.), Madrid / México, Iberoamericana / Vervuert Verlag / Bonilla Artigas Editores, pp. 33-46.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2015): *El corrido. Construcción poética*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2015a): «Corrido», en *Diccionario español de términos literarios internacionales*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos>.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2017): «La muerte en los corridos: una visión de la Revolución», en *Literatura de la Revolución mexicana: otras lecturas a 101 años de Los de abajo*, Marco Antonio Chavarín González y Josué Sánchez Hernández (eds.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 215-246.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2024): «Lo tradicional, lo popular, lo circunstancial y lo lírico en los corridos revolucionarios», en *Lyra Minima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*, Mariana Masera, Claudia Carranza, Anastasia Krutitskaya y Jair Acevedo (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 353-379.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2021): “Formas del engaño femenino en la bola suriana”, en *El engaño en formas narrativas de la literatura tradicional de México*, Lilia Álvarez

- Ávalos y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 103-124.
- GUERRERO, Eduardo (ed.) (1924): *Colección de 230 ejemplos de canciones y corridos populares*, México, Imprenta de Eduardo Guerrero.
- GUERRERO, Eduardo (ed.) (1931): *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*, México, Imprenta de Eduardo Guerrero.
- GUERRERO, Eduardo (ed.) (1931a): *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano*, México, Imprenta de Eduardo Guerrero.
- GUERRERO, Eduardo (ed.) (s. f.): *Versos jocosos para reír y pasar el rato*, México, Imprenta de Eduardo Guerrero.
- H. DE GIMÉNEZ, Catalina (1990): *Así cantaban la revolución*, México, CONACULTA / Grijalbo.
- HERRERA FRIMONT, Celestino (comp.) (1934): *Corridos de la Revolución*, Pachuca, Instituto Científico y Literario.
- LÓPEZ CASILLAS, Mercurio, BARAJAS DURÁN, Rafael, BONILLA REYNA, Helia Emma, GALÍ BOADELLA, Montserrat, LECOUVEY, Marie y VILLORO, Juan (2013): *Posada. 100 años de calavera*, México, Fundación BBVA Bancomer / Editorial RM.
- MACAZAGA ORDOÑO, César (introd. y ed.) (1985): *Corridos de la revolución mexicana desde 1910 a 1930, y otros notables de varias épocas. Colección de 100 corridos publicados por Eduardo Guerrero en 1931*, México, Editorial Innovación.
- MASERA, Masera (2017): «Prólogo», en *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares*, Mariana Masera (coord.), Morelia, Escuela Nacional de Estudios Superiores campus Morelia, 2017, pp. 6-14.
- MASERA, Mariana (dir.) (2023): Repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos. <<https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>>.
- MASERA, Mariana; CASTRO PÉREZ, Briseida; GÓMEZ MUTIO, Ana Rosa; MONROY SÁNCHEZ, Grecia y OLVERA HERNÁNDEZ, Adrián (2017): “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario” en *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*, Mariana Masera (coord.). México, UNAM, pp. 25-59.
- MENDOZA, Vicente (1939): *El romance español y el corrido mexicano*, México, Imprenta Universitaria.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente (1956): *El corrido de la Revolución mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- MENDOZA, Vicente (1964): *Lírica narrativa de México. El corrido*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2022): *Los impresos histórico-políticos de Antonio Vanegas Arroyo en el porfiriato y la revolución mexicana (1892-1916): contexto, dimensión editorial y géneros literarios*, tesis de doctorado, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (2023): «El editor Antonio Vanegas Arroyo en la mirada de Arturo Espinosa, uno de sus colaboradores», en *En la mirada de otros. Estudios sobre el retrato literario de los siglos XVI a XX*, Antonio Saborit y Fernando Morales (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 125-149.

- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (en prensa): «Versos para reír y pasar el rato. Los impresos jocosos y sentenciosos publicados por Antonio Vanegas Arroyo», en *Impresos populares iberoamericanos: del suceso local al imaginario universal*, Ricarda Musser y Mariana Masera (eds.), Berlín, Ibero-Amerikanische Institut.
- MONROY SÁNCHEZ, Grecia (en prensa [a]): «Cambios y permanencias editoriales en las relaciones de sucesos de crímenes familiares (primera mitad del siglo XX, España y México)», en *Las manifestaciones populares en el discurso literario iberoamericano*, Gloria Chicote y Claudia Carranza (eds.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- MURILLO, Gerardo (1922): *Las artes populares en México*, 2^a edición, vol. 2, México, Secretaría de Industria y Comercio / Editorial Cultura.
- ROJAS RABIOLA, Teresa (2018): «En el mundo de las brujas, las ferias, los trovadores, los graniceros y el *Cuauhtepochtli*. Guillermo Bonfil y Miguel Salomón en la región de Chalco-Amecameca-Cuautla», en *Corridos, trovas y bolas de la región de Amecameca-Cuautla. Colección de don Miguelito Salomón*, Guillermo Bonfil Batalla, Teresa Rojas Rabiela y Ricardo Pérez Montfort, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 33-44.
- ROMERO FLORES, Jesús (1939): *Anales históricos de la revolución mexicana*, México, Biblioteca del Maestro.
- ROMERO FLORES, Jesús (1978): *Corridos de la revolución mexicana*, México, Cost Amic Editores.
- RUBÍ DE VANEGAS ARROYO, Carmen (s. f.): «[Rubí de Vanegas Arroyo, Carmen y Eduardo A. Guerrero. Orden Civil. 4650 pesos]», documento de la Col. Chávez Cedeño.
- SIMMONS, Merle E. (1957): *The Mexican Corrido as a Source for Interpretative Study of Modern Mexico (1870-1950)*, Bloomington, Indiana University Press.
- SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DE MÉXICO (2019): «SAMUEL MARGARITO LOZANO», *Nuestros Socios y su Obra. Sociedad de Autores y Compositores de México*. <<https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08517>>.
- VÁZQUEZ CARBAJAL, Fernanda (2022): «“Versos muy extravagantes, divertidos y fabulosos”: hacia un análisis de la sátira y lo burlesco en los impresos populares de Vanegas Arroyo», *Boletín de Literatura Oral*, 12, pp. 122-167. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v12.6819>.
- ZAVALA, Mercedes (2021): *La voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- ZAVALA, Mercedes (2021a): «Entre chicuelinas y gaoneras: toros y toreros en los impresos de Vaneas Arroyo», en *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos*, Danira López Torres (ed.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 175-205.
- ZAVALA, Mercedes (2022): «De Santanón y Miguel Cabrera a Chónforo Vico y Julián Rebollar o cómo caracterizar los “corridos” de los impresos de Vanegas Arroyo», en *Los géneros en la literatura popular impresa: la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (XIX-XX)*, Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords.), San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, pp. 71-100.
- ZAVALA, Oswaldo (2022): *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del “narco” en México (1975-2020)*, México, Debate.

ANEXO

Hojas volantes contenidas en el volumen *Corridos históricos de la revolución mexicana desde 1910 hasta 1930 y otros notables de varias épocas*

Nº ³⁵	Título de la hoja	Autorías declaradas
2	<i>Laureles de gloria al mártir de la democracia Aquiles Serdán</i>	Marciano Silva
3	<i>Canto a Madero</i>	Eduardo Guerrero y Samuel M. Lozano
4	<i>La toma de Ciudad Juárez</i>	Eduardo Guerrero
5	<i>La sublevación de Pascual Orozco</i>	Eduardo Guerrero
6	<i>El cuartelazo felicista o sea la Decena Trágica en México</i>	Samuel Lozano
7	<i>La muerte de Madero. 1a parte</i>	Eduardo Guerrero
8	<i>Muerte de Madero. 2a parte</i>	Juan Pérez
9	<i>Los crímenes del tirano Victoriano Huerta y el triunfo del señor Carranza</i>	Eduardo Guerrero
10	<i>Los verdaderos ideales de la revolución iniciada en 1910 por don Francisco I. Madero y sostenida por el señor don Venustiano Carranza</i>	Juan Pérez
11	<i>Canto al obrero</i>	-
12	<i>La fuga de don Félix Díaz</i>	-
13	<i>La toma de Torreón. 1a parte</i>	-
14	<i>La toma de Torreón. 2a parte</i>	-
15	<i>La toma de Cuautla por Zapata. 1a parte</i>	-
16	<i>La toma de Cuautla por González. 2a parte</i>	-
17	<i>La toma de Guadalajara. Entrada triunfal de las fuerzas carrancistas</i>	Juan Pérez
18	<i>Dos triunfos de la revolución</i>	N. P.
19	<i>La toma de Zacatecas por Villa, Urbina y Natera, por Ceniceros, Contreras, Raúl Madero y Herrera</i>	Juan Ortega
20	<i>La toma de Zacatecas. Segunda parte</i>	Eduardo Guerrero
21	<i>Corrido dedicado a don Venustiano Carranza. Primer jefe de las fuerzas constitucionalistas</i>	P. Vallejo
22	<i>Llegada de buques americanos a Tampico</i>	-
23	<i>Heroica acción del capitán Azueta</i>	-
24	<i>¡Alerta, mexicanos! El peligro de la intervención americana</i>	José Guerrero
25	<i>Corrido de los ambiciosos patones</i>	Claro García
26	<i>Los ambiciosos patones. 2a parte</i>	-
27	<i>Gallo juido y correlón</i>	Crescencio G. Zamudio
28	<i>Tristes lamentos de Victoriano Huerta al despedirse de la silla</i>	Carlos M. Martínez
29	<i>La muerte de Blanquet</i>	E. Warman

³⁵ Número de página correspondiente a la digitalización en PDF disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/guerrero-eduardo-35567>>.

Nº ³⁵	Título de la hoja	Autorías declaradas
30	<i>La convención de Aguascalientes</i>	Eduardo Guerrero
31	<i>Defensa de Celaya y triunfo del general Obregón</i>	
32	<i>Los combates de Celaya</i>	
33	<i>Los combates de Celaya</i>	Melquiades C. N. Martínez
34	<i>Corrido del general Joaquín Amaro</i>	-
35	<i>Despedida a don Victoriano Huerta</i>	Marciano Silva
36	<i>Historia del pronunciamiento del general Emiliano Zapata el día 30 de agosto de 1911</i>	G. M.
37	<i>Corrido del general Cartón</i>	-
38	<i>El exterminio de Morelos</i>	Marciano Silva
39	<i>Bola suriana del general Felipe Neri</i>	D. Armendáriz
40	<i>Un recuerdo al general Zapata</i>	F. B.
41	<i>La traición de Guajardo</i>	-
42	<i>Corrido de la muerte trágica de don Emiliano Zapata acaecida en Chinameca día 9 de abril de 1919</i>	E. Warman
43	<i>Nuevas mañanitas al estado de Morelos. Triste despedida de Emiliano Zapata</i>	Eduardo Guerrero
44	<i>El fusilamiento en Monterrey del general Guajardo el 18 de julio de 1929</i>	Eduardo Guerrero
45	<i>¡Salud! Oh, patria mía</i>	M. A.
46	<i>Ovación al general Emiliano Zapata</i>	Federico Becerra
47	<i>Corrido suriano</i>	Julio Rebollar; Rafael Ramos
48	<i>Asesinato del valiente general Domingo Arenas</i>	-
49	<i>El fusilamiento de Cirilo Arenas en Puebla, el 4 de marzo de 1920</i>	-
50	<i>Corrido de Casas Grandes</i>	Rosalio Argüello
51	<i>La persecución de Villa</i>	-
52	<i>Corrido de Benjamín Argumedo</i>	Jorge Peña
53	<i>Corrido de Lucio Blanco</i>	-
54	<i>La muerte de Juan Carrasco</i>	Eduardo Guerrero
55	<i>Corrido de Chávez García</i>	-
56	<i>Las conferencias</i>	-
57	<i>La rendición de Villa</i>	Eduardo Guerrero
58	<i>Verdaderos detalles del asesinato del general Francisco Villa cometido en Hidalgo del Parral, Chihuahua, el 20 de julio de 1923</i>	Samuel M. Lozano
59	<i>La muerte de Francisco Villa. 2a parte</i>	Ezequiel Martínez
60	<i>La decapitación de Villa</i>	-
61	<i>Caída de Carranza por el Plan de Agua Prieta</i>	Samuel M. Lozano
62	<i>La evacuación de México por las fuerzas carrancistas el 7 de mayo de 1920</i>	José Guerrero
63	<i>La máquina loca. Episodio de la salida de los carrancistas de México el 7 de mayo de 1920</i>	Melquiades C. N. Martínez
64	<i>La retirada de los carrancistas. Combates de Apizaco, San Marcos y la Rinconada</i>	Melquiades C. N. Martínez

Nº ³⁵	Título de la hoja	Autorías declaradas
65	<i>Muerte de Carranza en el pueblo de Tlaxcalaltongo el 21 de mayo de 1920</i>	Eduardo Guerrero
66	<i>La entrada a México de las fuerzas obregonistas y gonzalistas el 7 de mayo de 1920</i>	Guadalupe Chávez
67	<i>Trágico fin de Venustiano Carranza</i>	Melquíades C. N. Martínez
68	<i>Corrido de Obregón. 1a</i>	Eduardo Guerrero
69	<i>Corrido de Obregón. 2a</i>	Claro García
70	<i>La muerte del general Serrano y socios</i>	Felipe Flores
71	<i>Muerte del general Arnulfo R. Gómez, fusilado en compañía de su sobrino general Gómez Vizcarra, en Teocelo, Veracruz</i>	Felipe Flores
72	<i>Fusilamiento del general A. Rueda Quijano</i>	Felipe Flores
73	<i>Corrido del general Manuel Reyes</i>	Luciano Cortés
74	<i>La batalla de Jiménez</i>	-
75	<i>La batalla de Malpaís</i>	Candelario Pérez
76	<i>La campaña de Sonora</i>	Jesús Valdés
77	<i>Corrido de Vigueras</i>	Jorge Peña
78	<i>2a del fracaso de la rebelión militar</i>	Felipe Flores
79	<i>La nueva rebelión</i>	Samuel M. Lozano
80	<i>La batalla de Ocotlán</i>	Eduardo Guerrero
81	<i>Toma de Morelia por Estrada y Diéguez</i>	-
82	<i>La toma de Aguascalientes</i>	Juan Rodríguez; Isaac Barragán
83	<i>La recuperación de Veracruz</i>	Eduardo Guerrero
84	<i>La muerte de Elizondo</i>	E. Warman
85	<i>Fusilamiento del general Felipe Ángeles</i>	-
86	<i>Corrido del general Juan Bandera</i>	-
87	<i>Muerte de Marcial Cavazos</i>	Samuel M. Lozano
88	<i>Corrido de Pablo Landeros</i>	M. N.
89	<i>Los fusilados de Tulancingo</i>	Eduardo Guerrero
90	<i>Fin de la rebelión. 1a parte</i>	Eduardo Guerrero
91	<i>Muerte de los generales Medina y Zepeda</i>	Eduardo Guerrero
92	<i>La rebelión yaqui</i>	Rómulo G. Padilla
93	<i>Ejecución de los autores del atentado contra el general Obregón</i>	Felipe Flores
94	<i>La muerte del general Obregón</i>	Samuel M. Lozano
95	<i>Corrido del atentado contra el presidente ingeniero Pascual Ortiz Rubio</i>	Eduardo Guerrero
96	<i>Corrido recuerdo a mi patria</i>	Miguel Navarro
97	<i>Corrido de Josefa Ortiz de Domínguez "La Corregidora"</i>	A. J. Armendáriz
98	<i>Corrido de Nezahualcóyotl</i>	Eduardo Guerrero; Elías González
99	<i>Corrido patriótico</i>	Eduardo Guerrero
100	<i>Corrido del 16 de septiembre</i>	-
101	<i>Corrido suriano de Maximiliano</i>	-

Nº ³⁵	Título de la hoja	Autorías declaradas
102	<i>Maximiliano de Austria</i>	-
103	<i>Corrido a don Porfirio Díaz</i>	Eduardo Guerrero
104	<i>Corrido de Heraclio Bernal</i>	-

Fecha de recepción: 18 de diciembre de 2023

Fecha de aceptación: 7 de mayo de 2024



La investigación de las tradiciones orales oesteafricanas: de la sociedad científica al entorno tradicionista

Research into West African oral traditions: from the scientific society to the traditionist approach

Vicente E. MONTES NOGALES

(Universidad de Oviedo)

montesvicente@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0003-2280-8353>

ABSTRACT: This article examines the particular relationships that were established between the researchers of oral literature and their sources throughout the twentieth century in West Africa. The weakening of the orality in this vast territory, fostered by the effects of modernity, required the compilation of the oral discourses, delivered by the bards and other traditionists, as well as the written transcription or recording of the texts, in order to facilitate their preservation. Many of these oral tales —in the form of epics, myths, legends, genealogies and songs—, transmitted from generation to generation, have been lost; however, others were safeguarded thanks to the work of European and African researchers that followed a set of rules to gain acceptance from the traditionists, sometimes reluctant to reveal secular information. Conclusions aim to state that, despite the fact that African researchers had an easier access to the researched oral texts, they also had to overcome harsh difficulties in order to delve into the West African traditions, often preserved with mistrust and caution.

KEYWORDS: Traditionist, Orality, Griot, West Africa, Researcher.

RESUMEN: Este artículo analiza las particulares relaciones que se establecieron a lo largo del siglo XX entre los investigadores de las fuentes orales y sus informantes en África occidental. El debilitamiento de la oralidad en este vasto territorio, debido a los efectos de la modernidad, exigió la recogida de los discursos orales emitidos por los bardos y otros tradicionistas y su consignación en papel o su grabación en discos o cintas magnéticas si no se querían perder. Muchos relatos, entre los que destacan epopeyas, mitos, leyendas, genealogías y cantos, transmitidos de generación en generación, desaparecieron del recuerdo de la población oesteafricana para siempre, sin embargo, otros fueron salvaguardados gracias principalmente a la labor de científicos europeos y africanos que acataban una serie de normas para ganarse la confianza de los tradicionistas, que no siempre estaban dispuestos a desvelar secretos seculares. Observaremos que, aunque los investigadores africanos tenían, en principio, un acceso más fácil a los textos orales buscados, también debieron superar grandes obstáculos para profundizar en las tradiciones oesteafricanas protegidas con recelo y gran reserva.

PALABRAS CLAVE: Tradicionista, Oralidad, Griot, Oesteafricano, Investigador

A menudo se oye decir que África es un continente rico, aunque no lo sea la mayor parte de su población. En efecto, así es. Sin embargo, la riqueza de su literatura oral sí ha sido compartida entre sus habitantes. Se han transmitido de generación en generación gran número de relatos pertenecientes a géneros orales muy diversos, cuya emisión dependía de criterios tan variados como la clase de acto que se celebrase, el sexo del contador, su edad, estatuto social o grado de conocimiento, entre otros.

La oralidad africana y sus transmisores han interesado o, al menos, atraído la atención desde hace siglos. No es extraño encontrar en los relatos de los viajeros que recorrían África en el siglo XIX o en épocas anteriores observaciones sobre los bardos y sus llamativas costumbres. Ibn Battuta (1304-1368-1369 o 1377), Mungo Park (1771-1806), Gaspard Mollien (1796-1872) son ejemplos de ello. Sin embargo, el siglo XX es el periodo que más información ha proporcionado sobre los narradores populares y sobre su relación con los investigadores. En su segunda mitad, se intensifica la conciencia de la vulnerabilidad de los textos orales africanos y se insta con frecuencia a su recopilación. Esto se debe a que el paso del tiempo desprotege las tradiciones orales, provocando la rápida desaparición de las fuentes dignas de estudio. «Cultura en peligro de muerte» afirma Cissé (1988: 21), refiriéndose a la tradición mandinga, a la vez que Correra, aludiendo a la menor creencia en las supersticiones entre los peuls de los años 90 del siglo XX, apunta que la «ciencia ha ganado terreno a la mitología» (Correra, 1992: 252), puesto que lo maravilloso pierde protagonismo.

Observaremos a continuación cómo el estudio de la oralidad oesteafricana, de gran utilidad para disciplinas diversas, ha conocido evidentes transformaciones, y de qué manera surge la conciencia de la debilidad de la palabra oral.

1. LA PALABRA ORAL: ESTUDIO Y VULNERABILIDAD

Aunque en África la tradición determina todavía sus sociedades, la oralidad ha perdido parte de su vigor debido a las imposiciones coloniales, al éxodo rural y a los cambios que impuso la modernidad. Correra (1992: 251) insiste en que la sociedad que había creado las gestas peuls no es la misma que la de los años 90 del siglo XX porque la colonización generó la ruptura de las estructuras socioeconómicas y modificó, en cierta medida, la configuración mental de las poblaciones. Además, es preciso tener en cuenta el surgimiento de un nuevo sistema político y de otros modos de vida. Todo ello repercutió en la literatura oral. Además, la decadencia de las instituciones tradicionales africanas, es decir, los centros de enseñanza de la palabra oral y sus maestros, cuya misión era el mantenimiento de las costumbres locales, conllevó la pérdida irreparable de conocimientos ancestrales y de los discursos que los contienen. Por ello, se constató ya durante la primera mitad del siglo XX la urgencia de protegerlos del único modo posible, consignándolos en papel o grabándolos posteriormente en discos o cintas magnéticas, mientras eran objeto de estudio para investigadores pertenecientes a disciplinas diversas. Kesteloot, como otros investigadores anteriores, lamenta la imposibilidad de recuperar ciertos relatos, en concreto una narración épica, perdida para siempre: «nunca tendremos el original en bambara de este magnífico relato puesto que Gorké murió hace quince años y no fue grabado»¹ (Kesteloot, 1993: 29). Sin embargo, en otras ocasiones, por fortuna no

¹ Debido al elevado número de citas en francés y para facilitar la comprensión del texto, el autor de este artículo las ha traducido de ese idioma al español.

es demasiado tarde. Así, la misma investigadora muestra su satisfacción por haber llegado a tiempo para recoger tres versiones integrales de la epopeya de Samba Guéladio, ya que la versión del administrador Équilbecq, en su opinión, no reunía calidad: «Habría sido mejor grabarla, pero el magnetófono no existía aún y el pobre gobernador solo pudo dar un mal resumen» (Kesteloot, 1992: 5).

El mismo texto proporcionaba conocimiento a antropólogos, historiadores, lingüistas, especialistas en literatura y etnógrafos, entre otros estudiosos. De las observaciones de Hampâté Bâ a propósito del relato oral *Koukamonzon*, se deduce el interés que el texto puede suscitar en investigadores de distintos ámbitos: «El personaje de Koukamonzon, tal como resulta de los relatos tradicionales que recogí *in situ*, parece a la vez mítico e histórico. Si Koukamonzon aparece como el héroe mítico [...] no deja de ser un personaje histórico que efectivamente existió. Fue el antepasado conocido de los Tiannga y el primer rey del Dendi» (Bâ, 1971: 2). Raffenel ya advertía a mediados del siglo XIX de la importancia de las leyendas africanas para quienes deseasen conocer la historia de ese continente:

La historia de los africanos es tan confusa que nada de lo que pueda ayudar a una clasificación metódica de los pueblos debe ser obviado. El acercamiento de las lenguas no basta para determinar relaciones, ya que las lenguas han experimentado y experimentan todos los días cambios considerables. Entonces, solo nos quedan las leyendas, las creencias populares, las costumbres y las supersticiones, conservadas primorosamente en la memoria de los individuos, formando, por así decirlo, los archivos históricos de la nación y constituyendo los únicos documentos de consulta para los que quieren ocuparse de la historia de los negros (Raffenel, 1856: 353).

Asimismo, un siglo después, Rouch dejó constancia de la utilidad de la oralidad africana para la historia o la arqueología: «todos estos descubrimientos, todas estas excavaciones, [...] a pesar de sus técnicas precisas (topografía, datación por carbono-14...) no sabrían responder a nuestras preguntas sin las palabras que vuelan a los cuatro vientos, sin las tradiciones de los pueblos vecinos actuales» (Rouch, 1988: IX). Así, el discurso oral del tradicionista Wâ Kamissoko suscitó gran interés en arqueólogos, historiadores, arabistas y lingüistas durante sus intervenciones en el coloquio de SCOA en Bamako en 1975.

La ayuda que el gran *griot*² Kamissoko prestó a Cissé permitió a este último conocer mucho mejor la mitología, la historia, la geografía y la literatura mandingas durante sus desplazamientos en Mali desde 1959 hasta 1975, cuando el tradicionista era un auxiliar al servicio del desarrollo rural y de la investigación en ciencias sociales y humanas:

Comenzamos por la «cartografía» de las tradiciones del país mandinga para comprender mejor las informaciones esenciales de la vida del mundo rural malinké. A continuación le pedí, durante nuestros innumerables desplazamientos en el Alto Níger, que me hablase del país, de sus ríos y colinas, sus dioses, sus hombres y mujeres, sus clanes, sus familias, sus instituciones, sus mitos, sus leyendas, su historia, sus penas y esperanzas... Lo que Wâ hizo con agrado (Cissé; Kamissoko, 1988: 8).

² Un *griot* es un bardo especializado en la transmisión de relatos orales de diversa índole, pero además cumple funciones como la mediación, la *laudatio*, la producción de música, la organización de ceremonias, etc. Existen igualmente mujeres *griottes* que destacan por su voz y que cumplen también cometidos sociales.

De hecho, Moniot (1962: 51) señala que todo interesa al historiador que investiga la tradición, textos orales aparentemente menos relacionados con la historia, como los cuentos o las canciones, otros más cercanos a esta disciplina, como los mitos y las leyendas que narran los orígenes, y también las genealogías o la jurisprudencia. Así, Hampâté Bâ y Dieterlen (1961: 94-95) apuntan que el texto iniciático peul *Koumen* permitió sin duda alguna atribuir a esta etnia los frescos que se encuentran en Tassili estudiados por el equipo constituido por H. Lhote. Añaden que el análisis de este texto oral y su estudio filológico permitirán muy posiblemente relacionar a los peuls con el Mediterráneo y Oriente o identificar las influencias surgidas tras el contacto de los pueblos de la antigüedad clásica, como prueban, por ejemplo, las alusiones a Salomón. Pero en otras ocasiones, los textos fueron objeto, sobre todo, de análisis literario y los investigadores no prestaron demasiada atención a las informaciones históricas que proporcionaban. Kesteloot, en la introducción de *La prise de Dionkoloni*, señala que su interés por el texto objeto de estudio es literario, aunque sea también de utilidad para los historiadores: «La historia de Ségou está aún por escribir, aunque conozcamos las líneas principales. Además, nuestro trabajo [...] tiene un objetivo claramente literario. [...] La historia solo sirve aquí como punto de referencia para situar tal acontecimiento o tal personaje que encontramos en la obra literaria» (Kesteloot, 1975: 8).

Los primeros investigadores de la oralidad en África occidental, exceptuando a los tradicionistas de ese vasto territorio, fueron principalmente franceses. Curtin (1999: 84) distingue dos grandes períodos en el análisis de las tradiciones orales africanas de naturaleza histórica: el primero, entre 1890 y 1914, en el que cobran gran protagonismo los administradores coloniales, y el segundo, de 1950 a 1960, finalizado con la contundente conclusión del antropólogo Murdock que aseguraba que las tradiciones orales indígenas no eran fiables. También Coquery-Vidrovitch y Moniot (1985: XI) aseguran que a finales del siglo XIX los historiadores pioneros eran fundamentalmente militares, administradores y misioneros que recogían tradiciones y manuscritos a fin de averiguar la historia de los antiguos reinos. Delafosse (1913: I-III), administrador y jefe de colonias, en el prólogo de *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs ; suivi de Contes indigènes de l'Ouest-africain français* de F. V. Équilbecq (1913) agradece a quienes cumplen una función en las colonias de África occidental y tienen contacto con la población indígena que hayan recogido cuentos, leyendas, fábulas y apologías satíricas, es decir, a viajeros, misioneros, funcionarios y oficiales que los han publicado en obras diversas y revistas. Asimismo, muestra su gratitud al gobernador Clozel por su buena disposición para promover publicaciones etnográficas y lingüísticas de África occidental y al editor Ernest Leroux por la publicación de los estudios de Bérenger-Féraud, Ch. Monteil, Dupuis-Yakouba y F. de Zeltner.

La segunda mitad del siglo XX concede más protagonismo a la oralidad africana. Monod realiza una gran labor a la cabeza del Institut français d'Afrique noire principalmente después de la Segunda Guerra Mundial y hasta 1963. Llamado Institut fondamental d'Afrique noire desde 1966 e incorporado a la Universidad de Dakar, este centro también cumplirá una función esencial en la investigación africana. Su departamento Lenguas y Culturas dispone de una sección de literatura oral. En 1965, en una de las sesiones de la UNESCO, se tomó la decisión de iniciar un proyecto de gran envergadura, la creación de la *Historia general de África*, constituido por ocho volúmenes que reunían los estudios de especialistas de diversos continentes. Paulatinamente surgieron centros regionales de investigación de la tradición oral. Además, los departamentos o centros de estudios africanos que progresivamente se fundaban en las universidades europeas

acogían a jóvenes africanos entre los que destacaban historiadores y antropólogos que albergaban el anhelo de investigar la oralidad en el continente del que procedían. A su vez, las universidades africanas prestaban cada vez más atención a la oralidad. Asimismo, la Société commerciale de l’Ouest africain (SCOA) potenció en 1974 la investigación de la tradición oral africana mediante la Fondation SCOA pour la recherche scientifique en Afrique noire, más tarde denominada Association pour la Recherche Scientifique en Afrique noire (ARSAN), dirigiendo misiones importantes en diferentes regiones de África occidental ya en 1975 y coordinando encuentros de investigadores. SCOA se disuelve oficialmente en 1998. También en 1974 se funda el Centre d’Etudes Linguistiques et historiques par Tradition Orale (CELHTO) en Niamey, entre otras instituciones. En los años 70 se llevan a cabo trabajos científicos en torno a la oralidad de gran interés, pero en los 80 la situación se agrava, comenzando por Europa, con las consecuencias que esto supone para el continente africano: «Las investigaciones de campo relativas a África escasean por razones diversas. Después de la Guerra Fría, el lugar de África en los programas de investigación y en las ofertas de los organismos científicos compitió en gran medida con otras áreas culturales. En numerosas universidades extranjeras, por ejemplo, las cátedras de historia se “cierran” unas tras otras con la jubilación de sus titulares» (Gayibor, Huhé-Beaulaton y Gomgnimbou, 2013: 8).

En el siglo XXI, las fuentes orales continúan nutriendo los estudios de ámbitos diversos. En 2011, diferentes instituciones científicas africanas o francesas organizaron el coloquio internacional «Sources orales et histoire africaine. Bilan et perspectives» que tuvo lugar en Agbodrafo (Togo). Según Gayibor, Huhé-Beaulaton y Gomgnimbou (2013: 10), se recibió un gran número de propuestas de comunicación de historiadores, antropólogos, arqueólogos y estudiosos de la literatura. Entre sus conclusiones, sobresalen la fluctuación del léxico según quien lo emplee, la complementariedad de las disciplinas, la necesidad de sobreponer las fronteras nacionales para profundizar en los movimientos de las poblaciones en el tiempo y en el espacio o la evolución de los tradicionistas.

Como ya hemos señalado, numerosos especialistas constataron a lo largo del siglo XX, principalmente durante su segunda mitad, el riesgo que corrían las tradiciones orales y por ello, se consagraron a su conservación, registrándolas en manuscritos o grabándolas. Équilbecq (1913: 3), en 1913, manifestó su intención de transcribir los cuentos antes de que perdieran su carácter preislámico, pero otros investigadores constataron que el peligro era mayor³. Ya Paulme, que se encontraba a finales de los años 50 en Costa de Marfil con motivo de una investigación etnográfica, expresó a sus primeros interlocutores su deseo de reunirse con ancianos que gozaran de buena memoria para que le informaran sobre las tradiciones y los acontecimientos importantes del pasado porque observaba que el transcurso del tiempo debilitaba la tradición: «Precisé que quería, antes de que fuese demasiado tarde, salvar del olvido su pasado y el modo de vida de sus padres, recoger el testimonio a fin de conservarlo para sus hijos» (Paulme, 1976: 7). Hampâté Bâ y Dieterlen afirman a inicios de los años 60 que incluso entre las familias peuls de Yolof (Djolof) en Senegal ya no había verdaderos *silatigi* o jefes iniciados, aunque aún quedaban algunos peuls formados en las tradiciones que eran conscientes de su saber y del poder que

³ A este propósito, Équilbecq afirma: «ya que el islam invade cada vez más África, es bueno registrar sin demora las tradiciones que aún no están alteradas en los países islamizados y que, en regiones aún intactas, han conservado —o casi— su pureza. Estas tradiciones son vestigios enormes de las creencias primitivas de la raza negra y, por ello, merecen ser salvadas del olvido» (Équilbecq, 1913: 12).

detentaban y que ocultaban, según sus palabras, «entre los pliegues de los harapos con que se vestían» (Bâ; Dieterlen, 1961: 93). Advierten de la urgencia de la investigación de las tradiciones peuls en ciertos países africanos: «Es necesario que se continúe y desarrolle la obra emprendida por las investigaciones sistemáticas, mientras quede tiempo, en Senegal y Gambia, y que se extiendan estas investigaciones a Futa Yalón, Sudán, Alto-Volta, Níger, norte de Nigeria y de Camerún, y Chad. Es preciso recoger leyendas y cuentos, humorísticos o maravillosos, cuyo sentido profundo desvele el conocimiento tradicional» (Bâ; Dieterlen, 1961: 94). Cuando un anciano fallece, arde una biblioteca, decía Hampâté Bâ, refiriéndose a la pérdida de los conocimientos tradicionales. El morabito Yattara es de la misma opinión porque considera que las sequías han provocado la emigración de los jóvenes, de modo que los ancianos no tienen a quienes enseñar⁴. Debido a este abandono del pueblo natal, los patriarcas, según Diawara (1985: 7), ya en los años 80 deseaban encontrarse con jóvenes con los que conversar para así aliviar su soledad.

El historiador Ki-Zerbo, refiriéndose a los transmisores de la historia africana, también muestra preocupación a inicios de la década de los 80:

son como los últimos islotes de un paisaje antes imponente, cuyos elementos estaban vinculados por un orden preciso y hoy erosionado, laminado y desgastado por las fuertes olas del «modernismo». ¡Fósiles en préstamo!

Cada vez que uno de ellos desaparece es una fibra del hilo de Ariadna que se rompe, es literalmente un fragmento del paisaje que se hace subterráneo (Ki-Zerbo, 1999: 27).

A pesar de que los discursos orales gozaban de la protección de determinados sectores de la población, considerados como los garantes de la tradición, su fortaleza no era más que aparente ya a mediados del siglo XX y cualquier investigador sagaz podía intuir el declive del patrimonio oral africano. La antropóloga francesa Dieterlen, posiblemente sin pretenderlo, refleja aquellos aspectos que constituyan la debilidad de los textos orales de carácter religioso: «el África negra tradicional conoce un gran número, pero son orales. Su conocimiento requiere un esfuerzo mnemotécnico de envergadura: su transmisión es objeto de cuidados constantes y, justamente a causa de su carácter sacramental, precauciones particulares» (Dieterlen, 2005: 20). Es decir, sin soporte escrito, la supervivencia de los textos dependía enteramente de sus transmisores tradicionales. Además, los profundos cambios de los modos de vida contribuían poderosamente a debilitar la oralidad. Hampâté Bâ y Dieterlen, en 1961, ya señalan el vínculo entre el nomadismo de los peuls y los textos orales, por ello convenía recopilarlos lo antes posible, al igual que aquellos asociados a otras profesiones artesanales, cuyo número disminuía debido a los efectos de la modernidad: «Es preciso realizar una investigación profunda de la vida pastoral en los pocos grupos que permanecen nómadas, sobre todo entre los bororos» (Bâ; Dieterlen, 1961: 94). Seydou, en *Bergers des mots*, una recopilación de poemas que elogian el ganado en la región maliense denominada Macina, expresa el vínculo entre la trashumancia y un determinado tipo de poesía oral peul: «este vaivén vinculado a las deambulaciones del ganado por los cambios del tiempo y del espacio condicionan tanto la organización de la vida como la sociedad de los peuls de esta región, e incluso su literatura se encuentra profundamente marcada» (Seydou, 1991: 12-13). Por tanto, la existencia de este género poético conocido como *jammoje na'i* o himnos al bóvido

⁴ Yattara (2003: 401) también cree que esta pérdida de conocimientos se puede aplicar a los textos de Macina escritos en árabe, que están mal conservados y que se venden como consecuencia de la pobreza.

está condicionada por factores externos, como el mantenimiento de la trashumancia, ya que los pastores componen versos y los memorizan mientras se trasladan con su ganado. La sedentarización conlleva entonces la pérdida de este género⁵. Como ya hemos dicho, Correra advertía a principios de los años 90 de los profundos cambios que conocía la sociedad peul y que repercutían en las cualidades positivas de los individuos que llamaban la atención popular. Ni los valores que ensalzan las epopeyas de antaño ni sus héroes suscitaban la admiración de otros tiempos: «En esta situación, el héroe no puede ser eterno. Es coyuntural [...] [la nación] no puede identificarse con él porque no encarna las virtudes a las que se vinculó» (Correra, 1992: 252-253). Según Correra, estos cambios afectaban asimismo a los bardos, pues los *griots* que narraban relatos épicos estaban más interesados en satisfacer a quienes les recompensaban por sus elogios que en mostrar rigor. Su música, además, perdía su pureza influida por las corrientes pops. También Derive (1999: 21) afirma que la literatura cinegética oral cobra gran protagonismo en los ritos de las asociaciones de los cazadores mandingas. Habiéndose limitado tanto la caza en ese territorio, solo quedan las ceremonias para poder asistir a la representación de los cantos de los cazadores. Igualmente, N'Diaye (1986: 35) insiste en que la enseñanza oral de las tradiciones de cada etnia maliense se producía durante las iniciaciones que tenían lugar después de la circuncisión de los chicos y de la escisión de las chicas. Disminuyendo el número de estos ritos, cada vez es menos frecuente la enseñanza oral.

Así pues, entre los factores que favorecen la desaparición de los discursos orales tradicionales destacan la disminución del número de ceremonias debido a profundos cambios sociales, el menor número de bardos, su menor grado de profesionalización o la pérdida de solemnidad del propio acto. Dieterlen subraya la estrecha relación entre los discursos orales y los rituales en la introducción de *Textes sacrés d'Afrique Noire*⁶ cuando proporciona informaciones sobre la elección de los textos: «por el interés que presentan, pero también por su función en las ceremonias, ya que ponen ritmo a la ejecución de rituales complejos en los que se integran al mismo nivel que los gestos del oficiante, del sacrificador o de los participantes» (Dieterlen, 2005: 15). Correra aludía a los desplazamientos del *griot* Amadou Mamadou Kamara, en 1959, cuando tenía 25 años, «de ceremonia en ceremonia, paseando su guitarra y sus epopeyas» (Correra, 1992: 8). De hecho, Diakité, Soumaré, Steichen y Théra (1986: 41), entre los factores que distinguen para elegir pueblos malenses en los que recuperar textos orales, destacan la antigüedad del pueblo, la función pasada y presente, la presencia de centros de enseñanza tradicional, así como de informantes de prestigio reconocido, pero también que conserven cultos. Un ejemplo de la permanencia del texto mientras se realiza al menos un acto formal solemne con él relacionado es el que proporciona Hampâté Bâ en 1971 a propósito de su investigación en torno al relato *Koukamonzon*. Distingue entre la narración, la ceremonia animista que tiene lugar anualmente en Gaya (Níger), celebrada al pie del baobab sagrado vinculado a la historia del rey Koukamonzon, y el rito de entronización que se mantuvo hasta que no quedaron monarcas a los que colocar en el trono. Sin embargo, se conservó

⁵ Ancey (1997), a finales de los años 90 del siglo XX, afirma que la trashumancia de los peuls del norte de Costa de Marfil se debilitaba debido al aumento del número de miembros de las familias, al mayor número de reses en el rebaño, que lo hacen menos fácil de controlar y de vigilar, y a otros factores, lo que podría desencadenar cambios profundos entre los peuls.

⁶ Se trata de una recopilación de plegarias individuales o colectivas, fórmulas de invocación o de encantamiento y extensos textos de carácter iniciático,

la ceremonia denominada Habouzeeno cuyos protagonistas son los iniciados guiados por los sacerdotes de la secta iniciática Holley y cuya duración es de una semana y también permaneció, al menos hasta esa fecha, la relación del relato.

2. LOS INVESTIGADORES EUROPEOS Y SUS INFORMANTES

Aunque fueron principalmente los investigadores europeos quienes iniciaron el proceso de recopilación por escrito de textos orales, necesitaron con urgencia la colaboración de los africanos por motivos fáciles de comprender: su inicial desconocimiento de las lenguas locales y de las costumbres y la imposibilidad de penetrar en las sociedades africanas sin mediadores que facilitasen su labor investigadora. A finales del siglo XIX, Charles Monteil era consciente de esta necesidad porque las cuestiones dignas de estudio abundaban en Mali, pero era necesario superar un gran obstáculo: «en un país donde todo es tan diferente a lo que estamos acostumbrados a ver y oír, no basta con mirar y escuchar, ya que se corre el riesgo de no comprender nada de lo que uno es espectador u oyente. Cuando se es nuevo en un lugar tan diferente, es indispensable tener uno o dos iniciadores que pertenezcan incluso a este medio y que lo conozcan bien» (Monteil, 1915: 4). Por este motivo, en Kayes (Mali), en marzo de 1897, la Administración había puesto a su servicio al capitán Mamadou Racine, intérprete principal, para que sus informaciones le permitiesen completar un cuestionario relativo a las costumbres jurídicas de los nativos. Este le buscó otros informantes con más conocimiento de las cuestiones estudiadas. Tan solo unas semanas después y a fin de conocer en profundidad las costumbres de los khassonkés⁷, Monteil solicitó en Medina (Mali) la colaboración de algunos africanos: Sadyo Sambala, un jefe de esa ciudad que había cursado estudios en la escuela colonial de Saint-Louis; su sobrino Sambala, secretario y con formación recibida en la escuela colonial de Kayes, y el intérprete Souleyman Goundyamou, al servicio de la Administración francesa desde su infancia. Los tres hablaban francés, eran khassonkés y conocedores de la cultura de Khasso. Aunque su ayuda era de gran valor, acudió a otros informantes y su función en la administración de justicia le facilitó enormemente alcanzar su objetivo investigador y desvelar «esta alma negra, para nosotros tan difícilmente accesible» (Monteil, 1915: 5). Tras dos años de estudio, este funcionario francés aseguró que no pretendía presentar las costumbres de Khasso en su totalidad porque cada familia importante tenía las suyas, aludiendo a la gran variedad de tradiciones orales.

El orientalista Monteil (1986: 29), al igual que su padre Charles Monteil, advirtió años más tarde del riesgo que corrían los investigadores europeos de no lograr profundizar en el sustrato negro-africano, de llegar a conclusiones erróneas o incluso de alejarse demasiado de la realidad⁸. Así, pone en cuestión, como algunos antropólogos, la total

⁷ Las principales ciudades en las que residen los kassonkhés son Kayes, Bafoulabé y Mahina, en Mali. Entre los pueblos en los que viven con un número de población importante destacan Diamou, Lontou, Soubala, Oussoubidiagna, Sawarané y Sabouciré.

⁸ Quizá fruto de esta dificultad sea la demora que sufrió la publicación de la leyenda soninké de Ouagadou. Vincent Monteil expresa la ardua labor que supuso para su padre la recopilación de este relato y la preparación del texto escrito que, aunque lo había recogido en 1898, tardó décadas en publicarlo: «le parecía que presentaba tales dificultades que después de realizar consultas a numerosos soninkés, consideró que únicamente debía publicarlo, tras su traducción y comentario, cincuenta años más tarde» (Monteil, 1986: 31). Para Vincent Monteil, los textos más difíciles de recoger y comprender eran los iniciáticos, mientras que obtener la sabiduría de los diferentes pueblos africanos mediante sus cuentos, poemas y proverbios era más sencillo.

fiabilidad de los estudios de Marcel Griaule (1898-1956), ya que su conocida obra *Dieu d'eau* (1948) se basa en un solo informante, Ogotemméli, sin que sea posible consultar ningún texto original resultado de sus conocimientos. Asegura que numerosos africanos aceptaron sin gran reflexión sus teorías⁹. Monteil defiende que para conocer en profundidad las culturas africanas es preciso un gran dominio de las lenguas y comprender bien sus costumbres, como ya hemos dicho, y repara en otros inconvenientes: los intérpretes solían decepcionar y los ancianos se mostraban desconfiados.

El modo de adentrarse en las tradiciones de los pueblos africanos no siempre fue respetuoso y la ignorancia o imprudencia de algunos investigadores causaron la desconfianza de la población¹⁰. El morabito Yattara (Yattara; Salvaing, 2003: 385) se sorprende cuando algunos investigadores y fotógrafos muestran poco respecto hacia los informantes. Los elogios que Hampâté Bâ dirige a Dieterlen en el prefacio de *Textes sacrés d'Afrique Noire*, cuando la distingue de otros investigadores, aludiendo a su respeto por las tradiciones estudiadas, permiten entrever que la consideración hacia las costumbres africanas no era frecuente: «La Sra. Dieterlen [...] es miembro de esta pequeña falange de investigadores que ha realizado una gran labor y ha sabido abrir la puerta de algunos santuarios sin romper ni forzar su cerradura» (Bâ, 1965: 8). También Cissé señala la impresión que la investigadora produjo al griot Kamissoko: «La fidelidad de Germaine Dieterlen a este país [mandinga], a los dogones y a su civilización lo conmovió» (Cissé; Kamissoko, 1988: 9).

Durante el periodo colonial, los bardos habían dado pruebas de desconfianza hacia los europeos y desarrollaron estrategias para evitar compartir sus conocimientos sin mostrar su rechazo. Hampâté Bâ cuenta una anécdota no exenta de humor, algo muy propio del erudito maliense, que resumimos en unas líneas. En 1928, un joven etnólogo deseaba realizar una investigación en Tougan (Burkina Faso) acerca del pollo destinado al sacrificio con motivo de la circuncisión. Siguiendo el protocolo exigido, el comandante francés solicitó al jefe de distrito indígena que se ocupase del investigador a fin de que llevase a cabo su indagación. De este modo, el jefe nativo reunió a los notables para exponerles su cometido. El decano de los notables, responsable de las ceremonias de circuncisión y de la iniciación que las acompañaba, preguntó si el joven estaba dispuesto a ser circuncidado porque para comprender las explicaciones debía iniciarse. Ante lo que suponemos un rechazo, fue necesario recurrir a la astucia y, en concreto, a la argucia conocida como *mise dans la paille* que consistía en hacerle creer que se le proporcionaban los verdaderos conocimientos. A este propósito, Hampâté Bâ completa la anécdota con la siguiente información:

⁹ Monteil juzga con severidad algunos aspectos de los análisis de Marcel Griaule: «recuerdo haber leído con horror en 1934 el capítulo VI (“La muerte por muselina”) de su libro *Les Flambeurs d’hommes*, presentado como “una descripción objetiva de algunas peripecias de su primer viaje a Abisinia” en 1928-1929, y coronado con el premio Gringoire [...]. Más tarde, [...] acusado de haber difamado a los abisinios, aseguró que la atroz descripción del suplicio con fuego de un hombre atrapado en cera y muselina era pura invención suya y que esta tortura, por otra parte, ya no era empleada desde hacía mucho tiempo. Sin embargo, ¿no daba a entender (p. 134) que era “uno de los dos blancos que habían asistido a la ceremonia?”» (Monteil, 1986: 29-30).

¹⁰ También causó el enojo de los investigadores africanos. Así, el historiador maliense Drissa Diakité juzga con severidad a aquellos europeos que denominó cruzados contra la tradición oral, acusándolos de falta de rigor: «¿Por qué no se ajustan a la ética del investigador y reconocen que no han sido capaces de descifrar los códigos y las sutilezas del pensamiento de los pueblos que deseaban estudiar? Les parece mejor decir “no existe” que “no encontré”» (Diakité, 2009: 23).

«¡Cuántos etnólogos fueron víctimas inconscientemente! Sin ir más lejos, ¡cuántos creyeron haber comprendido algo mientras que, sin haberlo experimentado, no podían conocerlo verdaderamente!» (Bâ, 1999: 205). En su publicación de *Koumen*, Hampâté Bâ y Dieterlen aseguran que los maestros tradicionistas peuls de Yolof, en Senegal, no dudan en engañar a quienes juzgan interlocutores incompetentes «es decir, que no tienen un estatuto físico, moral, intelectual y social necesario para recibir, comprender y asimilar, [no dudan en] “fatigar al profano”, “introducir al indigno en la oscuridad” “guiñando el ojo”, contándole un largo relato que no contiene ninguna parcela de verdad iniciática válida» (Bâ; Dieterlen, 1961: 93-94).

Ante tantos obstáculos, cuando los investigadores europeos gozaban de la valiosa ayuda de expertos africanos, manifestaban con entusiasmo su agradecimiento, sobre todo si eran grandes conocedores de la tradición. Si Seydou reconoce la valiosa colaboración de diversos africanos en *La geste de Ham-Bodédio ou Hama le Rouge*, como Hampâté Bâ, se muestra mucho más efusiva cuando menciona la labor de Yattara, del que dice: «con una dedicación tan infatigable como amistosa, me aportó una ayuda inestimable en todas mis misiones para introducirme en el ámbito de los griots y en la transcripción y elucidación de los textos grabados. Su competencia, paciencia y eficiencia [...].» (Seydou, 1976: 133). En *Bergers des mots*, Seydou apunta que el gran conocimiento de la cultura peul del morabito había sido para ella «una fuente de saber» (Seydou, 1991: 7). El mismo reconocimiento se repite en otras obras de esta especialista de la literatura oral peul, como en *Profils de femmes dans les récits épiques peuls* (2010) o en *Les guerres du Massina* (2014), donde Seydou se presenta como portavoz de otros investigadores que han precisado la asistencia del tradicionista:

Su conocimiento del terreno, su gran cultura y sus cualidades humanas han sido, para todos los investigadores que lo han tenido como colaborador, de una ayuda inestimable que debemos agradecer. Gracias a él, el acceso a los *griots*, a los poetas, a los contadores y a las contadoras era inmediato y sin ninguna reticencia por su parte (Seydou, 2014: 7).

Salvaing confirma los méritos de Yattara a la vez que transmite las impresiones de algunos científicos: «Todos los investigadores que trabajaron con él subrayaron su tesón en sus investigaciones, su sentido de la relación con los poseedores del saber, su respeto por ellos, la ayuda que suponía además su profundo conocimiento del medio local. Para ellos era más que un ayudante y técnico en investigación. De hecho, es por completo un colaborador y un hombre de confianza» (Yattara; Salvaing, 2003: 385). Sin embargo, Brenner discrepa, pues aunque él elogia la labor del que era su ayudante, es consciente de que otros no la reconocieron: «Pero tuvo que trabajar también con otros muchos investigadores que manifestaban poco respeto por él y que lo trataban más como un obstáculo que como una ayuda» (Yattara; Salvaing, 2003: 382). Según algunos testimonios, como el de Bintou Sanankoua (Yattara; Salvaing, 2003: 370), también Yattara manifestaba públicamente su simpatía hacia algunos investigadores con los que había trabajado, como Seydou, Brenner y David Robinson.

La colaboración de este morabito maliense con Seydou había comenzado en 1970, con motivo de la recopilación de epopeyas peuls, y se basaba en la mediación, ya que introducía a la investigadora en entornos tradicionistas y le buscaba los mejores informantes, en la asistencia durante las entrevistas mediante las preguntas que él mismo planteaba y en la traducción de los textos (Yattara; Salvaing, 2003: 383-384).

Los mediadores entre los investigadores extranjeros, procedentes de Francia o de Estados Unidos, y los informantes debían cumplir misiones tan diversas como la búsqueda de manuscritos, su traducción, la asistencia en yacimientos arqueológicos, la realización de entrevistas a morabitos, *griots* y cualquier otro tipo de tradicionistas.

Algunas explicaciones de Seydou sobre las condiciones de grabación de los relatos ponen de relieve la desconfianza de los informantes hacia los investigadores foráneos que con frecuencia solo desaparece gracias a la labor de un mediador local o a una relación afianzada en el tiempo. A propósito de la recopilación de algunos de sus relatos afirma:

los *griots* ya no sentían la grabación con magnetófono como una intrusión extranjera intimidante. Mi integración en el seno de las familias amigas y mi «asimilación» cultural facilitaban los contactos con contadores y contadoras, *griots*, poetas y «morabitos» y finalmente mi conocimiento de la lengua y mi curiosidad por todas las producciones literarias bastaban para despertar su deseo de mostrarme su saber y su talento, sin olvidar, por supuesto, al menos por parte de los *griots*, la perspectiva de una compensación económica (Seydou, 2010: 5).

Para ganarse la confianza de los informantes a la que alude Seydou era necesario aceptar algunas normas. Vansina y Hampâté Bâ coinciden en que los historiadores que deseen obtener informaciones acerca de la oralidad han de conocer primero las reglas que rigen el proceso del acercamiento a la palabra: «El historiador debe, por tanto, aprender a ir despacio, a reflexionar para penetrar en una representación colectiva porque el corpus de la tradición es la memoria colectiva de una sociedad que se explica a ella misma» (Vansina, 1999: 168). Es decir, el investigador ha de familiarizarse con el modo de pensar de los individuos que componen la comunidad que estudia y con sus costumbres antes de interpretarlas, por ello su comprensión puede requerir años de estudio. Yattara (2003: 386), además de paciencia, aconseja dar muestras de respeto y control de la ayuda que puedan prestar las autoridades para convocarlo, sin sobrepasarse. En caso de que se deseé fotografiar, es necesario pedir permiso. Si se cumplen estos requisitos, el informante depositará su confianza en el entrevistador, salvo en casos excepcionales. Hampâté Bâ pone de relieve la dificultad del proceso, ya que los investigadores europeos o africanos que deseen conocer en profundidad las religiones africanas han de experimentar una iniciación y aceptar unas reglas, ya que, como se sabe, la iniciación conlleva obligaciones¹¹. Además, han de adquirir un conocimiento mínimo de la lengua de la comunidad que analizan. Así, en las conclusiones de Koumen, Hampâté Bâ y Dieterlen advierten al lector que «Los comentarios que hemos podido incluir en el texto de Koumen constituyen solamente una mínima parte de las explicaciones que reciben los futuros iniciados y que exigen años de

¹¹ Hampâté Bâ y Dieterlen explican en unas líneas en qué consiste la iniciación en culturas como la dogona, la malinké, la bambara y la bozo, entre otras de África occidental: «Iniciación es conocimiento: conocimiento de Dios y de las reglas que ha instaurado; también conocimiento de uno mismo, pues este saber se presenta como una ética; además, conocimiento de todo lo que no es el hombre, puesto que “se le ha encomendado conocer lo que no es él”. Esta ciencia debe alcanzar lo universal, cada uno de sus elementos y de sus aspectos que forman parte de un todo. Los peuls dicen “No se sabe todo. Todo lo que se sabe forma parte de todo”» (Bâ; Dieterlen, 1961: 93). Se considera con frecuencia que ver no implica saber, como sugieren estas líneas: «Koukamonzon era un gran iniciado, así que sabía mirar, ver, oír y sobre todo discernir» (Bâ, 1971: 11).

estudio» (Bâ; Dieterlen, 1961: 93). Por tanto, es indispensable una formación tradicional sólida para conseguir verdaderos conocimientos.

A estas dificultades se suman otras más. Algunos investigadores afirman que determinados relatos son más difíciles de obtener que otros. Meillassoux et Doucouré así lo aseguran: «Las tradiciones familiares, más realistas, y más informativas permanecen a menudo ocultas. Las tradiciones de los *griots* son efectivamente públicas, de carácter laudatorio, literario» (Meillassoux; Doucouré; Simagha, 1967: 11). Además, surgen otros obstáculos, como averiguar en dónde buscar y a quién dirigirse en determinados casos. Este es la situación que Niane lamenta con relación a las tradiciones de Gabou (Senegal, Gambia, Guinea):

Las tradiciones orales de Gabou tienen una particularidad: la destrucción de Kansala y la consiguiente dispersión de los mandingas han hecho difícil el enfoque de las tradiciones. Esta ausencia del núcleo central es más molesta porque el investigador no sabe por dónde comenzar, a quién interrogar. No es como en el territorio mandinga o en Yolof, donde el investigador se dirige automáticamente a las antiguas capitales, a los viejos pueblos y a familias de griots concretas (Niane, 1989: 7).

Durante los primeros años de las independencias africanas, el número de investigadores europeos y estadounidenses pertenecientes al ámbito de las ciencias sociales aumentó. Estos gozaban de mejores recursos técnicos que los africanos. En los años 80, algunos de estos últimos, a pesar de su especialización, continuaban desempeñando las mismas tareas que sus predecesores, a la vez que temían que la investigación cayese en manos de extranjeros, por ejemplo en Mali, donde la tradición aún mostraba un relativo vigor: «La función de algunos se limita a la de acompañantes sobre el terreno (guias, intérpretes...) de los investigadores extranjeros, excluidos de toda responsabilidad relativa a la investigación en la que han participado» (Diakité; Soumaré; Steichen; Théra, 1986: 45). En determinados proyectos de envergadura, la mayor parte de los participantes eran europeos. Por ejemplo, Niane (1989: 8) afirma que la recogida de tradiciones de la región gambiana de Gabou estaba organizada por investigadores ingleses de la Oral History and Antiquities Division (O.H.A.D). Aunque el gambiano Bakari Sidibé ya rastreaba Gabou desde 1972 consultando a los tradicionistas más respetados.

Sin embargo, del testimonio de Bocar Cissé (Yattara; Salvaing, 2003: 372-373) también se puede deducir que cuando los africanos dirigían los centros de investigación las funciones de algunos ayudantes tampoco habían cambiado sustancialmente. Afirma que cuando Ousmane Cissé era el director del Institut des Sciences Humaines, en 1966, a Yattara le habían encomendado la misión de encontrar documentos árabes y obtener información de otros morabitos. Entregaba un número importante de estos documentos al director del instituto que se los cedía a otros para que los estudiasen, sin que él tuviese acceso a ellos. Por este motivo, Bocar Cissé le aconsejó que hiciese copia de ellos antes de entregarlos.

En cuanto a la contratación de los ayudantes africanos, Salvaing (2003: 385-386) afirma que el contrato que se establecía con Yattara era verbal, basado en una remuneración diaria. Solía pedir un anticipo para comprar cereales con los que su familia se alimentase durante su ausencia. Brenner (Yattara; Salvaing, 2003: 381) asegura que su salario en el Institut des Sciences Humaines apenas le permitía subsistir, de modo que tenía que buscar otros ingresos, por ejemplo, ofrecía sus servicios a investigadores extranjeros. Salvaing afirma que Yattara, además, cumplía los encargos de muchos clientes pudientes, labores

propias de los morabitos oesteafricanos. Suponemos que se trataba de adivinar el futuro y posiblemente de la creación de amuletos¹². Al final de su vida, cuando ya no podía acompañar a los investigadores, sus ingresos continuaban siendo limitados a pesar de su honrosa posición en el Institut des Sciences Humaines.

No obstante, en otras ocasiones, constatamos que los africanos eran los únicos que participaban en la publicación de un texto, por ejemplo Cissé y Yattara constan como los únicos entrevistadores, transcriptores, traductores y creadores de notas del episodio épico *Poullo Djom Ere et Le touareg* (1984) que les narró el peul Beidari Allaye, originario del pueblo maliense llamado Gouyeye, habitado únicamente por *griots*.

3. LOS INVESTIGADORES OESTEAFRICANOS Y LOS TRADICIONISTAS

Como ya se ha dicho, el conocimiento del medio es un requisito para profundizar en la tradición y, por tanto, los investigadores oesteafricanos pertenecientes a las culturas estudiadas gozaban de ventajas con relación a los europeos. Así lo asegura Moniot: «Recoger y explotar la tradición no es apenas posible sin un profundo conocimiento de la lengua, de la cultura y del pueblo de la que surge esa tradición. Es decir, el historiador debe ser un etnólogo, y un africano formado en la investigación está mejor posicionado para conseguir sus objetivos» (Monod, 1962: 53). Monteil, cuando se refiere a Ahanhanzo Glélé, también pone de relieve esta particularidad: «Veremos qué provecho tan notable supo sacar para la historia de Dahomey Maurice Ahanhanzo Glélé (*le Danxome*, Paris, 1974) de la ventaja que le dan su conocimiento de su lengua materna (el fon) y la posibilidad de interrogar, con toda confianza, a los “ancianos” del linaje real (del que él mismo desciende directamente por la rama primogénita)» (Monteil, 1986: 26-27). Otros factores hacen más sencilla la labor de los estudiosos africanos, según asegura Diawara (1985: 6-8), como conocer su historia familiar, que puede ser la misma que la del informante y acceder a él con relativa facilidad por tener un vínculo de parentesco o fundado en alianzas establecidas en tiempos pasados.

Sin embargo, los investigadores africanos no siempre lograban vencer la desconfianza de los tradicionistas. Cissé no oculta la reserva de los *griots*, que no favorecía ni la protección ni la difusión de su saber iniciático o histórico. Incita al *griot* Kamissoko a hablar mediante estos reproches:

venimos mi amigo Leynaud y yo de Kela, donde hemos grabado algunas informaciones sobre la historia de Mali, pero cuando pregunté al patriarca Djabaté de esta localidad dónde se encontraba Dakadjalan, cuyo nombre había oído en los relatos de los griots, [...] puso fin a nuestra conversación llevando su mano al cielo y gritando aterrorizado «Eso es demasiado grande para mi boca»... Considero esta actitud cuanto menos aberrante e incluso suicida, ya que se trata de gente cuya misión, e incluso su razón de ser, no es conservar la historia silenciándola, sino perpetuándola con sus cantos (Cissé; Kamissoko, 1988: 4).

Existen otros testimonios de investigadores africanos que encontraron resistencia por parte de los tradicionistas para proporcionar conocimientos transmitidos de generación

¹² Bocar Cissé (Yattara; Salvaing, 2003: 376) asegura que en una ocasión encargaron a Yattara en París acabar con la vida de un individuo, pero rechazó este encargo. También David Robinson (Yattara; Salvaing, 2003: 378) afirma que, según le había confesado Yattara, numerosos guineanos le habían pedido que dirigiese una maldición contra el presidente Sékou Touré, pero el morabito se negó porque solo podía recurrir a las imprecaciones para protegerse.

en generación. Aunque para conocer la historia de Sunyata Keita, el emperador mandinga del siglo XIII, Niane contó en Fadama en 1958 con la colaboración del *griot* Babou Condé y en Kakan con la de informantes maninkés moris, los *griots* de esa localidad no le transmitieron sus conocimientos. Tampoco en Djeliba Koro el maestro del *griot* Mamadou Kouyaté le narró la epopeya del héroe mandinga, de modo que se ciñó al relato del discípulo, ni en Kela los *griots* le revelaron la historia que buscaba (Bertho, 2018; Montes Nogales, 2018: 446). También Monteil destaca las dificultades a las que han de enfrentarse los investigadores africanos para combatir la reticencia de los bardos y para dar pruebas de ello narra la anécdota de un profesor marfileño:

Incluso los africanos con formación en disciplinas modernas observan que sus propios «sabios» son extremadamente reticentes a narrarles sus secretos. Conozco dos casos, en Alto Volta. Así como un profesor marfileño de filosofía que quiso entrevistar a un anciano en Dabou: el otro río, le pidió que sacrificase una víctima y le aconsejó que fuese a Francia y que regresase para verle. Al año siguiente, estaba muerto. En 1959, en sus *Recherches sur l'empire du Mali au Moyen Age*, un historiador guineano, Djibril Tamsir Niane, lamentó la dificultad para obtener informaciones de los griots de Kela, «demasiado cerrados» (Monteil, 1986: 29).

El testimonio de Hampâté Bâ resulta de gran interés. No habiendo conseguido grandes informaciones a propósito de la llegada de Koukamonzon al territorio Dendi, se pregunta si esta ausencia de datos se debe al desconocimiento de sus informantes, Maman Sagore, el sacerdote animista encargado de la ceremonia anual de Habouzeeno, y Killeya Bako, la responsable de los iniciados y guardiana de los fetiches, o a su desconfianza hacia él: «¿Era por ignoración real o por la desconfianza habitual de los verdaderos tradicionistas hacia los entrevistadores, blancos o negros, que transcribían inmediatamente las respuestas?» (Bâ, 1971: 2). Diawara, en su caso, no se pregunta el motivo de la ausencia del flujo de información, sino que conoce su causa y la precisa. En 1976, un especialista en la historia del reino de Jaara (o Diarra) se mostró parco en palabras durante su encuentro con el investigador africano porque en la delegación local que le acompañaba había alguien cuya presencia le incomodaba. Fue necesario esperar tres años para que el narrador le revelase su saber. Igualmente, en Yereere (Yéréré) y en Bagama (Mali) padeció el silencio de los posibles informantes por otras razones:

En Yereere, [...] me encontré con la obstinación del viejo N. S. que se negaba a contarme cualquier cosa. Aunque tenía al menos 70 años exigió tener la autorización de su «padre» (jerárquico, sin duda) para hablar. Como este último se opuso, permaneció mudo. Sin duda alguna, tendríamos que haber contactado con su «padre» antes de acudir a N. S., pero mi anfitrión no pensó en ello a tiempo. Fue en febrero de 1982. Fracasamos, muy posiblemente para siempre. En Bagama, el hermano menor del maestro gesere nunca quiso cantar un solo relato porque su hermano mayor era el único habilitado para enseñar. Sin embargo, el cadete poseía las competencias técnicas para instruirme. Se lo prohibió, así que se conformó con explicarme cómo se aprendía (Diawara, 1985: 9).

Pero los estudiosos africanos también han de enfrentarse a otras dificultades cuando investigan en la comunidad de la que proceden porque están sometidos a una elevada presión social y familiar. Según Diawara, respetar las normas sociales y las exigencias que conllevan los vínculos familiares puede entorpecer la investigación. Por ejemplo, no acudir al pueblo en el que residen los miembros de la familia antes de

dirigirse a otras localidades cercanas de interés para el investigador es origen de conflicto. Por otra parte, es preciso alojarse en el hogar de un familiar y buscar un mediador, ya que el investigador no debe solicitar directamente información a un tradicionista, lo que dificulta seriamente su labor: «Así fue como en agosto de 1976, para que me presentasen al “mejor” especialista en la historia del Jaara, tuve que pasar por su jefe de clan y por el jefe del pueblo» (Diawara, 1985: 9). Aunque el estudiioso reconozca pronto al que considere mejor especialista, no puede realizar directamente la selección, sino que tiene que acatar la elección del intermediario. Además, los vínculos parentales y las alianzas de los clanes determinan en cierto modo el interés del investigador, ya que la familia considera que este solo debe recabar información de un sector de la población y de determinadas cuestiones. Los tradicionistas rechazan en ocasiones las versiones de los relatos que no coinciden con las suyas porque no las consideran dignas de fiabilidad:

En principio, estoy obligado a interesarme principalmente por el pasado de mi propia rama de linaje. Toda la historia del reino de Jaara ha de ser considerada desde las tradiciones de esa rama. Entonces, mi aprendizaje tiene que seguir unas directrices precisas. La familia únicamente considera como fuente histórica legítima su propia versión. Se critican las fuentes más oficiales en cuanto se alejan de las suyas, pudiendo incluso ser rechazadas (Diawara, 1985: 11).

Los obstáculos no se detienen ahí, ya que ciertos vínculos establecidos en el pasado entre los informantes y el clan del investigador condicionan el proceso de obtención de información: «Estas relaciones entre el patrón y el cliente me prohíben informarme sobre las tradiciones de mi propio linaje. Además, para evitar ofenderme, mis informadores me desvelan con más agrado los secretos de otros...» (Diawara, 1985: 13).

Si el investigador no acata cada una de las normas sociales puede ser visto como un transgresor de la tradición y, por tanto, es posible que incluso despierte la ira del informante, sentimiento que suscitó Diawara:

En efecto, mi deseo de acceder a otras fuentes diferentes a las que reservan provoca la hostilidad de diferentes partes: mis interlocutores familiares ocultan pasajes esenciales de sus relatos a modo de represalia; otros se ponen en guardia y me llaman *taarixumundaana*, «buscador de genealogías», lo que me sitúa en una posición de intruso (Diawara, 1985: 14).

Por consiguiente, existe una cierta incompatibilidad entre el respeto a la tradición y la investigación cuando el estudiioso y el informante pertenecen a la misma comunidad porque las normas del clan obstaculizan a veces la adquisición de conocimientos. Si habíamos observado que el investigador europeo debía acogerse a un protocolo al que no estaba habituado, el africano también está obligado a acatarlo porque el tradicionista no acepta tampoco su procedimiento investigador, que va en contra de su modo de enseñanza. Como maestro que es, impone su propio método didáctico, así que no permite que el entrevistador dirija el flujo de información. Por ejemplo, en el medio soninké, el investigador local, al igual que el foráneo, ha de presentarse como un ignorante en la cuestión, como un aprendiz y ha de limitar el número de preguntas porque el tradicionista puede sentirse cuestionado e interpretar que se pone en duda o se evalúa su saber: «sería el *wure bakke*, la evaluación de los límites de la competencia» (Diawara, 1985: 10).

Si habíamos señalado que conocer la lengua de la comunidad investigada era una ventaja, observamos ahora que el desagrado que generan las preguntas dificulta la

obtención de información. Los textos suelen estar codificados y los narradores no explican determinadas expresiones ni ciertos episodios¹³. En la sociedad soninké, por ejemplo, como en otras africanas, existen dos niveles de lengua: el corriente y otro más culto, reservado a los amos de la palabra, a los expertos contadores. Los investigadores africanos, aunque pertenezcan a la misma comunidad que los entrevistados, no comprenden la totalidad del texto y no siempre consiguen la aclaración necesaria para saciar su curiosidad.

Ante tantas dificultades para los investigadores africanos, Diawara considera que para cumplir con éxito una labor investigadora de las tradiciones orales en África, un equipo formado por autóctonos y foráneos sería una excelente opción puesto que ambas partes pueden acceder a las fuentes de manera diferente y complementarse.

Retomando la cuestión de la desconfianza hacia los investigadores africanos, podemos preguntarnos si estaba justificada. Los tradicionistas no veían con frecuencia en ellos a los defensores de los valores que sus antepasados habían protegido y parece que no siempre se equivocaban. El investigador Cissé, con motivo de su primer encuentro con el tradicionista Kamissoko, ya pone de manifiesto la falta de respeto de algunos de ellos por las tradiciones: «Wâ quizá comprendió que yo no era uno de esos *toubâbou fing*, uno de estos negros-blancos para quienes la tradición debe ser eliminada para siempre a fin de que el África negra pueda iniciar la vía del progreso» (Cissé; Kamissoko, 1988: 3). Y el bardo acusa a sus compatriotas de haber pretendido acabar con la tradición:

Son los hombres de este país quienes han destruido su propia patria y sus instituciones por ignorancia y por desconocimiento de ellos mismos y de sus orígenes. No obstante, encontraremos aquí, hasta el final de los tiempos, gente que vigila suficientemente para preservar lo esencial de la herencia que nuestros antepasados nos han legado, puesto que rogamos a Dios para que así sea (Cissé; Kamissoko, 1988: 4).

Sus reproches hacia sus conciudadanos se hacen más contundentes, hasta concluir de este modo: «Los verdaderos depredadores, los más destructores de los valores del país mandinga no son aquellos en quienes pensamos¹⁴, sino los malinkés mismos, ya que el olvido de uno mismo, de sus orígenes, de sus cualidades y de su dignidad conduce a los peores rechazos. Es eso lo que es mortal para un pueblo, es lo que más temo para mi país» (Cissé; Kamissoko, 1988: 5-6). Curiosamente, se observa una evidente preferencia del bardo por algunos investigadores franceses, que parecieron emocionarle, nos referimos a Maurice Godelier, Germaine Dieterlen y Claude Meillassoux que le expresaron su interés por la cultura mandinga: «Se emocionó tanto por esto y asombrado de constatar que “solo los extranjeros” —estas son sus palabras— se interesaban esencialmente por “las cosas” del país mandinga» (Cissé; Kamissoko, 1988: 9).

Cissé también se muestra muy crítico con algunos de sus colegas malienses. Afirma que en 1964 intentó convencerlos de la necesidad de conocer la historia de sus antepasados, aunque sin éxito: «la mayor parte de los investigadores e intelectuales

¹³ Diawara asegura que en la sociedad soninké, incluso quienes hablan esta lengua se enfrentan a tres dificultades principales cuando pretenden comprender el sentido de un texto oral: algunas fórmulas que pueden parecer banales, pero que no los son y cuyo significado es difícil; los sobrentendidos y los arcaísmos. No superar estos obstáculos impide comprender el texto en su totalidad: «En la poesía de la “gente de la boca”, como soy un locutor soninké, puedo en ocasiones comprender todas las palabras, lo que me tienta a dar una traducción superficial, pero esta no es correcta» (Diawara, 1985: 10).

¹⁴ Cissé introduce una nota mediante la que precisa que a quienes se refiere Kamissoko cuando dice «en quienes pensamos» son los franceses y la cultura que impusieron a los malinkés.

malienses, a quienes no cesaba de hablarles de la necesidad de impregnarnos de nuestra historia así como del espíritu de nuestras tradiciones, no comprendían la importancia de acudir a la instrucción de los sabios malinkés» (Cissé; Kamissoko, 1988: 9). Por otra parte, Ki-Zerbo (1999: 29) no solo confirma la incapacidad profesional de algunos intérpretes, sino su falta de escrúpulos.

Asimismo, Diakité, Soumaré, Steichen y Théra señalan que en Mali los tradicionistas ven a los investigadores como intelectuales procedentes de la ciudad que desean poner a prueba sus conocimientos. También los tradicionistas desconfian del uso que pueden hacer de las informaciones que obtengan y de los secretos que puedan revelar, que quizás aparezcan en un libro o se emitan en un programa de radio y temen la consideración de sus conciudadanos por no haber ocultado el secreto. Además, no demostrar conocimiento genera tensión. Ante el temor que les produce no dar muestras en ocasiones de un conocimiento elevado de la historia solicitada o de un relato, los aldeanos recurren a libros, documentos radiofónicos y cualquier documento, lo que puede alterar el relato: “Se trata para ellos de ponerse al mismo nivel que el intelectual que los entrevista” (Diakité; Soumaré; Steichen; Théra, 1986: 43).

Para combatir la desconfianza que suscitan los investigadores africanos o europeos es preciso, por consiguiente, prolongar la convivencia con los informantes tanto como sea posible. El historiador Diakité asegura haber vivido en compañía de los tradicionistas mandingas durante mucho tiempo, lo que pudo haber contribuido a afianzar su confianza en el especialista: «estos treinta últimos años, desde que era estudiante, fui a la escuela de los tradicionistas del país mandinga» (Diakité, 2009: 24). Afirma haber sido formado por los maestros tradicionistas, haber visitado los hornos de los herreros, haber recibido las explicaciones de la fundición y haber asistido a ceremonias. También Cissé obtiene la fiel colaboración de Kamissoko, pero es necesario destacar un hecho fundamental, Kamissoko se convirtió en su *griot* y Cissé, por tanto, en su *yatiguí* o protector, lo que crea unos vínculos muy estrechos según los códigos tradicionales¹⁵. Otro factor contribuyó muy posiblemente a que Kamissoko depositase su confianza en su entrevistador, prescindir de grabaciones, compartiendo de este modo las técnicas de aprendizaje del erudito *griot*:

Pero cuando quise grabar en bandas magnéticas los relatos de mi *griot*, este me dijo: «El mejor medio de grabar un relato es escucharlo y vivirlo intensamente para interiorizarlo y conservarlo por siempre en la memoria [...]. Me vi así obligado a memorizarlo todo. Diez años en la escuela coránica de Alpha Maki Keïta recitando los versículos del Corán y otros textos sagrados me habían entrenado. Es necesario señalar desde ahora que las lecciones recibidas de este modo contienen mil y un detalles que no figuran en los relatos que vamos a leer» (Cissé; Kamissoko, 1988: 8).

Con el paso del tiempo, ya a inicios de la década de los años 70, el *griot* permitió a Cissé grabar sus recitaciones, a pesar de la oposición de sus homólogos: «me contó en detalle sus desencuentros con sus “pares” que desde 1968 no cesaban de acosarlo para que silenciase la “palabra del país mandinga” o que la falsificase al narrarla» (Cissé; Kamissoko, 1988: 12). Sin embargo, Kamissoko declaró a su informante que las palabras grabadas tenían otros sentidos que permanecían ocultos y que se los explicaría,

¹⁵ Esta particular relación suponía que el protector se ocupase del sustento de su protegido. Por ello, cuando Cissé tuvo que trasladarse a Francia, le enviaba regularmente una parte de la beca que le había concedido el Fond d'aide et de la coopération française (F.A.C.).

permittiéndole que los escribiese¹⁶, pero no que los grabase¹⁷. Es muy posible que la revelación que Kamissoko hizo de los relatos históricos molestase a algunos de sus homólogos más de lo que permiten deducir las líneas anteriores, ya que una parte de sus conciudadanos interpretaron su fallecimiento como una venganza de otros bardos o como resultado de la magia de los cazadores de cuya cofradía era portavoz¹⁸. En realidad, Kamissoko padecía de cáncer de huesos.

El contacto entre los investigadores y los bardos produjo más enojos. Así, Lansine Diabaté (1926-2007) conoció la ira de otros *griots*, en esta ocasión de la localidad maliense de Kela, como asegura el antropólogo Jansen (2012: 68). El problema residía en que este *kumatigi* o maestro de la palabra había organizado la grabación de la epopeya de Sunyata para Jansen, con la condición de que ningún maliense la escuchase. Cuando los Diabaté recibieron el libro que el investigador había publicado en 1995 y que contenía el relato y la foto del narrador, Lansine fue acusado de haber vendido palabras secretas que no le pertenecían, a cambio de una remuneración, y de no haber informado correctamente al comprador de cómo proceder.

Aparte de los problemas que la relación entre los investigadores y los bardos ocasionase a estos últimos, a los primeros les benefició sustancialmente. En compañía de Kamissoko, Cissé pudo asistir a ceremonias y ritos religiosos celebrados por los cazadores y estos le permitieron grabar los mitos, cantos y otros relatos emitidos por *griots*, *griottes* y los bardos de los cazadores. También diferentes jefes de pueblos o de cofradías le comentaron otros relatos, aunque sin el empleo de micrófonos. Además, realizó una pre-iniciación que requería profundizar en elementos considerados cotidianos. Durante seis meses, el patriarca de los herreros Soumaworo de Kouroussalé y Fa-Djimba Kanté de Tèguè le enseñaron el malinké antiguo y más culto y la caracterología mandinga. También en 1971 y 1972, el *griot* acompañó a Cissé en todas sus investigaciones. Este testimonio apoya por tanto la necesidad defendida por Hampâté Bâ de ser iniciado para profundizar verdaderamente en la tradición.

Hampâté Bâ encuentra una solución intermedia para dar a conocer los relatos orales, pero respetando a la vez las imposiciones tradicionales. Así publica *Koumen*¹⁹, un texto iniciático de los pastores peuls ya mencionado, que recoge gracias a la ayuda de Ardo Dembo, de Ndilla, un campamento peul de Moguer, en Linguère (Senegal).

¹⁶ Parece que el hecho de que Cissé publicase desde hacía años los resultados de sus investigaciones no producía desconfianza al *griot*, sino todo lo contrario, sería una prueba de su interés por las costumbres de sus antepasados: «La publicación de dos artículos y de un estudio sustanciosos sobre el país mandinga que hicimos mi amigo Émile Leynaud y yo mismo lo convenció definitivamente de nuestra determinación para dar a conocer este país» (Cissé; Kamissoko, 1988: 9).

¹⁷ Las grabaciones se habían convertido en fundamentales para la investigación desde hacía décadas. Cuando los bardos desaparecen, el único modo de analizar los textos orales es consultando los manuscritos, las casetes o los discos. Mamoussé Diagne (2014: 15), por ejemplo, como otros muchos investigadores, afirma haber recogido textos orales en la región y haber recurrido a grabaciones que otros habían realizado anteriormente.

¹⁸ Cissé afirma que le informaron que el asunto Wâ había supuesto la muerte de doce personas, de las cuales tres eran patriarcas y otros tres eran miembros de la cofradía de los cazadores a la que pertenecía Kamissoko.

¹⁹ El iniciado aspira a convertirse en un *silatigi* o jefe, de modo que este relato le resulta de gran utilidad, ya que le explica los misterios de la vida pastoral, los enigmas de la creación del mundo y de la estructura del universo. *Koumen* relata la iniciación del primer *silatigi*, Silé Sadio o Soulé que, como precisan Hampâté Bâ y Dieterlen (1961: 29), es el diminutivo de Souleyman, es decir, Salomón.

Ardo Dembo pidió a Aliw Essa, descendiente del gran iniciado Soulé Yougo y su mejor alumno, que recitase ante Hampâté Bâ. Sin embargo, aunque el erudito maliense publica el texto, acata la voluntad de los maestros por lo que no difunde ciertos conocimientos: «Las condiciones rituales, extremadamente estrictas, necesarias para la emisión del texto en lengua peul y por tanto para la transcripción, deben ser rigurosamente respetadas, así que no nos es posible en la actualidad, por respeto a los maestros que nos lo han enseñado, publicarlo en su forma original» (Bâ; Dieterlen, 1961: 30).

Consideramos necesario precisar que tanto Hampâté Bâ como Yattara eran informantes, en muchos casos al servicio de los investigadores, pero también tradicionistas por su particular formación e intereses, de modo que constituyeron un sólido nexo entre la investigación y la tradición. Según Salvaing (2003: 385), tras el encuentro de Yattara con Hampâté Bâ, el morabito se convirtió en un verdadero investigador, en contacto con otros especialistas.

Otros investigadores oesteafricanos no afirman haber conocido el rechazo de los bardos. Desconocemos si se produjo, pero sabemos que sí tuvo lugar una inmersión en la cultura estudiada. Correra, por ejemplo, reconoce haberse enfrentado a diversos obstáculos relacionados con la transcripción de la epopeya de Samba Guéladio, su traducción al francés o su recogida que «ha sido larga y difícil. Ha requerido encuentros, confrontaciones y desplazamientos a los que me dediqué durante el mayor tiempo de ese trabajo» (Correra, 1992: 6-7), pero no sabemos si acceder a la escucha de los episodios del relato épico le fue difícil. A estas dificultades habría que añadir otras, como son los intereses diferentes. Así, mientras los bardos deseaban resaltar determinados actos de los personajes, los investigadores aspiraban a saciar otras curiosidades. Hampâté Bâ (1971: 2-3) constata este hecho en sus explicaciones sobre *Koukamonzon*, ya que los narradores no se detenían ni en las causas ni en las circunstancias que habían originado algunos hechos, pues solo deseaban constatarlos, lo que defraudaba a los historiadores que habían seguido una formación europea.

4. DOS EJEMPLOS DE CREACIÓN LITERARIA A PARTIR DE FUENTES ORALES

Desde la publicación de *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs ; suivi de Contes indigènes de l'Ouest-africain français* de Équilbecq, en 1913, y la finalización de la redacción de *La Geste de Samba Guélâdio Giêgui*²⁰, del mismo autor, en 1914, hasta la aparición de *L'empire peul du Macina* de Hampâté Bâ y Daget, en 1955, han pasado cuatro décadas y se observan diferencias en la labor investigadora de los autores, en sus intenciones y en la presentación de los textos.

Équilbecq (1872-1917) abandona a la edad de 30 años su profesión de abogado para convertirse en un funcionario colonial *commis de première classe des Affaires Indigènes* destinado en Senegal. Su interés por la literatura, en concreto, griega, latina, francesa, alemana y rusa, según señala Cornevin (1997: 8), le conduce a adentrarse en las tradiciones orales de diversas etnias de África occidental desde su llegada a Yang-Yang en junio de 1903. Sus siguientes estancias en África le permiten conocer algunas localidades de la República de Guinea y de Mali y obtener relatos orales procedentes de diversas etnias. Su destino en 1914 es los Archivos de Bamako (Koulouba) y permanece allí hasta finales de 1916. En febrero de 1917 fallece en Francia tras padecer anemia y paludismo.

²⁰ Esta obra se publica 60 años más tarde, en 1974, gracias a la labor de Robert Gorrevin y a la editorial Nouvelles Éditions Africaines.

Hampâté Bâ siempre estuvo en contacto con la literatura oral principalmente peul y bambara, desde su infancia hasta sus últimos años de vida. El catálogo publicado por Sow (1970) muestra toda una vida dedicada a la recuperación de documentos orales oesteafricanos de interés para disciplinas diversas. En cuanto a Daget sabemos que era un experto ictiólogo que pasó años en Mali y en otros países africanos, inmerso en las culturas locales. Entre sus publicaciones destacan, además de numerosos artículos científicos, obras como *Les Modèles mathématiques en écologie* (1979) y *Catalogue raisonné des mollusques bivalves d'eau douce africains* (1998). Monod los presenta con estas palabras: «dos eruditos sudaneses, uno, blanco y el otro, negro, deseosos de reconstituir la historia reciente de una región que constituye para uno la tierra de sus padres, para el otro su país de adopción» (Monod, 1962: 11).

A pesar de las notables diferencias entre Équilbecq y Hampâté Bâ, podemos distinguir algunos intereses comunes, como su anhelo por recuperar cuentos orales africanos y otros relatos de más extensión. De hecho, los cuentos propiciaron el encuentro de ambos autores, ya que Hampâté Bâ le narró algunos durante su primera adolescencia. Además, uno de los principales informantes del administrador francés, Samako Niembélé, se convertiría en fuente de inspiración para Hampâté Bâ cuando redactó su novela *L'Étrange destin de Wangrin*²¹.

Un primer grupo de los cuentos incluido en el volumen de Équilbecq fue recogido desde 1904 hasta 1910, con una pausa de un año, en 1908, y estenografiado mientras los narradores indígenas dictaban lentamente. Los transcritos en 1911 y 1912 fueron traducidos por Samako Niembélé, un intérprete vivaz, inteligente y con un relativo dominio de la lengua francesa. Según precisa Hampâté Bâ en el primer volumen de su autobiografía, al principio, Niembélé realizaba una labor de interpretación mientras Équilbecq tomaba notas, pero luego la labor del africano cobró más importancia: «Pero pronto este último [Équilbecq] descargó en él, directamente, la recogida de la mayor parte de los textos. Wangrin [Samako Niembélé] redactaba una primera traducción en francés, después se la entregaba al Sr. Équilbecq, que, eventualmente, hacía en el texto sus propias correcciones o modificaciones» (Bâ, 1992: 346). De las palabras del propio administrador se deduce la labor del contador: «podría decir que [los cuentos que Niembélé traduce] son más bien su obra que la mía, si yo no hubiese intentado dar a su estilo la vivacidad que él no hubiese conseguido, a pesar de un conocimiento bastante avanzado de nuestra lengua, cambiando por tanto unas palabras por aquí y por allí» (Équilbecq, 1913: 14). Mediante la conservación en el texto de términos pertenecientes a lenguas nativas diferentes, Équilbecq pretende imprimir el color local que cree que le corresponde. Sin embargo, Hampâté Bâ escucha directamente las narraciones y toma notas. Su investigación de las tradiciones orales se divide principalmente en tres grandes períodos: hasta la edad de 22 años «me conformé con acumular en mi memoria todo lo que escuchaba» (Bâ, 1994: 35); desde esa edad hasta los 41 o 42 años, etapa en la que escribe en bambara, peul o francés lo que le contaban los ancianos, los *griots* y los tradicionistas, de modo que obtiene gran información sobre los mosis, los peuls, los tuaregs, los doforobés y las tribus samos. Esta obtención de informaciones sobre diversas etnias es posible gracias al cumplimiento de sus funciones de secretario de varios comandantes, de intérprete ocasional y principalmente de secretario de tribunal; y por último, la tercera fase comienza con su colaboración con el IFAN, en 1942, adquiriendo un verdadero método de investigación.

²¹ Hampâté Bâ nunca reconoció haber escrito una novela, sino unas memorias dictadas.

De acuerdo con las explicaciones de Équilbecq y la información que proporciona al final de cada cuento, entre sus informantes encontramos sobre todo *griots*, guardias, intérpretes, palafreneros, cocineros, porteadores, piragüistas, agricultores, jóvenes estudiantes y muy pocas mujeres. No parece, por tanto, que sean, salvo los primeros, verdaderos especialistas en tradición, pues en numerosas ocasiones los cuentos son contados por cualquiera, es decir, por contadores aficionados. De las palabras del administrador francés no se deduce que los informantes se hayan mostrado reticentes a contarle cuentos. Además, según Hampâté Bâ, Équilbecq pagaba por los cuentos: «Por cada cuento, se pagaba a los informantes diez, quince o veinte céntimos, según su extensión o importancia» (Bâ, 1992: 342). Para Équilbecq, estas narraciones, publicadas para ser leídas por los occidentales, son de gran utilidad no solo para los estudios de los folcloristas, sino también para los intereses de la metrópoli, ya que permiten conocer el modo de pensar y obrar de la población que los colonos desean dominar:

Desde un punto de vista práctico, la utilidad de estos relatos no es poca para el funcionario que pretende dirigir a las poblaciones sometidas para el mejor interés del país que le ha encomendado esta tarea. Es preciso conocer al que se quiere dominar, de manera que se saque provecho tanto de sus defectos como de sus virtudes, teniendo en cuenta el objetivo que se persigue (Équilbecq, 1913: 11).

Niane también insiste en la necesidad que tenían los colonos de estudiar a los africanos para así dominarlos mejor, lo que les conducía a indagar en su historia: «La explotación exigía un mínimo de conocimiento de los seres y de las cosas, lo que explica la abundancia de monografías sobre los pueblos, las tribus, las aldeas de África» (Niane, 1975: 7).

En cuanto al modo de obrar para obtener información, parece que no se trata tanto de respetar a los africanos entrevistados, como Hampâté Bâ y Kamissoko recomendaban, sino de burlarlos. Équilbecq, consciente de la resistencia que ofrecían algunos de ellos a difundir la tradición, explica cómo ganar su voluntad, que parece no ser muy difícil, lo que pone de manifiesto la creencia del administrador en la facilidad con la que los oesteafricanos son engañados:

El indígena siente una clase de desconfianza instintiva que le hace rechazar, en primer lugar, saciar la curiosidad de los blancos en cuanto a sus tradiciones. No puede comprender por qué el europeo, que demuestra a menudo incredulidad, puede interesarse por los relatos de los viejos o niños. Considera que hay una segunda intención en esta curiosidad. Hay que convencerlo poco a poco, fingir creer en los seres misteriosos de la noche y, sobre todo, demostrarle, mediante citas de historias similares, que otros contadores confiaron antes en él. Entonces ya no se defiende y lejos de mostrarse reticente ante la solicitud, los cuentos fluyen pronto... y con más facilidad si existe la posibilidad de un «bounia» (regalo) que condiciona las buenas voluntades, antes indecisiones (Équilbecq, 1913: 17).

En la narración de las aventuras de Samba Guéladio, un relato que Équilbecq define como leyenda, se observan algunas diferencias importantes con relación a la recopilación de cuentos, tanto en lo relativo a la creación del texto como en la intención del autor. Équilbecq (1997: 13-14) tiene acceso a la epopeya de Samba Guéladio a principio del siglo XX mediante diversas versiones recogidas por otros colonos, como la de Raffenel, y también gracias a Boubakar Mamadou, quien también es mencionado en su recopilación

de cuentos y del que poco sabemos, salvo que es un guardia regional de primera clase peul en la localidad senegalesa Yang-Yang²². Équilbecq estenografió el relato que le cuenta Mamadou en su residencia. La ortografía del texto parece imitar el modo en el que el narrador africano se expresa. El administrador francés escribe al respecto: «Transcribí literalmente el relato de Boubakar tal como lo estenografié, casi como si emplease un fonógrafo mientras lo dictaba» (Équilbecq, 1997: 13). Con frecuencia encontramos frases como esta: «El llorar. El Samba dijo: ¿Por qué tú llorar?»²³ (Équilbecq, 1997: 65). Este relato fascina al administrador por diferentes motivos y entre ellos, una simplicidad que considera propia de civilizaciones poco desarrolladas: «Encuentro en él un perfume de primitivismo y de barbarie ingenua que no hallo en el mismo grado en ningún otro [relato]» (Équilbecq, 1997: 85). Además, también se apoya en otras fuentes africanas, pero en esta ocasión escritas, aunque procedentes de la oralidad. El jefe Mademba le envía un breve texto que redacta su hijo Abdel Kader: «recuerdo de las historias del viejo pasado que nuestros padres nos contaban antiguamente, cuando éramos jóvenes, en nuestro Futa» (Équilbecq, 1997: 92). El texto enviado, que no posee gran calidad literaria según Mademba, busca naturalidad y reproducir la expresión propia de la lengua original. A la vez que Équilbecq muestra su agradecimiento hacia este informante, también expresa la superioridad de la raza a la que pertenece, la peul, sobre otras, que tendrán menos protagonismo en el progreso al que conducirá la nación francesa: «Su carácter e inteligencia son pruebas de la tesis que sostiene que la raza peul es una de las que se puede esperar más para conducir al progreso y a la civilización los destinos de nuestros indígenas oesteafricanos» (Équilbecq, 1997: 91). Nos preguntamos si la actitud de Mademba, sincera o fingida, algo que desconocemos, puede haber influido en la admiración que suscita en Équilbecq. Mademba reconoce en la carta que le envía la aceptación de la misión civilizadora francesa, como se deduce de estas líneas: «Me atrevo a esperar que encontrará en esta humilde ayuda informaciones que completarán su obra y deseo que alcance el objetivo que persigue. Rendirá un servicio inapreciable a los negros y a sus tutores franceses que, conociéndolos mejor, los apreciarán más, favoreciendo así su labor de educadores y administradores» (Équilbecq, 1997: 92).

Équilbecq convierte este relato, cuya superioridad con relación a otros textos orales le parece evidente²⁴, en lo que denomina un *mythodrame*, y lo acompaña de un estudio en el que reúne datos históricos, el texto oral que le narra Mamadou, las informaciones obtenidas mediante las entrevistas que realiza a la población originaria del Futa senegalés y de la recogida de cuentos, los relatos de otros exploradores, el análisis de las leyendas relativas al héroe legendario, un estudio de los personajes, la justificación de su procedimiento para crear esta obra literaria, sus opiniones personales, un apéndice y un glosario. Se trata de una obra resultado de una narración oral, de otras versiones escritas a las que accede y, en gran parte, de su creación personal, inspirada en lo que asegura ser su conocimiento sobre la mentalidad y la imaginación de los negros, que creía haber adquirido en gran medida gracias a su investigación sobre los cuentos. Aunque sostiene ceñirse a las palabras de los narradores orales, veremos que se distancia de ellas: «me ajusté tanto a mi contador que me da pudor presentar este trabajo como mi propia obra. El

²² Los textos en los que se funda son el que había recogido Raffenel, el que dicta Boubakar Mamadou, el del jefe Mademba y los análisis de Zeltner, de Gaden y del capitán Steff.

²³ Estas son las frases: «Il pleurer. Le Samba, il dit : “Pourquoi-tu pleurer ?» (Équilbecq, 1997: 65).

²⁴ «Esta leyenda tiene tanto encanto que es fácil dudar de que su creación sea realmente indígena» (Équilbecq, 1997: 14).

desarrollo de los acontecimientos, los sentimientos, todo eso procede de la imaginación de Boubakar o del contador de Raffenel. Y la imaginación de ambos interpretaba las concepciones de su raza» (Équilbecq, 1997: 139). De hecho, el texto de Raffenel es, en sí mismo, un texto escrito, aunque basado en una narración oral. Afirma haber reproducido igualmente el modo de expresarse de la población local, alejándose del exotismo que produciría la sintaxis *petit nègre*: «Un negro no tiene nada de grotesco cuando habla su lengua» (Équilbecq, 1997: 140). Algunas de sus afirmaciones permiten distinguir un notable distanciamiento del texto oral original. Por ejemplo, para que el texto resulte creíble a los lectores europeos limita el carácter fantástico de la narración: «Quizá sea una debilidad por mi parte, pero no puedo evitar hacer que la leyenda sea medio creíble. No puedo olvidar [...] que me leerán lectores europeos» (Équilbecq, 1997: 137). Además, compone esta obra aplicándole algunos cánones del teatro, por ejemplo, su división en 20 actos (o cuadros) que agrupan escenas en las que abundan los diálogos y en las que hallamos también canciones. El autor elige este género porque se considera incapaz de escribir una novela y porque cree que el teatro favorece la imaginación del lector. Da más intensidad a algunos sentimientos del protagonista, como su enamoramiento, y crea personajes secundarios inspirándose, de nuevo, en su conocimiento de la manera de pensar de los africanos: «No hablaré de los personajes secundarios procedentes en gran medida de mi imaginación. En cuanto a ellos, tenía toda la libertad, a condición de crearlos conforme a lo que sé de la mentalidad de los negros» (Équilbecq, 1997: 143). También en lo relativo a las composiciones cantadas, aunque apunta que la mayor parte han sido obtenidas gracias a la ayuda de los nativos, su labor creadora goza de una importancia considerable: «A lo largo de mis peregrinaciones de carrera, tomé notas de un cierto número de romanzen o más bien de temas indígenas. Las estiré, las extendí un poco para adaptarlas a algunos cantos que compuse inspirándome, lo más posible, en la forma y el fondo de la poética indígena» (Équilbecq, 1997: 144).

Guiado por su etnocentrismo, el autor está convencido de haber abierto el camino hacia el teatro en África occidental, inexistente hasta ese momento, según sus palabras, aunque la obra no estaba destinada a ser representada, sino a ser leída. Esta es una de sus principales intenciones, proponerse como el fundador del teatro colonial y conceder en este género protagonismo a los africanos, todavía incapaces de escribir sobre ellos mismos²⁵. Considera, por tanto, que su innovación es escribir en nombre de los africanos y convertirlos en los protagonistas de sus aventuras, excluyendo de ellas a los blancos: «Se han hecho en estos últimos años algunas comedias sobre las costumbres coloniales, pero es el europeo el que representa sino todos los papeles, al menos los principales e incluso los secundarios. Creo que nunca, antes del siglo XIX, el negro ha sido llevado al teatro como un héroe de una acción dramática. El caso de Otelo no es una objeción porque Otelo era moro» (Equilbecq, 1997: 146). Équilbecq da pruebas en repetidas ocasiones de su creencia en la misión civilizadora francesa, lo que implica educar a los africanos, pero estas firmes ideas no merman su entusiasmo por las cualidades literarias de la leyenda, como ya pone de relieve Cornevin (1997: 9), y una relativa valoración de la identidad africana.

²⁵ Por ejemplo, novelas. Niane señala que la opinión desfavorable tan arraigada en los colonos sobre los africanos les impedía apreciar la capacidad mental de estos para crear cosas admirables: «Desafortunadamente, el prejuicio racial tan tenaz del hombre blanco le impedía reconocer el genio del hombre negro» (Niane, 1975: 7). Para conocer la imagen desfavorable de los africanos, ver Álvarez Martínez (2014).

Los intereses de Équilbecq difieren de los Hampâté Bâ, ya que si el primero creía necesario que los colonos conociesen a los africanos para beneficio de la metrópoli, Hampâté Bâ reivindica la importancia de la civilización africana para el mundo, consciente de la dificultad de su misión. Del mismo modo, mediante la publicación de la crónica de Macina aspira a demostrar la importancia de una cultura propia que se apoya en fuentes orales analizadas con rigor científico. Como asegura Álvarez Martínez: «Se trata al mismo tiempo de recuperar la memoria histórica de los pueblos conquistados por Francia y dar a conocer un modo de civilización que poco tenía que ver con las ideas comunes acerca de las poblaciones de África que habían puesto en pie los prejuicios racistas» (Álvarez Martínez, 2014: 275). Para Hampâté Bâ, los africanos poseen sus propios conocimientos que les permiten desarrollar obviamente su juicio crítico y mucho de este saber está recogido en la oralidad: «Cuando fui nombrado miembro del Consejo ejecutivo de la Unesco, me propuse hablar a los europeos de la tradición africana como una cultura. [...] cuando propuse por primera vez tener en cuenta las tradiciones orales como fuentes históricas y fuentes de cultura, solo provoqué sonrisas» (Bâ, 1972: 21). Su objetivo adquiere incluso una dimensión humanística, ya que África podría contribuir a la recuperación de algunos valores en Europa: «Es posible que se pudiese añadir hoy²⁶ una cierta dimensión humana que la civilización tecnológica moderna está haciendo desaparecer» (Bâ, 1972: 21-22).

Como ya hemos afirmado, *L'empire peul du Macina*, una extraña obra en prosa que exalta un periodo de esplendor de ese territorio, es fruto de la colaboración de dos hombres: Jacques Daget, director del IFAN de Diafarabé (Malí), y Hampâté Bâ. Théodore Monod, en su prólogo redactado en 1955, la define como crónica y a sus autores cronistas, cuyo objetivo es mostrar la historia del estado peul de Macina entre 1818 y 1853, aunque faltan algunas informaciones que los autores no han considerado prudente suplir por respeto a la presentación tradicional de los hechos. Algunas líneas después, precisa: «En suma, es una transcripción tan fiel como es posible, y a menudo en sus mismos términos, de la tradición oral» (Monod, 1962: 12). Siendo definido como crónica, este relato se incluye en los géneros históricos, pero reúne en su interior anécdotas, categoría cercana al cuento o al apólogo, cuyo uso es, como sabemos, muy frecuente en la literatura, formando parte de obras de diferentes géneros, sobre todo narrativos. Y también hallamos en esa crónica versículos del Corán, proverbios, leyendas y estrofas extraídas de cantos, de las que se menciona su autor o en honor a quien van dirigidas, como esta en peul y también traducida al francés:

Si estás preparado para partir, si estás preparado para partir a Saro,
Ten cuidado, una fiera se encuentra en el camino,
La fiera es Kèlètigui Sologo (Bâ; Daget, 1962: 148).

Uno de los méritos de esta obra, ya destacado por Monod, es el origen de las fuentes o de los informantes, procedentes de la región estudiada, ya que hasta su publicación, lo que se sabía de la historia de Macina provenía de las informaciones de los tuculores. Nada sabemos de la labor que realizó cada autor, aunque es fácil intuir que la del erudito maliense reposaba principalmente en la recopilación de las fuentes orales gracias al estrecho contacto con los tradicionistas, a los que tanto admiraba. En *Aspects de la*

²⁶ A la respuesta de la pregunta: ¿Qué podría aportar África a Europa? (Bâ, 1972: 21).

civilisation africaine, Hampâté Bâ (1972: 25) afirma haber reconstituido la historia de Macina basándose en diversas tradiciones orales, sin mencionar a Daget en esta labor. A este propósito, el prologuista de la crónica únicamente apunta que es un trabajo resultado de una colaboración amistosa y confiada, un ejemplo de una investigación beneficiosa para la humanidad que el IFAN había deseado publicar. Sin embargo, Monteil parece centrarse más en la labor de Hampâté Bâ cuando reconoce el mérito de algunos investigadores que recogen con rigor las tradiciones orales. De él afirma que ha mostrado el camino de esta investigación gracias a *L'empire peul du Macina*, recopilando «los recuerdos de ochenta y seis informantes sudaneses, tanto morabitos como tradicionistas» (Monteil, 1986: 26).

Hampâté Bâ y Daget definen esta obra como la transcripción de las tradiciones de la región de Macina, todavía vivas, sin haber sufrido por aquel entonces alteraciones importantes. Todas ellas, antes de ser publicadas, han sido revisadas por ambos investigadores y por tradicionistas que se distinguen de otros por un saber y rigor superiores. Los dos autores han debido realizar un trabajo de reconstrucción del texto, consistente en la refundición de las informaciones y en su presentación mediante un orden cronológico, ya que con frecuencia los bardos no se preocupan en exceso por la narración de los hechos conforme a una cronología habitual y lógica para los occidentales²⁷. Por otra parte, al igual que Équilbecq, los autores no ocultan a quienes dirigen su producción, los lectores europeos, no habituados a una presentación que podría considerarse desordenada y que, además, necesitan notas en las que hallar explicaciones que faciliten la comprensión del texto. Asimismo, aseguran mantener algunos giros y expresiones escuchadas a los narradores. Además, explican en qué consiste la narración de la historia para los africanos, en la relación de diversos géneros que persiguen un objetivo didáctico, como las leyendas con sentido esotérico cuya comprensión exige una iniciación, las hazañas de los antepasados, las alabanzas de familias y de etnias, los relatos religiosos y ejemplares de los morabitos, que pueden derivar hacia la hagiografía o la anécdota. Algunos poemas en peul y en francés, a modo de documentos anexos, concluyen el volumen.

Añaden algunas advertencias fundamentales para los lectores: por un lado, señalan la importancia de la religión, musulmana o animista, para los oesteafricanos, de modo que no es sorprendente que cualquier acto esté relacionado con las creencias o dogmas acerca de la divinidad. Además, la ausencia de referencias a la economía, la geografía o la demografía de Macina; finalmente, el periodo tratado: de 1819 hasta 1845, correspondiente al gobierno de Cheikou Amadou, y de 1845 hasta 1853, los años en los que reinó su hijo.

Ambos autores mencionan el nombre de sus informantes, más de 80, entre los que destacan los jefes de barrios o de ciudades, notables, consejeros de jefes de cantones, asesores de tribunales locales, gran número de morabitos, imanes, exégetas del Corán,

²⁷ El mismo fenómeno constatan otros muchos investigadores, por ejemplo, quienes recogen epopeyas o Salvaing (2003: 388) que, ante las diferentes versiones de algunos recuerdos de Yattara, señala que para este los detalles no son importantes, sino la transmisión del episodio en su conjunto y la lección que de él se obtiene. También Seydou en *La geste de Ham-Bodédo ou Hama le Rouge* afirma que los *griots* normalmente narran los episodios que constituyen la gesta independientemente unos de otros, incluso cuando cuentan varios. No pretenden presentarlos como una serie de aventuras encadenadas, sino autónomas: «Esta gesta, como la de otros héroes peuls de la *jahiliyya*, no se presentó a los oyentes como un relato continuo a lo largo del cual las anécdotas importantes constituyan secuencias unidas entre ellas por la simple cronología o una lógica interna y por transiciones hábilmente creadas para justificar su encadenamiento» (Seydou, 1976: 39). Hampâté Bâ asegura haber tenido que realizar el mismo proceso con *Koukamonzon* para «restablecer un orden cronológico creíble» (Bâ, 1971: 3).

descendientes de personajes históricos mencionados en el relato, pastores, maestros y algún sacrificador. Muchos de ellos son denominados también tradicionistas.

El volumen constituye en suma una descripción de un periodo histórico en el que la oralidad africana imprime constantemente su huella. Se trata de un texto literario resultado de las fuentes orales oesteafricanas que ha exigido contacto estrecho con los tradicionistas, cuyo conocimiento es valorado y ensalzado, y de gran interés, como otros muchos, para investigadores de disciplinas diversas.

5. CONCLUSIONES

Las tradiciones orales fueron estudiadas durante el siglo XX por investigadores europeos y africanos, lo que les permitió constatar, a medida que los años transcurrían, su interés y fragilidad. Desde hacia siglos, otros africanos las protegían, pero por motivos diferentes, como la transmisión de los valores fundamentales de las comunidades a las que pertenecían, lo que aseguraba un determinado modo de vida sustentado en prácticas ancestrales, y la difusión de un saber digno de respeto y hasta de veneración. Nos referimos a los verdaderos tradicionistas, los custodios de la palabra oral.

En la segunda mitad del siglo XX se observa un auge de la investigación africanista, que valora las tradiciones orales y los conocimientos que atesoran, pero en sus últimas décadas se advierte un declive de estos estudios, lo que con seguridad supone la pérdida de algunos de los últimos textos transmitidos de generación en generación. La investigación del siglo XXI conoce, por tanto, transformaciones importantes. Los estudiosos de los discursos orales han de recurrir en muchas ocasiones a las grabaciones para conocer no solo su contenido sino determinadas características de su enunciación. Asimismo, las transcripciones y traducciones contribuyen a profundizar en los hechos fundamentales del pasado de los pueblos, en sus costumbres, doctrinas, ritos, composiciones literarias y representaciones mentales de sus habitantes. La adaptación de la oralidad a los nuevos tiempos y a sus tecnologías o su prolongación en la diáspora, en las comunidades migrantes, son objeto de otros estudios, de gran interés también, pero aquel contacto que se establecía entre el investigador y el bardo, del que surgía la admiración del científico y el deseo del tradicionista de conmover o maravillar con su oratoria es cada día más improbable porque en pocas décadas la voz de este último se ha debilitado, como ya anunciaban quienes contemplaban con asombro las transformaciones sociales que experimentaba, año tras año, el continente africano.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Teresa (2014). «Amadou Hampâté Bâ y la reconstrucción de la identidad africana a través de la oralidad», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 29, 2, pp. 265-280. DOI : https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.n2.43269.
- ANCEY, Véronique (1997): «Les Peuls transhumants du Nord de la Côte d'Ivoire entre l'État et les paysans : la mobilité en réponse aux crises», en *Le modèle ivoirien en questions. Crises, ajustements, recompositions*, Bernard Contamin y Harris Memel-Foté (eds.), Paris, Karthala-Orstom, pp. 669-687.
- BÂ, Amadou Hampâté (1971): *Kouakamonzon*, Niamey, CNRSH.
- BÂ, Amadou Hampâté (1972). *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine.

- BÂ, Amadou Hampâté [1980] (1999): «La tradition vivante», en *Histoire Générale de l'Afrique*, vol. 1, Joseph Ki-Zerbo (dir.), Paris, Unesco, pp. 191-230.
- BÂ, Amadou Hampâté (1992): *Amkoullel, l'enfant peul*, Arles, Actes Sud.
- BÂ, Amadou Hampâté (1994): *Oui mon commandant!* Arles, Actes Sud.
- BÂ, Amadou Hampâté [1965] (2005): «Préface», en *Textes sacrés d'Afrique Noire*, Germaine Dieterlen, Paris, Gallimard, pp. 7-14.
- BÂ, Amadou Hampâté y DAGET, Jacques (1962): *L'empire peul du Macina*, Paris-La Haye, Mouton & Co.
- BÂ, Amadou Hampâté y DIETERLEN, Germaine (1961): *Koumen*, Paris-La Haye, Mouton-Co.
- BATTUTA, Ibn (2005): *A través del Islam*, Madrid: Alianza Literaria.
- BERTHO, Elara (6 février 2018): «Retour sur un classique : Soundjata selon Djibril Tamsir Niane», *Diacritik*. <<https://diacritik.com/2018/02/06/retour-sur-un-classique-soundjata-selon-djibril-tamsir-niane/>> [4/05/2018].
- CISSÉ, Bocar y YATTARA, Almamy Maliki (1984): *Pouollo Djom Ere et Le Tourag*, Niamey, CELHTO/FH/2.
- CISSÉ, Youssouf Tata y KAMISSOKO, Wa (1988): *La grande geste du Mali*, Paris, Karthala-Arsan.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine y MONIOT, Henri (1985): *África negra de 1800 a nuestros días*, Barcelona, Labor.
- CORNEVIN, M. Robert (1997): «Introduction» en *La Légende de Samba Guéladio Diégui, Prince du Fouta*, François-Victor Équilbecq, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal (NEA)-ACCT, pp. 7-11.
- CORRERA, Issagha (1992): *Samba Guéladio. Épopée peule du Fuuta Tooro*, Dakar, Université de Dakar-IFAN Ch. A. Diop.
- CURTIN, Philip Dearmond [1980] (1999): «Tendances récentes des recherches historiques africaines et contribution à l'histoire en général», en *Histoire Générale de l'Afrique*, vol. 1, Joseph Ki-Zerbo (dir.), Paris, Unesco, pp. 77-95.
- DELAFOSSE, Maurice (1913): «Préface», en *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs ; suivi de Contes indigènes de l'Ouest-africain français*, François-Victor Équilbecq, Paris, Ernest Leroux, T. 1^{er}, pp. I-V.
- DERIVE, Jean (1999): *Des hommes et des bêtes*, Paris, Classiques africains.
- DIAGNE, Mamoussé (2014): *Le Preux et le Sage*, Paris, Orizons.
- DIAKITÉ, Drissa (2009): *Kuyaté, la force du serment*, Paris, La Sahélienne-L'Harmattan.
- DIAKITÉ, Drissa, SOUMARÉ, Mamadou, STEICHEN, Bernard y THÉRA, Job (1986): «La collecte et l'exploitation de la tradition orale», *Notre librairie (Littérature Malienne)*, 75-76, pp. 39-45.
- DIAWARA, Mamadou (1985): «Les recherches en histoire orale menées par un autochtone ou L'inconvénient d'être du cru», *Cahiers d'études africaines*, 25, 97, pp. 5-19. DOI : <https://doi.org/10.3406/cea.1985.2183>.
- DIETERLEN, Germaine [1965] (2005): *Textes sacrés d'Afrique Noire*, Paris, Gallimard.
- ÉQUILBECQ, François-Victor (1913): *Essai sur la littérature merveilleuse des noirs ; suivi de Contes indigènes de l'Ouest-africain français*, vol. 1, Paris, Ernest Leroux.
- ÉQUILBECQ, François-Victor (1997): *La Légende de Samba Guéladio Diégui, Prince du Fouta*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal (NEA)-ACCT.
- GAYIBOR, Nicoué T., JUHE-BEAULATON, Dominique y GOMGNIMBOU, Moustapha (2013): «Sources orales et histoire de l'Afrique. Un bilan, des perspectives», en *L'écriture*

- de l'histoire en Afrique*, Nicoué T. Gayibor et al., Paris, Karthala, pp. 5-21. DOI : <https://doi.org/10.3917/kart.gayib.2013.01>.
- GRIAULE, Marcel (1987): *Dios de agua*. Barcelona, Alta Fulla.
- JANSEN, Jan (2012): «Récitation ou Spectacle de Droits d'Auteurs. Le Silence est-il une Autorisation», en *Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa. The Step Forward*, Daniela Merolla, Jan Jansen y Kamal Naït-Zerrad (eds.), Berlin, LIT Verlag, pp. 67-73.
- KESTELOOT, Lilyan (1975): «Introduction», en *La prise de Dionkoloni*, Gérard Dumestre y Lilyan Kesteloot (ed.), Paris, Classiques africains, pp. 7-36.
- KESTELOOT, Lilyan (1992): «Présentation», en *Samba Guéladio. Épopée peule du Fuuta Tooro*, Issagha Correra, Dakar, Université de Dakar-IFAN Ch. A. Diop, p. 5.
- KESTELOOT, Lilyan (1993): *L'épopée bambara de Ségou*, vol. 1, Paris, L'Harmattan.
- KI-ZERBO, Joseph [1980] (1999): «Introduction Générale», en *Histoire Générale de l'Afrique*, vol. 1, Joseph Ki-Zerbo (dir.), Paris, Unesco, pp. 20-43.
- MEILLASSOUX, Claude, DOUCOURÉ, Lassana y SIMAGHA, Diaowé (1967): *Légende de la dispersion des Kusa*, Dakar, IFAN.
- MOLLIEN, Gaspard-Théodore (1822): *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique aux sources du Sénégal et de la Gambie*, Paris: Arthus Bertrand.
- MONIOT, Henri (1962): «Pour une histoire de l'Afrique», *Annales. Économies, société, civilisations*, 17^e année, 1, pp. 46-64. DOI : <https://doi.org/10.3406/ahess.1962.420788>.
- MONIOT, Théodore (1962): «Préface», en *L'empire peul du Macina*, Amadou Hampâté Bâ y Jacques Daget, Paris-La Haye, Mouton & Co, pp. 11-12.
- MONTEIL, Charles (1915): *Les Khassonké*, Paris, Ernest Leroux.
- MONTEIL, Vincent [1980] (1986): *L'Islam noir. Une religion à la conquête de l'Afrique*, Paris, Seuil.
- MONTES NOGALES, Vicente E. (2018): «Soundjata ou l'épopée mandingue de D. T. Niane: de la transmisión oral a la publicación en francés», *Anales de Filología Francesa*, 26, pp. 437-455. DOI : <https://doi.org/10.6018/analesff.26.1.352571>.
- N'DIAYE, Bokar (1986): «Le contexte socio-culturel», *Notre librairie, (Littérature Malienne)*, 75-76, pp. 31-35.
- NIANE, Djibril Tamsir (1975). *Le Soudan occidental au temps des grands empires : XIe-XVIe siècle*, Paris, Présence Africaine.
- NIANE, Djibril Tamsir (1989): *Histoire des Mandingues de l'Ouest*, Paris, Karthala-Arsan. DOI : <https://doi.org/10.3917/kart.tamsi.1989.01>.
- PARK, Mungo (1816): *Travels in the interior districts of Africa: performed in the years 1795, 1796 and 1797. With an account of a subsequent mission to that country in 1805*, London, John Murray-William Bulmer and Co.
- PAULME, Denise (1976): *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.
- RAFFENEL, Anne (1856): *Nouveau voyage dans les pays des nègres, suivi de Études sur la colonie du Sénégal*, Paris, Napoléon Chaix & Cie.
- ROUCH, Jean (1988): «Préface», en *La grande geste du Mali, des origines à la fondation de l'Empire*, Youssouf Tata Cissé y Wa Kamissoko, Paris, Karthala-Arsan, pp. V-XI.
- SEYDOU, Christiane (1976): *La geste de Ham-Bodédio ou Hama le Rouge*, Paris, Classiques africains.
- SEYDOU, Christiane (1991): *Bergers de mots*, Paris, Classiques africains.

- SEYDOU, Christiane (2010): *Profils de femmes dans les récits épiques peuls (Mali-Niger)*, Paris, Karthala.
- SEYDOU, Christiane (2014): *Les guerres du Massina. Récits épiques peuls du Mali*, Paris, Karthala.
- Sow, Alfâ Ibrâhîm (1970): *Inventaire du fonds Amadou Hampâté Bâ*, Paris, Klincksieck
- VANSINA, Jan [1980] (1999): «La tradition orale et sa méthodologie», en *Histoire Générale de l'Afrique*, vol. 1, Joseph Ki-Zerbo (dir.), Paris, Unesco, pp. 167-190.
- YATTARA, Almamy Maliki y SALVAING, Bernard (2003): *Almamy. L'âge d'homme d'un lettré malien*, Brinon-sur-Sauldre, Grandvaux.

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 19 de abril de 2024



«Es un espíritu que se apodera en el lugar».
Relatos de tradición oral maya de Hermilo Caamal Couoh¹

«It's a spirit that takes over the place».
Stories of Mayan oral tradition by Hermilo Caamal Couoh

Berenice Araceli GRANADOS VÁZQUEZ y Mariana LUNA CALDERÓN

(Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM)

bereniceagv@lanmo.unam.mx / mariana.luna@lanmo.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8915-314X> / <https://orcid.org/0009-0008-7358-4955>

ABSTRACT: The material presented here is an interview with Hermilo Caamal Couoh, a Mayan speaker who lives in Cobá, a farmer and chiclero by trade. It was documented on July 12, 2013, by Santiago Cortés Hernández and Berenice Araceli Granados Vázquez. This material constitutes one of the documents stored in the *Repositorio Nacional de Materiales Orales* richest in information about the oral tradition of the Mayan peoples and their worldview. Caamal Couoh tells a series of stories about numinous entities that inhabit the spaces of the jungle, the cornfield, the mountains, the town, the thoughts and behaviors of men and women of the past and present, as well as the rituals for «negotiate with them». He also talks about the history of the founding of his town and the surrounding archaeological zone. Caamal Couoh's interview constitutes a valuable discursive unit of knowledge, which is important to analyze in its entirety, since only then does the cultural mechanism that activates the narrator's thinking and that affects all areas of his life become visible.

KEYWORDS: Mayan oral tradition, Supernatural entities, Rituality, Mesoamerican worldview, Cobá

RESUMEN: El material que aquí se presenta es una entrevista a Hermilo Caamal Couoh maya hablante que vive en Cobá, de oficio agricultor y chiclero. Fue documentada el 12 de julio de 2013, por Santiago Cortés Hernández y Berenice Araceli Granados Vázquez. Este material constituye uno de los documentos resguardados en el *Repositorio Nacional de Materiales Orales* más ricos en información sobre la tradición oral de los pueblos mayas y su cosmovisión. Caamal Couoh narra una serie de relatos en torno a entidades numinosas que habitan los espacios de la selva, la milpa, los montes, el pueblo, los pensamientos y las conductas de hombres y mujeres del pasado y del presente, así como sobre los rituales para «negociar con ellas». También habla sobre la historia de fundación de su pueblo y de la zona arqueológica aledaña. La entrevista de Caamal Couoh constituye una valiosa unidad discursiva de conocimiento, que es importante analizar en su totalidad, pues sólo así se hace visible el mecanismo cultural que activa el pensamiento del narrador y que incide en todos los ámbitos de su vida.

PALABRAS CLAVE: Tradición oral maya, Entidades sobrenaturales, Ritualidad, Cosmovisión mesoamericana, Cobá

¹ Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IN403021, Proyecto «Trazar el paisaje: artes verbales y ritualidad en torno a entidades sobrenaturales en cuatro comunidades mayas de Quintana Roo, México», coordinado por Berenice Araceli Granados Vázquez.

La entrevista a Hermilo Caamal Couoh que aquí se presenta fue documentada en Cobá el 12 de julio de 2013, durante el trabajo de campo que realizamos Santiago Cortés Hernández y Berenice Araceli Granados Vázquez para recopilar narrativas orales en torno a un personaje de la tradición oral maya, la Xtabay². Este material constituye uno de los documentos resguardados en el Repositorio Nacional de Materiales Orales³ más ricos en información sobre la tradición oral de los pueblos mayas y su cosmovisión. Caamal Couoh hilvana en esta entrevista con detalle prodigioso una serie de ricas narrativas sobre la tradición oral maya y particularmente en torno a entidades numinosas que habitan los espacios de la selva, la milpa, los montes, el pueblo, los pensamientos y las conductas de hombres y mujeres del pasado y del presente, así como sobre los rituales para «negociar con ellas y sobre la historia de su pueblo.

Con el afán de contextualizar la entrevista y porque es necesario aclarar algunas cuestiones para entenderla, comenzaremos por comentar algunos datos sobre el sitio donde fue registrada. El pueblo de Cobá se localiza en el municipio de Tulum⁴, estado de Quintana Roo, México. Cuenta con 1738 habitantes, con una importante población bilingüe, hablante de maya y español (58.29%)⁵. Una de sus principales actividades económicas es el turismo, pues se ofrecen servicios de comida, hospedaje y de guía para la zona arqueológica que se localiza junto al pueblo y que recibe el mismo nombre.

El asentamiento actual se fundó entre 1950 y 1960, como producto de la migración de personas de otros pueblos cercanos como Valladolid⁶, Chemax⁷ o Tixhualactún⁸,

² Es Xtabay uno de los personajes recurrentes de la tradición oral maya. Los relatos que la refieren se extienden desde el sureste mexicano hasta Belice. Estas narraciones contienen una serie de motivos que caracterizan a la entidad: aparece sólo de noche, al lado o muy cerca de una ceiba, generalmente a hombres que violentan alguna norma de la comunidad. Se presenta bajo la forma de una mujer muy bella, en muchos de los casos una mestiza, que posee una larga cabellera y viste un hipil, aunque también aparece como la novia o la mujer de su víctima. Una vez que el hombre es seducido por ella, lo conduce a la selva, donde lo arroja a un cenote, caverna o a una especie de cactus con espinas; en otras versiones, ahorca a sus víctimas, las cuelga. Aquellos que logran escapar, enferman de fiebre o enloquecen, no vuelven a ser normales; en algunas ocasiones se dice que se secan. La historia de su origen, las condiciones en las que se aparece, su vínculo con la ceiba, su asociación con cenotes o cuevas, implican una serie de elementos simbólicos propios de la cosmovisión mesoamericana y, particularmente, de la cosmovisión maya (véanse Craveri, Michela, 2011 y Granados Vázquez, 2013 y 2017).

³ El Repositorio Nacional de Materiales Orales «tiene el objetivo de concentrar, de manera ordenada y sistemática, los resultados de la documentación en campo de materiales orales en todas las lenguas habladas en México: no sólo el español y las lenguas que hablan los pueblos indígenas, sino también una serie abundante de lenguas que se hablan en el mismo territorio como resultado de distintas migraciones. Su propósito es permitir la consulta de esos materiales no sólo a especialistas de diversas disciplinas, sino también a las distintas comunidades en las que se documentaron» (véase Cortés Hernández y Granados Vázquez, 2013).

⁴ Población situada en el municipio de Tulum, Quintana Roo. Se ubica al sureste de Cobá. Posee 33374 habitantes.

⁵ Todos los datos demográficos provienen del Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México, *Censo de Población y Vivienda 2020*.

⁶ Se refiere a la ciudad y cabecera municipal de Valladolid, en el estado de Yucatán. Se localiza al noroeste de Cobá. Cuenta con una población de 54494 habitantes. Su topónimo en maya es ‘saki’; ‘sak’ es blanco e ‘i’ gavilán, es decir, «gavilán blanco» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

⁷ Localidad situada en el municipio de Chemax, Yucatán. Se ubica al noroeste de Cobá. Tiene una población de 17502 habitantes. Su topónimo proviene de los vocablos mayas ‘che’ que significa árbol y ‘max’ax’ que significa mono, por lo que su toponimia sería «árbol del mono» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

⁸ Población que pertenece al municipio de Valladolid, Yucatán. Se localiza al noroeste de Cobá. Cuenta con 1982 habitantes.

comunidades de Yucatán; sus fundadores buscaban tierras para cultivar y criar ganado vacuno. Cobá se encuentra entre las lagunas Cobá y Macanxoc, de ahí que su topónimo signifique ‘lugar de agua picada’. El pueblo se encuentra dividido en dos barrios: Norte y Sur, es precisamente la laguna Cobá, la que lo divide.

Cuenta con educación preescolar, primaria, secundaria y educación media superior, sin embargo aún enfrenta problemas de analfabetismo (la tasa de analfabetismo es de 6.04%). La mayoría de las casas son construcciones de cemento, aunque se conservan algunas construcciones tradicionales de huano y bajareque, elementos vegetales de la zona. En Cobá las viviendas cuentan con electricidad, drenaje y agua potable.

La población actual comenzó su vida sobre el asentamiento prehispánico. Según los relatos de los habitantes de Cobá, los fundadores incluso utilizaron los restos arqueológicos como casa o hicieron uso de algunos edificios como espacios rituales. Ahora el pueblo se localiza a un lado de la zona arqueológica de Cobá, sitio que tuvo su época de mayor esplendor durante el periodo clásico (200 d.C.-900 d.C.); aunque su historia es anterior, comenzó con el establecimiento de pequeñas aldeas cercanas a las lagunas y con una economía basada en la caza y en la agricultura.

En cuanto al sitio arqueológico, según María José Con Uribe y Alejandro Martínez:

La primera mención del sitio es la del viajero J. L. Stephens en 1842. Juan Peón Contreras, director del Museo de Mérida, fue el primero en visitarlo en 1882, seguido del arqueólogo alemán Teobert Maler en 1891 y don Rafael Regil en 1897. En 1926, tras su visita a Cobá, Thomas Gann despertó el interés de los arqueólogos del Carnegie Institution de Washington –que entonces trabajaban en Chichén Itzá – por Cobá. Esto dio como resultado varias expediciones, que culminaron con un trabajo seminal publicado en 1932 por el arqueólogo y mayista Eric S. Thompson, el arquitecto Harry Pollock y el artista Jean Charlot (2002: 38 y 39).

En 1972, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) empezó a explorar el sitio a cargo del arqueólogo, antropólogo e historiador Carlos Navarrete. «En 1975 se realizó el primer proyecto a gran escala de Cobá, en el que participaron, simultáneamente aunque de manera independiente, el INAH –bajo la dirección de Norberto González– y la National Geographic Society, bajo la dirección de William Folan y George Stuart (Con Uribe y Martínez, 2002: 38 y 39). El sitio arqueológico se divide en tres grupos arquitectónicos principales: Grupo Cobá⁹, Grupo Macanxoc¹⁰ y Grupo Nohoch Mul¹¹. Además, posee varios *sacbeob* (caminos), que permitieron la comunicación y el control de otros sitios.

⁹«Ubicado a la orilla de dos lagunas, es el de mayor relevancia y el más antiguo del sitio. Cuenta con más de una cincuentena de edificios, varios patios, cuartos abovedados, adoratorios, una gran plaza, un juego de pelota y el segundo edificio más alto del sitio, conocido como La Iglesia. En este grupo encontramos siete estelas esculpidas. De aquí salen seis *sacbeob* que terminan en conjuntos de edificios de diversas dimensiones e importancia» (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

¹⁰«Se llega caminando por un *sacbé* de la ciudad, el más ancho de todos, en cuyo trayecto encontramos una estela y varios altares. Los edificios se asientan sobre una gran nivelación del terreno que levanta entre 1 y 4 metros. Cuenta con tres edificios de considerable altura aún no explorados y otros de distintas dimensiones» (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

¹¹«Aunque no tiene un gran número de edificios, son los de mayor volumen de todo el sitio. Sólo tres han sido explorados y pueden visitarse. Las palabras ‘*nohoch mul*’, en maya, quieren decir ‘gran montículo’, nombre dado en tiempos modernos y que se relaciona directamente con la estructura principal y más alta de todo Cobá» (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

En los últimos diez años, tras la llegada de nuevos grupos religiosos evangélicos, se han generado importantes cambios culturales. Los relatos sobre entidades sobrenaturales se han guardado en el baúl de las malas prácticas religiosas y ahora los discursos están mediados por el deber ser: un buen hermano no cree en las cosas del Diablo. En Cobá hay nueve templos evangélicos y una iglesia católica en el barrio Norte.

Decidimos establecernos durante esa estancia de campo en Cobá, porque considerábamos era un punto estratégico para visitar varias comunidades cercanas de Yucatán y de Quintana Roo: Chemax, Punta Laguna¹², San Juan de Dios¹³ y Nuevo Durango¹⁴. El pequeño hotel en el que nos hospedamos, a la entrada de la comunidad en el barrio Norte, estaba alejado del centro arqueológico y de las lagunas. Habíamos realizado ya algunas entrevistas entre los guías de turistas locales. Ese día no teníamos citas de trabajo, caminábamos buscando a quién entrevistar, era mediodía y el calor extremo guardaba a las personas en sus casas. En una esquina estaba Hermilo Caamal Couoh, nos acercamos con la cámara¹⁵ en mano y, después de una breve presentación, le preguntamos directamente si conocía algún relato sobre Xtabay. Él nos miró confiado y dijo que sabía muchas cosas y que quería compartirlas con nosotros. Nos pidió que lo acompañáramos, pues no podríamos resistir las altas temperaturas estando de pie con el sol a plomo sobre nuestras cabezas. Nos condujo a su casa, sacó unas sillas al porche, colocamos la cámara y comenzó su charla. No hubo necesidad de dirigir la conversación, Hermilo es un narrador nato sumamente competente; el maya es su lengua materna, habla el español, y posee un acervo impresionante de tradiciones orales. La conversación, más que una entrevista, duró una hora con cincuenta y tres minutos y cinco segundos. En ella podemos leer un discurso mediado por el bilingüismo.

Caamal Couoh era en el 2013, cuando realizamos esta primera entrevista, un hombre de cincuenta y seis años. Nació en 1957 en Kanxoc¹⁶, Yucatán, aunque desde muy pequeño migró a un rancho llamado Santa Clara, también en Yucatán. Fue hasta 1987, a sus treinta años, cuando llegó a Cobá, siete años después de haberse casado con su mujer. En aquel entonces, Cobá era una comunidad pequeña, de apenas poco más de cien habitantes. Caamal Couoh es padre de seis varones. Es ejidatario del pueblo. Dedicó parte de su vida a la agricultura y al oficio de chiclero.

A partir de una pregunta que se hace fuera de cámara, y que no queda consignada en la grabación, «¿usted sabe algún relato sobre Xtabay?», elabora un complejo discurso en el que su experiencia vivencial conjunta espacio, tiempo y visión de mundo. Así, transita entre Xtabayes ajena –relatos que llegan a sus oídos por tradición oral–, y Xtabayes que hace suyas a partir de su experiencia como habitante del mundo. Aquí una cita de la entrevista que aparece un poco más adelante:

Mi jefe iba a Chemax a vender, llegaba, salía a las tres de la madrugada, salía y regresaba hasta las dos, tres de la mañana. Y que dice que se encontraba en el camino, sí se

¹² Localidad ubicada en el municipio de Solidaridad, Quintana Roo. Se encuentra al norte de Cobá. Posee una población de 159 habitantes.

¹³ Población situada en el municipio de Lázaro Cárdenas, Quintana Roo. Se localiza al sur de Cobá. Cuenta con 364 habitantes.

¹⁴ Población localizada en el municipio de Lázaro Cárdenas, Quintana Roo. Se encuentra al noreste de Cobá. Posee 243 habitantes.

¹⁵ Se trataba de una pequeña videocámara Sony Handycam HD.

¹⁶ Localidad situada en Valladolid, Yucatán. Se ubica al noroeste de Cobá. Cuenta con 3579 habitantes. En maya se escribe 'K'aanxoc'.

encontraba, pero como él es valiente y es cazador, pus no tiene miedo de andar de noche. Él pus se enfrentaba y decía:

—Pus, sí si eres mi esposa, vente, si no, aquí te acabo.

Sí, porque son tres diferentes que se muestra Xtabay: si no es la serpiente, es el nopal de la, de la selva. Hay un nopal.

Hermilo sabe que Xtabay no es una entidad aislada, es una de las muchas que configuran el mundo sagrado de los mayas¹⁷. Peniche Barrera hizo una suerte de bestiario en el que describe, basándose en compilaciones de tradición oral y en textos etnográficos, algunas de las entidades numinosas que aquí se mencionan. Para él:

No hay campesino yucateco que no crea en la realidad de los fantasmas mayas. Aún los que se han desarraigado de las milpas, los plantíos henequeneros y las poblaciones pequeñas, han llegado a la ciudad imbuidos en sus tradiciones y con la certeza absoluta de la existencia de criaturas espeluznantes. Estos nativos nos cuentan con la mayor naturalidad acerca de acontecimientos fantásticos ocurridos a ellos o a sus familiares y juran que alguna vez se han encontrado en su camino con cierto espantajo o con el mismo diablo en su habitual atuendo o en la forma de algún extraño bicho nocturno. En el campo maya los hechos fabulosos ocurren a modo de sucesos rutinarios: en un lugar del nuevo Estado de Quintana Roo llueven lagartos durante las tormentas; en la montaña chiclera hay una mosca llamada Yaxcach cuya picada carcome paulatinamente las orejas, las narices y aún los brazos de los trabajadores hasta volverlos monstruosos. Ramón Beteta cuenta que en un pueblo del Río Hondo un hombre salió en persecución de un pavo silvestre al que había herido, y perdió el sendero. Ocho días después, dice Beteta, se presentó a uno de los hatos un hombre macilento, con la faz desencajada, perdida la razón, que llevaba en su puño un pavo de monte completamente corrompido. El monte maya es traidor; quien no conozca sus laberintos y a sus criaturas, acabará extraviándose y a merced de los monstruos infernales que los pueblan (1982: 9-10).

A estas entidades numinosas se las teme, se las respeta, se las procura o se las huye, cuidan –algunas son incluso guardianes, «ángeles», dice el mismo Hermilo Caamal Couoh–, norman, castigan, premian, hacen el mal y el bien, traen salud y enfermedad, alimento, abundancia o carencia. Él las nombra en la entrevista una a una, nos describe sus características, sus funciones, sus ámbitos de acción, su conexión con este y el mundo otro a partir de un hilo conductor: su vida misma. Pixan K'akas¹⁸, Yuum Balam¹⁹,

¹⁷ El llamado anécumeno. En palabras de Alfredo López Austin: «Entendamos por cosmos la totalidad de lo existente. La tradición mesoamericana lo ha dividido claramente en dos ámbitos. En cada uno de ellos será diferente la calidad y dimensión del tiempo y del espacio. El mundo es el tiempo-espacio de las criaturas, y en esta dimensión el conocimiento directo se adquiere a partir de los sentidos. Si se recurre a la raíz griega *oīkoς* («casa»), se le puede denominar ecúmeno. En oposición, si el término anterior se modifica con una alfa privativa, el otro tiempo-espacio –el que se encuentra más allá de la percepción humana– puede recibir el nombre de anecúmeno» (2016: 77)

¹⁸ Pixan K'akas, según Arsenio Hau, es un espanto o fantasma que siempre se presenta con rostros tenebrosos.

¹⁹ Yuum Balam: ‘padre jaguar’ o ‘señor jaguar’. A decir de Arsenio Hau «Yuum Tsil rige el reino terrenal. Se le conoce de esa manera o como Yuum Balam». Es un guardián, incluso en palabras de algunos es «un ángel», que cuida los alrededores de los pueblos, los ranchos e incluso a las personas mismas. Es una fuerza numinosa que puede materializarse como un anciano de largos cabellos o como un animal, un *baquim cholul*, un pavo. Norma también la conducta de los habitantes de la comunidad; cuando la gente camina a deshoras, cuando hace ruido por las noches, cuando no duerme a la hora debida o hace algunas actividades

Siip²⁰, Aluux²¹, Huay²² son algunas de ellas. Aquí uno de los múltiples ejemplos citados en la entrevista:

Todo puede suceder, porque hay un duende, como quien dice, es, es como un ángel que cuida alrededor del rancho. Sí, cuando ve acercándose el día de esos cosas que iba a suceder, empiezan a chiflar en cada esquina. Sí, es un duende que le decimos Yuum Balam. Yuum Balam es un ángel, que cuida alrededor del rancho, ese es el nombre, que este, de ese espíritu que hay. Es un ángel que, que cuida, podría decir que cuida alrededor del rancho. Sí, ese, ese, es un duende que existe en la tierra, que existe en el monte. Sí, se llama Yuum Balam, Yuum Balam, sí. Y entonces, el Yuum Balam es como un anciano, se transforma como un anciano de pelos largos, y se transforma como pavo, se transforma mayor parte como un, este, un animal que se llama, este, *bakte'n cholul*,²³ es como una pava, ese, ese, ese animal. Y entonces se transforma de esa forma. Entonces, pero no lo ves, no lo puedes ver, es un espíritu, es un ángel, este, ¿cómo se dice?, invisible. Sí y entonces es el que cuida alrededor del rancho.

Con Caamal Couoh aclaramos un planteamiento relevante: el pensamiento mesoamericano es metonímico; el todo se replica en las partes, el paisaje y sus elementos naturales son desdoblamientos de un mismo ser. Xtabay, por ejemplo, es también una

que no son adecuadas como jugar a la baraja y al dominó de manera obsesiva, el protector chifla. Su chiflido, según nos dice el mismo Hermilo Caamal Couoh en esta entrevista: «primero viene del este, el segundo viene del oeste, el tercero viene del noroeste y el cuarto viene del suroeste», si no haces caso, te procura una enfermedad, un mal viento, que trae consigo desde un dolor de cabeza hasta la muerte.

²⁰ También conocido como Ek' pool. «Se trata del dueño de los venados. Es un venado pequeño, del tamaño de una cría, pero el cuerpo es de adulto. Tiene entre su cornamenta un panal de avispas. Regula la actividad de la cacería en las comunidades. A veces concede dones a los cazadores, pero si no los devuelven cuando es el momento, puede ocasionar un mal» (Granados Vázquez, 2024).

²¹ «El Aluux es un personaje nuclear en la tradición oral de los pueblos mayas. Se le describe como un pequeño hombre hecho de barro, son “muñequitos” de origen prehispánico que encuentran las personas en el campo. En algunos relatos se dice que viste como hombre con sus pantalones y su chan sombrero, porta una escopeta y hasta tiene un perro que lo acompaña. Puede volver a la vida mediante rituales en los que se le otorgan dones diversos: rezos, atole de maíz, cigarros. Entonces se convierte en una especie de cuidador de la milpa de quien le ofrenda y se encarga de ahuyentar a los animalitos que se comen los productos de la siembra: conejos, mapaches, tuzas. También ahuyenta a los humanos que se acercan a la milpa. Emite «avisos» para indicar al transgresor que debe alejarse: chifla y también golpea los árboles, cuando está lejos se escucha cerca, cuando está cerca, se escucha lejos. Incluso si el dueño de la milpa la visita a deshoras, en la noche, el Aluux le infligirá un castigo ejemplar. El encuentro con el Aluux es fatal para las personas, posee un mal viento que acaba por enfermar o incluso matar. El Aluux también puede disparar. El enfermo de mal viento puede salvar la vida si acude a tiempo con un *j-men*, un especialista ritual» (Granados Vázquez, 2024).

²² «El Huay es una persona que se transforma en animal, en perro, en chivo, en gato, en toro, en cerdo, en ave. A decir de Arsenio Hau, el Huay puede elegir tres caminos distintos: espantar a la personas sin causar más allá de un simple susto, abusar sexualmente de los hombres y de las mujeres, o bien robar mercancías y productos. Se dice que el Huay adquiere sus poderes al hacer un pacto con el Malo, el Diablo, en los cementerios de las distintas comunidades mayas. El Huay más común es el primero, se le identifica como huay chivo, porque es la forma que regularmente toma. El segundo es el Huay P'ek, el huay abusador, que en la mayoría de los relatos figura transformado como cerdo o cerda, con sus poderes sobrenaturales duerme a sus víctimas y luego las lame, les lame sus partes íntimas y con ello absorbe poco a poco su energía vital hasta que termina por secarlos. El último tipo de Huay es el Koot, se dice que los comerciantes con grandes tiendas amasan su fortuna robando la mercancía en otros sitios, se transforman en aves gigantes para transportarlas y revenderlas en sus pueblos» (Granados Vázquez, 2024).

²³ ‘*Bakte'n cholul*’: se trata de un correcaminos.

serpiente verde llamada *chaik'an* y, según nuestro narrador, una especie de cactus, el *tsak'am*²⁴. Así lo revela algunas líneas más abajo:

Y entonces de allí, de esa serpiente, sale, esa, esa mujer, que es el Demonio. Y entonces cuando eso, si tú eres joven o eres señorita, te lleva. A la señorita lo que hace le mete su, su cola en su nariz, le chupa todo el, lo que es el espíritu, lo, lo saca y le chupa todo y, y se lo lleva, lo mata. Al hombre no, lo ahorca, o lo lleva en un, en un cenote o en una cueva, allí lo mata. Sí, porque no es, no es, no es un dios, es un demonio.

La entrevista arroja también información sumamente relevante sobre ciertas actividades rituales que poco a poco han caído en desuso, principalmente por cuestiones de índole religioso, como mencionamos anteriormente. El costumbre para hacer llover, el ritual que se celebra para proteger al ganado y hacerlo próspero, el ritual para traer al Aluux a la vida y encomendarle el cuidado de la milpa, el casamiento, son algunos de los complejísimos temas que el narrador aborda y explica, como en este ejemplo:

El *k'axcorral*²⁵ es un, es un, este, es un culto, o es un, este, es un costumbre que hacen para el ganado, la humanidad que está, esta época hay muchos que lo hacen: ¿cómo lo hacen?, hacen el, ya llaman al yerbatero, vienen a, a santiguar lo que es el, el corral de los ganados, pa que no les pase nada, pero ellos, el, el yerbatero te pide cuántos tiempos quieras, cinco años, seis años o dos años [...]. Entonces cuando llega ese término de dos o de cinco años, empieza matar al animal, empieza a matar el ganado, cuando veas el, el ganado. Primero te mata tu perro, después el ganado, cuando el, el rancho está hecho con, este, por el yerbatero. Sí, es un cierro que hacen alrededor del rancho pa que no, para que lo protege. Dicen que es Dios, pero no, sino que es el mal, porque todo sucede de un momento a otro.

Finalmente Caamal Couoh se aventura a explicarnos de una forma sincera, la relación que establecieron los primeros pobladores de la nueva Cobá con los restos arqueológicos de la ciudad prehispánica. Su discurso, mediado por la religión católica, deja ver el asombro de los fundadores del pueblo reciente ante las enormes estructuras de piedra. A pesar de que la llegada de nuestro narrador al sitio es posterior a la entrada del INAH, la zona arqueológica no deja de ser para él y su familia una manifestación de los numinoso, vinculado con el Demonio, que se inserta en el paisaje maya:

Ellos llegaron a tener un poder con el mal, porque ellos trabajaron con el mal, ¿cómo trabajaban? Así te digo, sacaban el corazón de las jóvenes, las jovencitas, de las muchachas y lo tiraban al Demonio. Y empezaron a revivir, empezaron a tener poderes. Y entonces empezaron a construir, los labradores labraban piedras grandísimas de cuatro metros, de cinco metros, empezaba la construcción de cada pirámide, de cada departamento [...].

²⁴ El *tsak'am* o *Nopalea inaperta* es una planta perteneciente a la familia de los cactáceas, una especie endémica de México, que se distribuye en los estados de Tamaulipas, Sinaloa, Nayarit, Colima, Oaxaca, Chiapas y Yucatán. «Arbustiva, 2-5m, ramificación abierta, ramas erectas o péndulas. Troncos varios, muy espinosos, ramosos a partir de 1 m de alto. Cladodios obovados a fusiformes, ápice obtuso y base corta, algo estrechada, verde claros, marcadamente tuberculados» (Galindo Leal, 2012).

²⁵ *K'axcorral*: ritual de protección del ganado.

Ellos no necesitaban ni máquinas pesadas, simplemente con el poder del mal. Con el trabajo ellos qué hacen, destruyen a la vida de los jóvenes, le dan el poder a él por, por el mal, para que ellos le den una vida a esa piedra grandísima de seis metros, de cuatro metros. Ellos lo hablaba, subían la piedra solito, pero a través del espíritu maligno, no a través de Dios. Así subían la piedra, así trabajaban, así esti, estibaban las piedras, con puro mal trabajaron ellos. Formaron esa gran ciudad, pero ellos formaron con el mal, no con, no con Dios. Ellos trabajaban con el enemigo. Llegaron a tener poderes.

Por todo lo anteriormente expuesto consideramos que la entrevista de Caamal Couoh constituye una valiosa unidad discursiva de conocimiento, que es importante analizar en su totalidad, pues sólo así se hace visible el mecanismo cultural que activa el pensamiento del narrador y que incide en todos los ámbitos de su vida, incluso en los más íntimos, como el familiar, véase el fragmento titulado en esta entrevista «La pesadilla del alcohol».

La transcripción de este material fue hecha por Granados Vázquez en 2013, en 2021 fue revisada por Luna Calderón y para esta publicación fue revisada y editada por ambas. Para esta última versión contamos también con la revisión meticulosa del léxico en maya y de ciertos fenómenos culturales de Arsenio Hau Uicab, maya hablante, asesor lingüístico y cultural de la lengua maya yucateco del LANMO, y actualmente subdelegado municipal de la comunidad de Nuevo Durango, Quintana Roo.

Para la transcripción de este material se utilizaron los criterios del «Protocolo de procesamiento de materiales orales» del Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO)²⁶. Destacamos que se trata de una transcripción oralista en las que se marcan las distintas pautas de interacción entre los interlocutores. Así también la entrevista está etiquetada temáticamente en fragmentos, a cada uno de ellos se le asignó un subtítulo descriptivo, que facilita su lectura en este texto y su consulta en el Repositorio donde se encuentra alojada. Desgraciadamente, por razones de espacio, tuvimos que eliminar cuatro fragmentos de la entrevista original.

Para la presentación en el *Boletín de Literatura Oral*, colocamos una serie de notas (mismas que se utilizan como criterio en la colección editorial Corpus del LANMO), que pueden dar luz al lector sobre el material que aquí se presenta:

1. Notas léxicas a la lengua maya, para las cuales nos basamos en tres fuentes distintas, el *Diccionario Básico Español Maya Español*, el Cordemex y, para el léxico que no se encuentra en estas dos fuentes utilizamos la información de Arsenio Hau Uicab.
2. Notas geográficas, en las que sitúa a las distintas localidades mencionadas tomando siempre como centro el pueblo de Cobá, y se evidencia su tamaño en función del número de personas que la habitan.
3. Notas gestuales, sólo cuando el gesto constituye un relato complementario, que no paralelo al discurso lingüístico. Se dividen en una descripción objetiva del movimiento corporal y en su interpretación.

²⁶ «Laboratorio Nacional de Materiales Orales es un espacio de trabajo interinstitucional para el estudio multidisciplinario de los discursos orales y las manifestaciones asociadas a ellos (gestos, sonoridad, memoria, corporalidad, ritualidad, expresiones musicales, etc.). Con esto se pretende abordar desde distintas perspectivas un tipo de materiales orales, que son el objeto de estudio para entender dinámicas sociales, formas de comunicación, estructuras de pensamiento, conformación de saberes locales, prácticas tradicionales, manifestaciones artísticas, etc.» (Granados Vázquez y Cortés Hernández, 2015).

4. Notas de interés cultural, biológico o histórico. Entre estas notas figuran también algunas aportaciones culturales que Arsenio Hau Uicab nos proporcionó mientras trabajábamos en la transcripción y edición de la entrevista.
5. Notas aclaratorias de distinta índole.

Como colofón, en 2022 tuvimos la fortuna de entrevistar nuevamente a Hermilo Caamal Couoh en Cobá. Ahora el equipo de documentación estaba conformado por José Manuel Pedrosa, Andrés Arroyo Vallín, Víctor Avilés Velázquez, Mariana Luna Calderón y, de nueva cuenta, por Santiago Cortés Hernández y Berenice Araceli Granados Vázquez. En aquella ocasión reafirmamos lo que ya sabíamos: se trata de un conocedor excepcional de las tradiciones orales y de la cultura maya. Esperamos que el lector disfrute del material que aquí se presenta, tanto como lo hemos hecho quienes escriben estas líneas.

PRESENTACIÓN

BERENICE: ¿Su nombre, su edad?

HERMILLO: Sí, yo me llamo Hermilo Caamal Couoh. Vengo del pueblo de Kanxoc, Yucatán, ahí jui, yo nací de allá, mis padres, allí: Juan de Dios Caamal y Martina Couoh son de allá, son de Kanxoc, una tierra de allí, de Yucatán, por Valladolid. Y entonces ellos vinieron a vivir aquí, en un pequeño rancho, aquí como a ocho, a dieciséis kilómetros, allí estuvieron. En esa época pura cacería. No había, este, trabajo como ahora. No había albañilería, no había, este, nada, puro campo, pura milpa, pura milpa. Él se dedicaba a la milpa, sembraba maíz, sembraba frijol, calabaza, ibbes²⁷. Y después, él se dedica a cazar, entre la milpa y el cazamiento de monte, del animal, este, venado, de jabalí, de tigre, de todo. Y con eso nos mantenía, esa mataba y llevaba para vender en Chemax, y traía papa, azúcar, pan y todo así, para la casa.

BERENICE: Entonces, ¿cuántos años tienen sus...? o ¿desde cuándo se vinieron sus papás para..., a vivir para acá?

HERMILLO: Este, creo que en el, también tenía yo cuatro años cuando me trajeron a ese rancho que se llama Santa Clara.

BERENICE: ¿Santa Clara?

HERMILLO: Sí, Santa Clara se llama el rancho, pero ellos ten..., ellos se casaron a las edad de doce, doce años. Y después de los doce años pus tu..., tuvo doce hijos mi mamá y mi papá.

BERENICE: ¿Doce hijos?

HERMILLO: Doce hijos, vivían en el mismo rancho, se casaron y vivieron allá. Y entonces mi papá, aparte de eso, pus nos atendía, nos daba mantención buena, iba al chicle²⁸.

²⁷ 'Ibb': vocablo en maya que se refiere a «variedad de frijol, los granos pueden ser planos de color rojo o pinto o redondos de color blanco, rojo morado o pinto» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

²⁸ «Otro “subproducto” de la industria silvícola fue estimulado por la costumbre norteamericana de mascar *Chewing Gum*, que entonces era el producto del árbol llamado popularmente del Chicle (*Achras Sapota*), nativo de los estados del sureste que crecía en Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco, Veracruz, Oaxaca, y aun en Puebla y Guerrero. En su estado natural, el árbol del chicle era encontrado en familias, es decir crecían en conjuntos y algunos de ellos, en su madurez, es decir, después de 40 o 50 años, llegaban a medir hasta 30 metros de altura. Pero un árbol a los 25 años ya era apto para su ordeña, produciendo unas 25 libras anuales de chicle. El chicle o chicozapote requiere de climas muy húmedos y de suelos con mucho drenaje [...]. Todo el chicle se exportaba a los Estados Unidos, donde desde finales del siglo XIX era de consumo popular» (Canudas, 2005: 1464).

El chicle es una montaña que van por Cancún²⁹, por Playa³⁰, por Akumal³¹, iban a cortar el zapote para hacer chicle. Con eso sacaban el dinero, seis meses, seis meses, salían hasta para enero. Salían y después pus iban a cobrar su, su dinero. Y entonces esa época, pus, ellos se dedicaron mucho lo que es la, llevar el chicle en caballo, en mulas, mulas y machos llevaban el chicle. Llevaban el chicle al, al pueblo de Valladolid para entregarlo a un central a la gente que pagaba en Valladolid. Y allí estancado mandaban a Mérida, hasta México y todo. Y entonces con eso se, era muy productivo. Y después, entonces él se dedicaba a la cacería e iba, tenía un poco de ganado.

ESA SERPIENTE ES EL DEMONIO

Y de allá, una vez entonces, yo y mi hermano, como tenía caballos mi papá, una tarde nos mandó a la milpa llevar el caballo a, este, a comer, a pastar en la milpa. Llegamos a la milpa yo y mi hermano, había una pequeña casa así de palma, así de bajareques, donde tenía su almacenamiento de maíz, sus mazorcas. Y llegamos en la punta de la madera del caballete, había una serpiente larga, larguísima, como de cuatro o cinco metros de largo, pero entonces era una serpiente de rayas verdes y negras, entonces nosotros le decimos *chaik'an*³². Sí, es una serpiente que, entonces esa serpiente es el Demonio.

Y entonces es lo que pasa, eso, cuando vas, cuando tú no estás casada o no estás casado, así siendo señorita o joven, ellos se vuelve como una mujer. Esa serpiente se transforma de una mujer, como tu mamá, tu hermana, tu tía, como..., ella se puede transformar. Pero nunca no, cuando tú tienes el bautismo –cuando Dios murió en la cruz, y resucitó, y nos dio una nueva vida– que cuando tienes el bautizo, no puede, no se muestra su cara, ese demonio nunca se muestra su cara, es una mujer así de pelo, cabello largo, hasta aquí le llega³³, y sus brazos también largos, y tiene nomás cuatro manos, sólo cuatro manos³⁴. Y entonces de allí, de esa serpiente, sale esa mujer que es el Demonio.

Y entonces cuando eso, si tú eres joven o eres señorita, te lleva. A la señorita lo que hace le mete su cola en su nariz, le chupa todo lo que es el espíritu. Lo saca y le chupa todo y, y se lo lleva, lo mata. Al hombre no, lo ahorca o lo lleva en un cenote o en una cueva, allí lo mata. Sí, porque no es, no es, no es un dios, es un demonio. Sí, entonces, esa así, así aparece *chaik'an*. Y entonces de allí empieza, empieza uno a andar al monte, al cazamiento de venado, de todo. Y entonces puedes verlo a la hora, cuando uno toma mucho, se dedica mucho a la tomadera de noche, pus te queda, hay veces se queda uno a veces en el camino, porque en esa época era un camino veredita, donde íbamos caminando hasta salir a Chemax, sí, no es un camino como esta, es un caminito, pasábamos aquí en la orilla de la laguna e ibas allí, allí íbamos. Entonces hay veces hay que moverse a las dos de la mañana...

²⁹ Localidad ubicada en el municipio de Benito Juárez, Quintana Roo. Se encuentra al noreste de Cobá. Posee una población de 888797 habitantes.

³⁰ Se refiere a Playa del Carmen, ubicada en Solidaridad, Quintana Roo. Se localiza al este de Cobá. Cuenta con 304942 habitantes.

³¹ Población ubicada en Tulum, Quintana Roo. Se encuentra al este de Cobá. Posee 2154 habitantes.

³² «La serpiente tigre o culebra voladora (*Spilotes pullatus*), llamada Chaykán o Chayilkán en lengua maya, pertenece al grupo *Colubrida decire*, es, la que se conoce comúnmente como culebra» (Contreras, 2023).

³³ Toma su cabeza con las manos y las recorre hasta llegar a sus pies. Indica que el largo del cabello de Xtabay llega a los pies.

³⁴ Se refiere a dedos, no a manos.

Hay un lugar que se llama Óoxt'in, es un lugar donde se descansan los que iban a llevar venado, para llevar a vender o ir con la familia a alguna fiesta en los pueblos, en la ciudades de Valladolid, de Chemax. Y entonces hay veces que vas solo, solo. De un momento, en ese lugar hay tres huecos que es de un cenote, entonces le dicen este es Óoxt'in, porque tiene tres bocas. Entonces una noche que estaba yo yendo solito, así como a las tres de la mañana, llegando en ese lugar hay una piedra estibada así como de este alto³⁵, y entonces, como a veinte metros, a doscientos metros, está..., me falta por llegar allá donde está ese cenote, veo que está una mujer sentada, está sentada en esa piedra, pero entonces antes de llegar, porque eso sí te eriza todo el cuerpo, porque como es demonio, y entonces te eriza, te asusta, te espantas, ¿no? Entonces si tú tienes a Dios, recuerdas a Dios, él se desaparece, desaparece esa mujer, desaparece completamente, él no, ella, no le gusta escuchar el nombre de Dios, porque es, como que es el Demonio, como quien dice.

LAS FORMAS DE XTABAY

HERMILLO: Y entonces, cuando mi jefe iba a Chemax a vender, llegaba, salía a las tres de la madrugada, salía y regresaba hasta las dos, tres de la mañana. Y que dice que se encontraba en el camino, sí se encontraba, pero como él es valiente y es cazador, pus no tiene miedo de andar de noche. Él pus se enfrentaba y decía:

—Pus, si eres mi esposa, vente, si no, aquí te acabo.

Sí, porque son tres diferentes que se muestra Xtabay: si no es la serpiente, es el nopal de la selva. Hay un nopal.

BERENICE: *¿Tsak'am?*

HERMILLO: El *tsak'am*, es ahí, es un nopal, pero en maya le decimos *tsak'am*. Entonces es un nopal grandísimo que abunde mucho, ¿no?, tiene espinos, cuando va en tu cuerpo, no sale. Y cuando tú estás tomado, y cuando tú estés borracho así o algo, ella viene, te agarra:

—Soy tu mamá, soy, o soy tu esposa.

Si estás casado con tu mujer, viene:

—Vamos, hace rato te estoy esperando, nos vamos a la casa.

Ya que te lleve en tu casa, te lleva donde está ese espino y ahí te deja cerca de ahí, no puedes salir, ahí te quedas hasta amanecer, si no, te mata. Si te mata también, pus ni modo, ahí te quedas. Sí, entonces es el famoso Xtabay. Son dos diferentes: la serpiente es *chaik'an* y el *tsak'am* ese, es el mismo que aparece allá. Sí, ellos te pueden llevar a donde quiera, porque ese mal te mata.

XTABAY Y LA MUJER QUE ESTÁ DANDO PECHO

HERMILLO: Cuando el Xtabay llega en un pequeño rancho donde hay una mujer que está dando de pecho a un bebé, entonces el Xtabay se apodera, se apodera de la mujer, chupa todo lo que es el pecho de la mujer, todo lo que es la leche del bebé de la mujer, lo chupa todo, lo chupa y luego hasta matarlo, sí, hasta que lo mate. Aparte que lo está chupando tenía metido sus dos colas en su nariz. Sí, para que saque el espíritu, ya que lleva el espíritu, ya no va con Dios, se lo lleva ella, como es el Demonio. Pero ya no se lo queda tampoco, cuando si esa persona, esa mujer está con Dios, tiene el bautismo de Dios,

³⁵ Alza la mano derecha a la altura de sus rodillas, aproximadamente a unos 70 centímetros del suelo.

es como dice el hecho, es el Dios, cuando él murió, cuando ya la última cena con el pan, es el holocausto que está dando a la humanidad: «coman mi carne, beban mi sangre». Es un pacto que hizo Dios, ya teniendo eso, ya el mal no se puede apoderar de ti. Y entonces eso, sale otra vez el espíritu, se va con Dios.

EL LUGAR DE XTABAY

BERENICE: ¿Qué relación tiene el Xtabay con la ceiba?

HERMILÓ: La selva³⁶, con la selva, Xtabay..., es como si fuera su casa. Sí, ella vive en el monte, vive, como es serpiente, anda donde en cuevas grandes. Y cuando es muy grandísimo, muy grandísimo la serpiente, con sólo mirarte en los ojos te fulmina. Bueno, no te mata, te deja incómodo, te queda inmóvil, pero sí estás viva. Y entonces ya después se acerca junto de ti, si no hay otra persona, pus te mata. Si no, no te mata, porque estás inválido, porque sino como es demonio poderoso, mucho, y entonces él, ella se apodera de la humanidad, hay veces del espíritu, lleva el espíritu. Ella hace, como quien dice, cuando ella vive en el, en el campo, es su, es su casa como quien dice, allí anda, allí todo, pero en un sólo lugar, en un sólo lugar. Y entonces ella lo que sigue es los caminos, los caminos donde hay mucho tráfico de humanidad, ellos siguen.

EL K'AXCORRAL

HERMILÓ: Y cuando eso, nuestros antepasados, como en esta era que estamos, como esta época, se utilizaba mucho el *k'axcorral*. El *k'axcorral* es un culto, o es un costumbre que hacen para el ganado, hay muchos que lo hacen: ¿cómo lo hacen? Hacen el..., llaman al yerbatero, vienen a santiguar lo que es el corral de los ganados, pa que no les pase nada, pero ellos, el yerbatero te pide cuántos tiempos quieres: cinco años, seis años o dos años. Y si tú no le cumples después de hacer eso, porque cierran atrás de, del corral, o el rancho, hacen un, unas esquinas, unas cruces. Y hacen como una propiedad, pero entonces van sembrando chile seco, *iasha laal*, ortiga porque le decimos en maya *laal*³⁷. Y lo van sembrando en cada, cada veinte metros y llegan en la esquina, ponen una jícara de pozol³⁸, pero hablan, no hablan a Dios, hablan al mal, para que cuide el animal, para que todo.

Entonces, cuando llega ese término de dos o de cinco años, empieza matar al animal, empieza a matar el ganado, cuando veas el ganado. Primero te mata tu perro, después el ganado, cuando el rancho está hecho por el yerbatero. Sí, es un cierro que hacen alrededor del rancho pa que no, para que lo protege. Dicen que es Dios, pero no, sino que es el mal, porque todo sucede de un momento a otro. Empieza a morir, empieza a morir los animales, y después, si no tus niños, tus niños, puede morir tu

³⁶ Caamal Couoh entiende selva por ceiba.

³⁷ 'Laal': vocablo maya que significa «ortiga; arbustos cuyas hojas producen escozor al rozar con ellas» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

³⁸ 'Pozol': «el Pozol del Sureste mexicano [es una bebida de] cacao tostado y molido, masa de maíz, agua, azúcar, canela y vainilla, y la manera de tomarla es fría. Su origen es documentado en diversos escritos de la época colonial, los españoles que anduvieron por estas tierras dieron cuenta del pozol como bebida agria de los indios que los hacía resistentes al calor (Román, 2012), identificando a los mayas-chontales de Tabasco como los creadores de esta bebida, misma que encontraron con algunas variantes en los pueblos mesoamericanos que van desde lo que hoy es Oaxaca hasta Centroamérica» (González López *et al.*, 2018: 32).

esposa, y todo empieza a pegar una enfermedad que es incurable. Tienes que ir con el yerbatero y te dice:

—¿Sabes qué? El rancho está pidiendo otra vez que le hagas sus oraciones o lo que estás acostumbrado a hacer en ese.

Entonces lo vuelves a hacer y te vuelve a dejar tranquilo. Sí, porque hablan el duende de todo alrededor del rancho. Y es un espíritu que anda fregando, lastimando al dueño del rancho.

BERENICE: ¿Cómo se llama ese espíritu?

HERMILLO: Es un espíritu que es el duende, es un espíritu que se apodera en el lugar.

BERENICE: ¿Pero no tiene un nombre?

HERMILLO: No, no tiene nombre es un, bueno como quien dice...

BERENICE: ¿O en maya cómo le llaman?

HERMILLO: Este, en maya le dicen el mismo Demonio, es un espíritu maligno, es un espíritu maligno, en maya Pixan K'akas, Pixan K'akas Ba, es el espíritu del Demonio, es el que cuida todo. Es el, es un duende que está en el monte. Entonces viene a proteger, y entonces si pasa un tiempo, los cinco años que pide el yerbatero, entonces empieza a matar tus animales, y después puede llevar tus hijos al monte, desaparecer tus hijos, tu esposa.

Todo puede suceder, porque hay un duende. Como quien dice, es como un ángel que cuida alrededor del rancho. Sí, cuando ve acercándose el día de esos cosas que iba a suceder, empiezan a chiflar en cada esquina. Sí, es un duende que le decimos Yuum Balam. Yuum Balam es un ángel que cuida alrededor del rancho, ese es el nombre de ese espíritu que hay. Es un ángel que cuida, podría decir que cuida alrededor del rancho. Sí, es un duende que existe en la tierra, que existe en el monte. Se llama Yuum Balam, Yuum Balam. Y entonces, el Yuum Balam es como un anciano, se transforma como un anciano de pelos largos, y se transforma como pavo, se transforma mayor parte como un, este, un animal que se llama *bakte'n cholul*, es como una pava ese animal. Y entonces se transforma de esa forma. Pero no lo ves, no lo puedes ver, es un espíritu, es un ángel, ¿cómo se dice?, invisible. Sí y entonces es el que cuida alrededor del rancho. Cuando entonces no lo das de comer, ya está acostumbrado a recibir su comida, como quien dice así. Entonces te empieza a perjudicar toda la familia, sí es el animal, y luego al que vive en el rancho da una enfermedad: calentura, vómitos, diarrea, y no te puedes curar hasta que hagan otra vez la rueda del rancho, con el yerbatero. Te vuelve a dejar tranquilo, sí, te vuelve a dejar tranquilo.

Sí, es un duende, pero es un ángel que cuida alrededor del rancho. Se llama Yuum Balam, Yuum Balam. Es el duende de todo, que cuida, cuando te cuida pus es que lo hablas, te protege, pero cuando ya dejas de hablarlo, servirlo, entonces te hace daño. En maya, en maya le decimos Siip, Siip, ese es el, ese es así su verdadero nombre, es el Siip. Sí, es un duende que te hace mal³⁹.

No es bueno hacer alrededor de tu rancho esas cosas.

Sí, el *k'axcorral* es una cosa que hace también el yerbatero, pero entonces saca a un humano, para ser toro. Cuando empiezan a hacer el rezo, siembran una madera al centro del corral, un tronco como de este tamaño⁴⁰. Lo siembran, ni cualquier ganado lo puede arrancar porque pone huevos allá, pone otras cosas bajo la tierra, y ponen esa

³⁹ En este relato Caamal Couoh nombra a distintas entidades como si fueran una sola y tuvieran funciones semejantes. Véanse arriba las notas 17, 18, 19 y 20.

⁴⁰ Alza ambas manos a la altura del pecho, las coloca como a unos cuarenta centímetros una de otra, como señalando el grosor del tronco que se pone al centro durante el ritual.

madera. Al ponerse esa madera el yerbatero está sembrando con el poder del mal, no con el poder de Dios.

Sí, entonces en maya le dice esa madera *xubantul*, ese *xubantul*, ahí se apodera el Xtabay, sí porque a eso están hablando por el yerbatero. Sí, son señores que hacen así su... ¿cómo se le dice esto? Es un costumbre que está hecho de nuestras generaciones ahorita, nuestros generaciones que tienen dinero, que llegan a tener hasta doscientos, trescientas cabezas de ganado, en un rancho, ellos hacen para proteger el animal. Y entonces siembran esa madera, y entonces allí, si el día que llegan a fastidiar o no le hace el servicio que están acostumbrados, empieza a aparecer un tremendo toro grandísimo. Y empieza a andar dentro del ganado, sólo cuando ves no hay. Y entonces cuando ya desaparece, ya se está recordando. Y entonces tienes que hacer la ceremonia que ellos hacen con el yerbatero.

Entonces a la hora de hacer esa ceremonia, ese hombre que sacan como para ganado, llega a tener una fuerza más que un semental, que más que un toro. Te rompe montes como quiera, te rompe hasta el cerco del corral ese hombre, porque le apodera el mal, se apodera el mal en él. Y entonces llega a tener un poder pero muy feísimo. Y empieza a sacar babas y todo. Y se va de noche al monte. Y sacan tres vaqueros, tres vaqueros sacan, pero no con soga lo lanzan, con un bejuco que le decimos *xtaab ka'an*, es un bejuco contra del mal. Y entonces hacen como lazo. Y entonces se pegan los vaqueros atrás bajo el monte, lanzándolo. Si le llega a amanecer a ese hombre, no lo lanzan, ese se va con el Demonio, se lo lleva. Ya que se lo lleve, ya se vuelve como un animal. Ya no lo vuelven como humano. Sí, entonces ese es el yerbatero que trabaja con el mal, no con Dios. Y entonces eso, entonces hay que lanzarlo con *xtaab ka'an* para que regrese y luego lo empiezan a santiguar con unas oraciones que hace el yerbatero.

BERENICE: ¿Son oraciones especiales?

HERMILIO: Sí, son oraciones que ellos saben hacer, porque ellos practican, como quien dice, tienen practicado la magia negra, los yerbateros. Ellos no hacen solo la cosa, sino practican eso. Sí, porque ellos trabajan con el mal, no trabajan con Dios, no trabajan completamente con Dios. De allí entonces esa madera que te digo que siembra, allí viene el Xtabay. Sólo cuando te des cuenta y te quieras recordar que ya tiene tiempo pasado que no hacen la ceremonia del corral, sólo ves una mujer parada junto de ese tronco. Allí está parada, está pidiendo que le hagan su ceremonia pa que ella se vaya y deje tranquilos a los animales, si no empiecen a morir también. Sí, así está la historia de Xtabay, está muy feo.

Eso se empieza en las haciendas o en los ranchos, cuando una hacienda está abandonada, ya está abandonada, cuando quieras cruzar si hay ese..., con el pueblo de Kanxoc hay un camino que se llama Xohuamin, es una hacienda, y hay un corral, hay muros antiguos. Entonces mucho se veía Xtabay ahí. Y cuando pasa la gente que van solitarios, lo veían allá. Parecía una mujer, iba a buscar a la gente. Lo llevaba dentro del corral. Hay un cenote grande. Allí se lo llevaba: ¡pum! Si está borracho se cae dentro del cenote, ahí se queda. Al día siguiente lo ven, allí lo ven muerto al señor, ahogado, ya lo mató la mujer esa, la serpiente Xtabay.

LA HISTORIA DEL MUCHACHO Y LA MUCHACHA

HERMILIO: Hay una más, una historia más. Allí en Kanxoc, hay una muchacha que le gustaba a un muchacho. Y entonces esa muchacha, entre Kanxoc y un rancho, entonces esa muchacha vivía en ese rancho, y el muchacho vive en el pueblo de Kanxoc. Entonces para verse, porque su mamá y su papá no querían como yerno a ese muchacho, entonces

la muchacha le gustaba, entonces ella salía del rancho, venía en la mitad del camino, allí se encontraba con el novio. Entonces en ese camino, en ese lugar donde se encontraba hay una sascabera⁴¹, allí se entraban y no los localizaban ni el papá ni el mamá, antiguamente que no conocían ese secreto, ese lugar, no lo conocían aunque era de ellos el propiedad, pero no sabían si existía un *saskab*. Ese *saskab* es como una casa, tiene forma bonito y todo. Y entonces empezaron a desaparecer la muchacha. Un día no tenía la cita con su novio, pero la entró la idea, o la envidia, o bueno la emoción de su mente, que es cuando uno se enamora, llega una emoción, te gusta una mujer o te gusta un hombre, quieres verlo cada rato. Entonces ella así le pasó. Y se fue, cuando llegó estaba su novio parado en la puerta de la cueva. Y le dice:

—Hace rato te estoy esperando. Ayer vine y no veniste, y hoy ya.

—Sí vine.

—¡Vámonos!

Metió a la muchacha en la cueva, empezaron a platicar y todo. Era su novio, como quien dice. Y de allí, metió su cola en su nariz la muchacha, chupó todo y lo mató. Todo su cuello estaba rojizo donde se enrolló, lo ahorcó. Y murió la muchacha. A los quince, a los tres días la encontraron. El muchacho fue y le dijo a sus papás de la muchacha:

—Yo, es mi novia, tengo un compromiso, hay un lugar donde me veo con ella, vamos a ver.

Cuando llega, ella estaba parada, pero muerta. Ya lo mató, pero la Xtabay lo mató, no el novio. Mientras a él lo llevaron a la cárcel en lo que hacían la investigación, porque vino judicial de Valladolid, el pueblo, porque el pueblo de Kanxoc, que tenían una ley: el que le buscaba, lo mataban, el que le buscaba. Pero entonces el yerbatero —había muchos yerbateros allá en el pueblo de Kanxoc, había muchísimo—, pero entonces había un señor que era yerbatero y estaba a favor de la gente, a los otros no, estaba en contra de la gente. Pero el que estaba a favor de la gente checó a la muchacha y les dijo:

—No, esto no fue obra del muchacho. Es obra del mal.

Apareció que sí era su novio, no, era Xtabay. Ella lo mató. Entonces checaron y todo. Y los otros yerbateros que sabían todo lo que es la magia y todo, pues se fueron a su contra de eso, lo quisieron matar. Pero los judiciales que estaban allí, lo defendían. Sí, porque esos otros yerbateros estaban a favor del mal. Estaban defendiendo al mal. Sí, al que mató a la muchacha estaban defendiendo. Y entonces de allí empezaron.

EL HUAY

HERMILÓ: Entonces la cosa en mi pueblo, había mucho, mucho, mucho yerbatero, pero sabían la magia negra, se volvían de perro, de chivo, de ganado, de gato, de todo se volvían, de lechona. Si es una mujer que practica la magia negra, se vuelve de lechona. Empieza, empieza a sonar sus tetas, así bajo su pecho. Si eres un hombre te corretea, te jala. Si estás borracho te jala, te manosea todo como ella quiere. Lo que es, esas personas, cuando es una mujer, se apodera del hombre, empieza a manosear al hombre, le quita su pantalón y todo lo usa, pero no con el amor, sino que con la boca. Sí, porque ya es él, ya es un demonio, ya no es, ya no es... Y entonces, cuando te empieza a utilizar esa clase de mujer, te da una enfermedad, te empiezas a quedar blanca, blanca, fría tu cuerpo. Y te

⁴¹ ‘*Saskab*’: «roca calcárea deleznable, de color claro; se usa para preparar mezclas para construcción» (Barrera Vázquez, 1980: 719). Los yacimientos abundantes de este material en Yucatán se llaman saskaberas.

empiezas a morir poco a poco, porque ella te está pegando lo que es el frío, el mal, porque el Demonio es frío⁴².

Y por eso entonces, hay veces, muchos jóvenes murieron por eso, muchas señoritas. Si es hombre, se aprovechan de las señoritas, cuando es hombre le quitan toda su ropa de la mujer, la empieza a manosear por dentro, así su cuerpo. Pero no la utiliza como la utilizamos, porque cuando se casa uno, pues se hace el amor bien, pero esta no, sino con su boca lo empieza a manosear y todo, como es demonio así, pues le hace mal. Entonces lo empieza a matar poco a poco, lentamente. Sólo cuando la mamá se da cuenta, se hincha, cuando tiene contacto con el hombre del mal, se hincha la mujer tanto como el joven, se inflan, pero blancos, ¿no?, está como si se llenan de agua, su cuerpo con el frío.

Sí, y entonces así murieron muchos ahorita, casi ya desaparecieron. Muchos ya desaparecieron los yerbateros, entre ambos se mataban; el que sabía más, mataba al otro. El que sabía se hechizaba. Sí, el que llegaba a tener un poder, mataba al otro. Y si gana ese, vuelve a matar el otro. Así se fueron matando, matando uno por uno.

BERENICE: ¿En maya cómo se les llama?

HERMILo: Este, *puul ya'a*⁴³, sí, son que hechizan a uno. Se llaman *puul ya'a* en maya. Esos se les dice *j-meem*⁴⁴, *j-meem*, los yerbateros en español. En maya se llaman *j-meem*, porque practican el mal. Ya no trabajan con Dios, ellos trabajan con el enemigo malo.

LA CURACIÓN DEL MAL DEL HUAY

SANTIAGO: ¿Oiga y hay forma de curar a los que se enferman así?

HERMILo: Bueno, si la mamá se da cuenta, cuando ya está quedando así pálido su hijo, o su hija, entonces ella tiene que preocuparse, ir con otro compañero de yerbatero y hablarlo, y ya. Y entonces le sacan una suerte o ven, lo ven, porque hay yerbateros que tienen, este, en maya, un *tsa'as*, son, son unos cristales, son unos cristales así como ángulo como la moneda de diez, pero son largas. Sí, y entonces son triángulos alrededor. Entonces ellos llegan a encontrarlo en un camino. Cuando ellos quieren ser así, este, *j-meem*, si es para ellos, encuentra eso, y con eso tiene un poder para cualquier cosa. Ellos pueden hacer lo que quieran con ese talismán. En maya le decimos *tsa'as*. *U tsa'as le j-meem*, quiere decir el, el cristal del yerbatero, sí, un cristal así de triángulo. Llegan a tener un poder con ello. No es una virtud, sino que para empezar eso de aprender lo que es la magia negra y las otras cosas. El *j-meem* tiene que matar a su mamá, su papá, porque el Demonio te pide a tu mamá. Primero matas a tu mamá, si no tienes que entregar el alma de tu mamá, de tu papá, o de tu hermano, o de tu esposa, de tus hijos, es lo que te pide el enemigo, pero te pide en maya:

—¿*Jai pek jaab a k'at kuuxtal?* ‘¿Cuántos añosquieres tu vida?’

Para que ya cuando llegues a tener tu poder te piden cuántos años, el Demonio te pide cuántos años, por un año... En maya se dice: «*Jun p'e año jun p'e k'iin*», ‘Un año es un día de vida’, para el Demonio, un año. Y si pides diez años, son diez días para él. Cumpliendo los diez años, tú ya te mueres, te lleva. Te lleva porque ya eres de él. Si le

⁴² «La sexualidad, por tanto, se asociaba a las categorías clasificadorias de lo terrenal, lo frío, lo muerto, incluso de lo maloliente, lo podrido y lo oscuro del vientre preñado, donde el semen ya corrupto servía para crear una nueva vida» (López Austin, 2010: 32).

⁴³ Arsenio Hau comenta que el *puulya'a* se dedica a hacer el mal a las personas, «y hasta lo toman como negocio, hace muchísimo tiempo había por todos lados».

⁴⁴ Especialista ritual maya.

pides cien, o, por digamos, ciento cincuenta, doscientos años, pus esos son doscientos días lo que te va dar para vivir. Pero ya entonces empiezas a hacer cosas que no debes: matar a tu prójimo, apoderarse de su dinero de tu compañero, de tu prójimo, de todo, hasta de su mujer. Puede engañar, llevarlo, y ya después se lo vuelve a traer. Te puede engatusar. Ese, cuando ellos aprenden ese, el yerbatero o el *j-meem*, hasta la ropa te quita. Hasta así como estamos platicando, te dice:

—Levántate.

Tu ropa se cae y todo, porque tiene mucho poder.

EL YERBATERO QUE TENÍA MUCHO PODER

HERMILÓ: Hay una comunidad aquí en Chemax, hasta cuernos le salió. Sí, empezó a comer perro, aquí en Chemax. Dijo que necesitaban hacer los..., o santiguar alrededor de la ciudad, y nadie le creía, porque había otros también que lo estaban siguiendo, y le dijo al presidente:

—No le crea. Él está comiendo a los perros recién nacidos.

Perritos recién nacidos, él los comía. Ya son ciento noventa y nueve personas que había matado, había matado eso. Y entonces a los doscientos, él se fue. Siete yerbateros lo mataron, ya era un vil, ya existía sobre la tierra de Chemax que él tenía mucho poder. Sí, tenía ya mucho poder. Y entonces lo tiraron, lo mataron allí en Chemax, con una escopeta, con la escopeta de los yerbateros, porque él tenía una escopeta, pero son escopetas secretas, con eso lo mataron. Y no murió en Chemax, se fue morir por acá. Aquí entre el camino de Tulum, en Paa Mul⁴⁵, se llama el rancho donde fue; son tantos kilómetros, aquí son como treinta y uno, y más como veinte allá, son como casi sesenta kilómetros. Después de la noche que lo mataron, a las once de la noche: ¿cómo llegó allá?, ¿cómo llegó allí en ese rancho? Allí lo fueron a buscar. Allí su hijo sabía que allí estaba, lo fueron a buscar, cuando llegaron ya estaba muerto. Pero en su contra le pusieron por, por sus otros compañeros. Sí, el contra, no, no con bala lo mataron, sino con un secreto que tienen los otros yerbateros, para quitarlo sobre la tierra.

LOS QUE SOBREVIVEN AL ATAQUE DE XTABAY

BERENICE: Oiga una pregunta de Xtabay, por ejemplo: ¿de los hombres que logran sobrevivir o las mujeres que logran sobrevivir en un ataque de Xtabay, se enferman o quedan igual, normales?

HERMILÓ: Bueno, quedan un poco trasmaldados⁴⁶. Sí, quedan así como medios locos o hay que llevarlo con el yerbatero para santiguarlo, para quitar el mal de viento que tiene, porque uno tiene un mal, mal de viento⁴⁷, se apodera de ti, te puede dejar hasta

⁴⁵ Población situada en el municipio de Solidaridad, Quintana Roo. Se encuentra al este de Cobá. Posee 41 habitantes.

⁴⁶ «Trasmaldados»: traumados.

⁴⁷ Entre los pueblos mayas, las entidades numinosas dejan a su paso una enfermedad de carácter frío, el mal viento. «Cualquier persona puede contraer el mal aire si ‘pasa por la milpa a las 12 del día o de la noche’, o camina por las cercanías de cuevas y pozos; si ‘estando caluroso’ sale al exterior de su casa; y, por último, si se encuentra cerca de un remolino que se está formando, o es alcanzado por uno de ellos. Los informantes consideran que las probabilidades de enfermar de mal aire se incrementan si cualquiera de estos hechos ocurre los días martes y viernes a las doce del día o de la noche, porque “es cuando se realiza el cambio de los Yumtzilo’o”, divinidades capaces de causar la enfermedad. Sin embargo, no todo aquel que se encuentra con un mal aire contrae la enfermedad: en determinadas circunstancias algunas personas poseen una mayor predisposición a sufrir esta afección» (Mata Pinzón, 2009).

loco. Te puede dejar loco, te puede dejar traumado, puedes hacer cosas que no deben ser. Pero entonces para que tú hagas eso, tienes que ir con el yerbatero y entregarte, ir a pedir perdón, confesarlo al padre, y el padre te absuelve todos los pecados, y te empieza a empujar a hacer rezos, oraciones y todo, todo un tiempo. Si eres hermano separado, porque aquí en el pueblo de Cobá hay muchos hermanos separados, pero: ¿cuáles son los hermanos separados? Son los que tienen su propio templo aparte, porque el verdadero religión que tenemos nosotros es la católica. Esa es la antigüedad hasta de Dios padre eterno que dice, que se llama: «Yo soy tu Dios». Él es el verdadero Dios para nosotros. Ellos no toman, porque ahorita los hermanos que trabajan acá, ellos trabajan lo que es la oración diferente. La Biblia lo manejan para negocio, sí. Entonces hay que meterlo a culto para que lo bendiga el padre y todo, para que él se retire el mal espíritu. Es el único que lo puede defender.

BERENICE: ¿O sea, porque queda ahí el, el mal?

HERMILIO: El mal en su cuerpo, se queda en su cuerpo.

BERENICE: ¿No se pone blanco ni nada de eso?

HERMILIO: No, no, no, sólo se queda trauma... ¿Has visto la gente que hay veces se queda medio loco, habla, empieza a decir cosas andando en la calle? Así se queda, así se queda, pero hay que llevarlo a la iglesia, hay que llevarlo al culto, muchas cosas. Hay mucho trabajo para hacer, para defenderlo. Sí, el que toma mucho lo mismo también, es que ahorita, el que toma mucho lo mismo, porque aquí varios compañeros de aquí de la comunidad que se dedicaban mucho, lo llevaron dentro del barranco por la Xtabay. Sí, aquí sí hay, aquí sí hay. Cuando uno está andando de tantas noches iban al barranco andando, siendo casados, lo vienen a buscar y lo llevaban dentro del barranco que está aquí cerca, como a las dos de la mañana. Despertaban a la mitad, empiezan a recordar a Dios, entonces, ya que el enemigo escucha la palabra de Dios, o el nombre de Dios te deja, te deja. Esa es la historia de Xtabay, pus aquí andan mucho. Sí andan mucho de Xtabay por acá, pero...

LA VARICELA HEMORRÁGICA

BERENICE: ¿A usted le tocó verla alguna vez?

HERMILIO: Bueno, aquí no, es nomás estos caminos que te digo. A mí lo que me sucedió acá, más que la verdad cambió, ya terminamos de Xtabay. Entramos entonces en el mío.

Entonces en el año 94, 1994, este, me sucedió un problema a mi familia, a mí, a mi, a mis hijos. Entonces estaba dando la varicela hemorrágica. La varicela hemorrágica... Es muy peligroso ir a bajar a un muerto. Como a mí me gustaba tomar, me vino un compadre, había muerto su suegro, me vino a buscar para bajar al muerto de su hamaca, bañarlo y cambiar su ropa⁴⁸. Y fui, lo hice todo, pero desgraciadamente yo no sabía si era mal para la varicela, estaba saliendo todo así cundido de este tamaño a su cuerpo,

⁴⁸ Comenta Arsenio Hau en comunicación personal que en la cultura maya el alcohol protege contra las «malas vibras» que pueda tener el difunto. Agrega que es mejor que al difunto no lo manipule el familiar más cercano, o sea, el padre, el hermano, el hijo, pues se cree que al tener contacto directo con el difunto como tu consanguíneo, puede ser contraproducente para la salud, que con el tiempo el mal se acentúa y puede acortar la vida del familiar. Para preparar al difunto se busca a personas que no tengan ningún tipo de vínculo consanguíneo. Por costumbre, a esta persona hay que darle a beber alcohol, si es original de caña, mucho mejor.

también. Ya después entré, como las ocho de la mañana me quité allí donde bajé el muerto. Lo quité de su hamaca, lo puse en la cama de velorio. Y entonces vine, me metí, me bañé y todo, y fui a trabajar un rato. Como a la media hora que fui a trabajar, vienen mi sobrino a decir:

—¿Sabes qué, tío?, vamos a ver a tu hijo. Está vomitando mucha sangre.

Y cuando yo llegué aquí mi hijo en esa casita, ya sangre, así como un kilo y medio ya había vomitado. Se le reventó el vaso sanguíneo por dentro, por el dolor del muerto, por el dolor del muerto le reventó la sangre⁴⁹. Y lo tuve que llevar a Valladolid, y le dieron inyección en un clínica, con un doctor particular, pero no así, no lo escuchó. Y unos que vendían Coca Cola en el bazar me dijeron:

—¿Qué le pasa a tu hijo?

—Es que fui a bajar.

—Ah, es el mal del muerto.

—Todavía puedes salvar a tu hijo, llévalo a un hospital.

—Pero no tengo dinero.

Sacó cincuenta mil pesos en esa época el, el chavo, me los regaló.

—Llévalo.

Lo llevé al hospital, llegó, le pusieron suero y sangre. Y como a las cinco me dicen:

—Tú no, no te preguntes si tienes dinero o no, porque te vas a Mérida, no tenemos medicamento, allí no pueden salvar a tu hijo en el hospital.

—Órale.

Llegamos al hospital, eran como las siete, metieron a mi hijo, empezaron a atender a la otra gente. Como a las diez de la noche veo que no lo han atendido, y yo les dije:

—Pues señores, ¿qué pasa?

Entré a hablar con el director:

—¿Y tú eres el papá?

—Sí, soy.

—Ahorita, entonces ahorita, ¿qué vas a hacer?, ¿tienes para atender?

—Sí.

—Ah, ¿pagas?

—Sí, señor, por qué no.

Ya estaba, sabía que yo ya no tenía dinero, pero ya sabía cómo, hasta iba pensando cómo hacerlo. Metieron a mi hijo, le empezaron a dar medicamentos buenos y todo. Entramos hoy en la tarde, al día siguiente me dice el doctor como a las doce del día:

—¿Sabes qué?, ¿tienes dinero para pagar? Mañana sale tu hijo. Ya está bien.

—Está bien, no tengo pero voy a buscar la manera en mi pueblo. ¿Puedo dejar a mi hijo?

—Sí, no te preocupes, no le pasa nada. Aquí se cuida tu hijo, voy a mandar una enfermera que lo cuide.

Y agarré, regresé aquí, hablé con el delegado, y después me busqué cómo seis mil pesos de esa época, y me dio una dirección allí en Mérida, un representante de Quintana Roo, es una señora que se llama Díaz, María Cristina Díaz Jiménez; y llegué al hospital, le dije a la trabajadora social:

—Aquí está, mira, anda en esa dirección.

Me fui, llegué en la dirección de esa, me dijo, me dijo:

—Pus que se pasen todo el gasto de tu hijo.

⁴⁹ Hermilo Caamal piensa que el muerto que preparó le pasó su mal, «su dolor», a su hijo, a través de él.

Sangre y todo ella pagó, pagó mi pasaje y todo. Y me vine acá. Y entonces me dijeron, entre quince días tenía que llevar a mi hijo, y no lo llevé. Me dediqué a tomar, a tomar. Y después entonces empezó a evacuar sangre, en su brazo, en su pecho, empezó a salir en su encía. Y entonces no hacía yo caso, y vino mi hermana de Cancún, y dijo:

—¿Sabes qué, hermanito?, voy a llevar a mi sobrino pa que lo curen en el hospital en Cancún.

Lo llevó, entramos casi a principio del 94. Salía al final del 94, el 16 de agosto salió. Sí, y entonces, el director ya se había fastidiado: un año hice en el Hospital General de Cancún. Y dijo:

—¿Sabes qué señor?, no puedo con tu hijo, no podemos, no sabemos qué tiene. Voy a hablar con un doctor que está en Miami, si viene ese doctor, entonces no te vas.

Hablaron al médico, el doctor Domínguez. vino, y lo que hizo un estudio aquí en la columna vertebral, y una aguja gruesota le metió, le metió otro, y jaló, y lo vio en la luz.

—¿Sabes qué señor?, es operación.

Pero como tenía esa cicatriz, no lo podían operar hasta que se cicatrice. A los ocho días se cicatrizó, y dice:

—Anda a buscarme cuatro unidades de sangre.

Pus había una señora que había yo ayudado con su mamá, una muchacha, pus, creo que se acordó de mí, y sólo cuando quiso para ir a buscar la sangre, como a las ocho de la noche y llega ahí:

—Señor, ¿qué pasó?

—No sabe uno bien, señorita.

—¿Qué vas a hacer?

—Voy a buscar esto.

—Dámelo—, dice.

Como ella ya había andado en Cancún, ya conocía todo y se jue sin preguntarme, dónde, qué iba a hacer, no le pregunté. Como a la hora viene, viene, me dice:

—Ahí traje estos cuatro soldados.

Cuatro soldados le sacaron la sangre y, y entonces al día siguiente me dice:

—¿Sabes qué? Tu hijo entra a la operación.

Lo meten a la operación a las once de la mañana. Le cortan acá⁵⁰. A las dos, a las dos y media de la tarde salió de la operación. Está solo moviendo su cuerpo, respirando. Y a las nueve y media de la noche reacciona, vuelve en sí, y me dice:

—Papá me duele, me duele.

—¿Cómo no le va a doler? Está aquí sobre el ombligo, hasta acá⁵¹. En el vaso sanguíneo estaba acumulado la plaqueta blanca, los glóbulos blancos. Cuando caían los rojos, lo comía. No, por eso se le acumulaba, le salía sangre en sus encías. Y entonces allí quedó bien, y me quedé en el hospital y todo. A los quince días dieron de alta. Enseguida, rápido se cicatrizó su herida, a los quince días ya estaba.

—Lo voy a dar de alta, pero hay que cuidarlo mucho, porque está grande la herida, hay que cuidarlo muchísimo.

—Está bien, doctor.

Y de allí lo llevé en casa de mi hermana. Y después vine a ver a mis otros hijos acá. Y me estaban cobrando la comida de ellos, pus no tenía el dinero. Un pantalón nomás

⁵⁰ Señala con la mano izquierda su ombligo y la recorre hacia el lado izquierdo del abdomen. Indica el tipo de incisión que le hicieron a su hijo.

⁵¹ Hace el mismo movimiento.

tenía yo encima. Y entonces, entonces le pagué, busqué la forma de cómo pagarle a mi hermana de acá. Y después me estaban cobrando en un pueblo que se llama San Francisco: dos personas debía yo, uno de tres mil y otro de seis mil, seis millones de esa época, era mucho dinero. Y no podía yo pagar.

LA PESADILLA DEL ALCOHOL

En lugar de no pagar esa, en lugar de preocuparme por pagar esa cuenta, me dediqué a tomar, a tomar como quien dice cinco meses, desde agosto casi a fines de enero. Y se acabó el dinero, no traía yo nada completamente. Hasta mi esposa se molestó, se fue a quejar un señor que se llama don Arturo Chimal, en el otro lado,⁵² con él.

Iba a trabajar en la zona arqueológica, ganaba un poco de dinero para cuando el turismo venía, y me mandaba a comprar el alcohol, y ya pus ya me dio. Dejé la cerveza, dejé el aguardiente, me dediqué a tomar alcohol con el señor, y empezamos con jugo de naranja, con limón, jugo de limón, después con agua, y después así natural. Cinco semanas tomando alcohol, sin comer, sin nada. Y me dice su hijo del difunto, de Arturo:

—¿Sabes qué?, este, señor, no te quiero llevar, se fue a quejar tu esposa en la delegación, pa que te encerremos. No te quiero llevar. Vete a la orilla de la otra laguna, allí te voy a llevar tu comida, pa que veas que soy amigo.

Pues fui a la orilla de la laguna, sobre una piedra grandísima así, allí dormía yo, allí me llevaban mi comida. Ya después me arrepentí, me fui a Valladolid. Una madrugada me fui a Valladolid. Había un señor que se llamaba don Enrique Aguilar, que tenía su tienda en la colonia Santa Ana. A las ocho abrió, en lugar de que me dé de comer, me dio cuatro, dos litros de ron superior. Y allí en San Francisco, allí nos dedicamos a tomar, había la feria, tenía una hermanita allá, pus de ahí pasé con gentes que sabían las cosas que te digo, de magia. Quería volver, hay una mujer que dejaron por su marido aquí en Chemax, es de Chemax la señora. Y entonces el chavo pidió tres mil pesos para volver a su nuera a su casa, él le pidió su ropa, su ropa interior, su huipil, su justán, que nosotros acá le decimos *piik*⁵³, *piik* es un, es un fondo que ponen abajo del huipil, que tiene su orilla así con una tela, como un que le ponen de lujo. Y entonces le sacaron una casa, al fondo de la casa, hay una casa al fondo del terreno, allí lo dejaron. Le dieron mil quinientos en esa época. Y entonces fue y empezó a hacer su oración. Ya sabía él lo que iba a hacer.

—¡Quédate aquí!

Sólo cuando empieza a sonar la tierra: ¡boh, boh! Pero recio como una bomba, y sale una persona muy feísima, uno güero, feo, no me gusta su cara. Lo ves así un humano, pero no, no es un humano normal, sus patas, se veía la pata del ganado, sus pies y su cola, tenía cola, sino que era el verdadero Demonio. Y yo me asusté, y me asusté, y yo dije:

—Señor: ¿qué es esto?, ¿qué estoy haciendo acá?

Como si yo despertara de eso. Y ese, ese momento el señor que estaba hablando donde está la ropa y la mesa, desapareció. En que hablé a Dios, en ese instante, él lo llevaron, él lo llevaron por el mal. Lo llevaron, desapareció, no salió, lo llevaron directo al infierno. Así mismo se lo llevaron, rico. Sí, entonces de allí reaccioné, fui a la iglesia de San Juan, que estaban haciendo la misa a esa hora. Fui, entré, me arrodillé y empecé a hacer rezo y todo. ¡Despertar! Como si fuera despertar de eso.

⁵² Se refiere al barrio Sur de Cobá.

⁵³ ‘*Piik*’ en maya quiere decir «justán» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

Al día siguiente vine aquí en mi pueblo, me bajé del crucero, en un camino que conducía, yo me bajé, me fui la línea del torre, bajé en un rancho que se llama San Pedro⁵⁴. Empecé a cruzar lo que es la mensura, el límite de Cobá con ese rancho. Poner mi pie así en el piso, primer pie, así dentro del terreno, cruzando en esa brechita, y me pegan un chiflido atrás de mí, a las once de la mañana. Y me empieza a erizar todo mi cuerpo. Y vuelvo a tirar el otro paso y me vuelven a chiflar, tres veces que traté de tirar mi pasos, entrando a la tierra de Cobá, me chiflaban. Arranqué a correr, vine bajo el monte, rompí la bajareque, en lugar de abrir la puerta, rompí el bajareque de mi casa, me metí. Desde eso que me empezó a suceder eso pus dejé de tomar, dejé todo.

Ya me metieron al bote⁵⁵, vinieron que mi esposa se fue a quejar su papá allí Yucatán, allí por Valladolid, allí se fue a quejar a su papá:

—Yo te dije, y no me hiciste caso.

Pues vino mi esposa al día siguiente:

—No, ¿sabes qué? Yo voy a dejar de tomar, pero ayúdame también.

En lugar de que me ayude, me mete tres días más al bote. Al meterme a los tres días al bote, allí empecé a delirar. Empecé a escuchar voces en el bote, voces bajo la tierra: tres hombres y una mujer. Y entonces esos tres hombres decían:

—Tú, nosotros somos de juego, el señor es hijo de Dios, tiene el bautizo. Tú eres el Demonio. Tú eres Xtabay, le dicen. Tú está frío tu cuerpo, no lo puedes llevar, no lo puedes tener. No puedes tener a ese señor. Es nuestro amigo, él tiene un bautismo.

Y entonces ya, empecé a delirar. Me sacaron del bote, vine a mi casa. Cinco semanas más estuve delirando. Vinieron el delegado, me llevaron a Tulum; a Tulum me mandaron a Cancún; a Cancún me dieron una inyección, me dieron consulta. El médico me dijo, me insultó:

—Oye cabrón, ¿sabes qué?, tú estás tomando alcohol.

—Sí señor, pa qué te lo voy a negar.

—Pus si no la dejas, cabrón, entre tres horas y media, una hora, te vas bajo tierra. Es un delirio extreme lo que te está dando.

En maya le decimos *k'o a k'a bi, k'ok'abile tal*, es la pesadilla del alcohol. Entonces empecé a delirar, mucha gente me venía a ver, compañeros, estoy temblando así. Pus hasta yo aquí en mi casa, escuchaba yo voces bajo la tierra, rezos sobre mi hamaca, sobre mí, escuchaba yo eso. Escuchaba yo. Ya de eso, ya a las tres semanas, sólo cuando venía a las dos tres de la mañana, me hablaba:

—Vamos, te venimos a buscar.

Esos tres hombres y la voz de esa mujer. Iba a la orilla de ese camino, el antiguo⁵⁶, porque ese es un camino antiguo que está allá. Iba yo a las dos de la mañana, como si fuera de día, como si fuera de día. Sí, el enemigo me estaba llevando, me estaba llevando. Iba yo a sobre un cerro atrás del campo, donde están construyendo ahorita allí, frente así, como cinco mecales, allí me metía, son como cien metros, allí me metía, y dando vuelta bajo los espinos. Regresaba a las once de la mañana. Cuando amanecía me dejaban esas voces, de noche me atacaban, rodeaban mi terreno, todo. Y cuando iba yo tras de ellos me insultaban, me mentaban la madre:

⁵⁴ Localidad situada en Othón P. Blanco, Quintana Roo. Se encuentra al suroeste de Cobá. Posee una población de 5 habitantes.

⁵⁵ ‘Bote’: prisión.

⁵⁶ Se refiere al *sacbé*, uno de los caminos prehispánicos que atraviesan Cobá.

—Dale en la madre a ese cabrón con la piedra del *píib*⁵⁷.

Con las piedras así: ¡puj! Escuchaba que me tiraban, pero no veía yo la piedra. Escuchaba que caía junto a mí, pero no veía yo la piedra, sino que es un viento, es un espíritu malo. Son espíritus malos que se quieren apoderar de mí, me quieren llevar ya definitivamente. Es el enemigo que ya me quiere llevar, ya. O sea, ya me quieren matar de una vez. Sí, cuando yo iba con el doctor en el carro, escuchaba yo voces, me decían que:

—Te van matar. Ese medicamento que te dan es para que te mueras, es todo.

Pus empezaba yo temblando, temblaba yo, mi cuerpo. Y entonces pus tenía yo miedo. Mi esposa al lado de mí lloraba, lloraba, empezaba a llorar, pus ya le había pegado yo la enfermedad. Pus ya tenía una enfermedad por culpa de mi vicio. Y entonces así empecé. Y ya después que me bajé de Cancún, y di con un señor aquí de un pueblo que se llamaba Campamento, y me rezó, me santiguó. Él es un yerbatero, y como me mandó comprar una vela, al comprar esa vela que yo nunca había visto, señorita, de la vela salieron dos fuegos, dos fuegos, dos candelas, dos luces le salió a la vela, que nunca yo, una luz debía de salir. Me dice:

—¿Sabes qué tiene, señor?: el demonio ya se ha apoderado de ti. Ya se apoderó de ti, de aquí de tu tronco, de tu cabeza, de tu cerebro, hasta a la punta de tus talones. Allí está, es una soga roja. Como una soga roja su juego, pero es un espíritu maligno que se ha apoderado de ti. Aquí lo muestra. Me empezó a santiguar, santiguar, santiguar, santiguar. Como dos horas me empezó a santiguar, y ya empecé a sentirme normal y todo. Así que ves que te lo estoy platicando, mi cuerpo siente que todo, hasta acá, me baja hasta acá. Sí, sí, yo vi el mucho, muy feo, el que vi, el que vi muy feo, pero no lo vi así vivo, es la serpiente que se llama la cascabel, pero el más feísimo, señorita, el más feísimo, el más feísimo del Demonio, que tenía sus cuernos así atorados, y su cola como de cuatro, seis metros enrollada. Oía su ruido, feísimo, pus le doy gracias a Dios que sí se alejó.

BERENICE: ¿El yerbatero entonces lo ayudó?

HERMILIO: Sí me ayudó, me ayudó muchísimo. Y el doctor en Cancún me dio unas inyecciones para el cerebro, y todo en el hospital, y así todo. Pero la mayor parte me ayudó el yerbatero. Él me retiró todo el espíritu que tenía yo en el cuerpo, aquí hasta mis talones, sí todos, mis, los lomos tenía afectados. Sí sufrió en manos del alcohol, sufrió. Y ya después entonces vine, fui a buscar a mi hijo, lo traje. Tenía trece años, trece años tenía mi hijo cuando le sucedió eso.

Pues le doy gracias a Dios, pus, desgraciadamente antes que yo iba yo a Cancún, que lleven a mi hijo, para qué te digo, este, le dijeron y lo llevaron porque su abuelo de mi esposa también curaba, pero no es un yerbatero como los anteriores, sino que él es yerbatero que cura a gente que le hacen daño con los otros yerbateros. Él enseguida te capta si es un hechizo o no es un hechizo, enseguida te dice. Pus fui sacar la suerte, la suerte donde me dijo él:

—¿Sabes qué, ahijado?

Porque era mi padrino de boda.

—¿Sabe qué, ahijado? Tú te la buscaste — me dice.

—¿Pero, por qué, abuelo? — le digo.

—Tú aquí estás parado en una esquina de una ciudad.

⁵⁷ ‘*Píib*’ en maya se refiere a un «hornito hecho bajo tierra a modo de foso; barbacoa; asar debajo de tierras» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

Y entonces me sacó la suerte el abuelo de mi esposa donde dice que hay tres muñequitos que paraba así de plomo: uno al centro se caía, las tres suertes que sacó se caía. Y dice:

—¿Sabes qué, hijo? Tú te la buscastes, tú la deseastes, Dios no te está castigando. Tú te la buscastes. Aquí en un pueblo donde fue que te casastes, vinistes a esa ciudad, en esa ciudad te dedicastes mucho a tomar, a tomar, y tienes varios amigos. Vivías bajo de unos tubos, dejaste a tu esposa en su casa de tu hermana, y no le llevabas de comer. Y salías a pedir el dinero a la gente en la calle, ¿para qué?, ¿para qué lo querías?, para nomás tomar.

De allí me acordé que era verdad. Salía en la esquina de la gasolinera, pedía yo a la gente de la ciudad que pasaba, gente importante como ustedes, pedía yo dinero, le decía:

—Señor, ayude a mi hijo, está en el hospital, está enfermo.

La pobre gente en, señora, señores, así como ustedes, me daban dinero. Un día me junté tres mil pesos. Sólo pidiendo a la gente. En lugar de llevarle a mi esposa, ¿qué crees que hice?: fui en un supermercado, en una tienda grande, compré dos cajas de aguardiente, ron superior, y dos pollos, y diez kilos de tortilla, fui con mis amigos. En lugar de llevarle a mi esposa, le di a mis amigos. Es cuando me acordé de la verdad: no es bueno desear una enfermedad, ir a pedir dinero a favor de un hijo que está enfermo, no es bueno. De allí me acordé que era mal. Yo lo hice, yo deseé la muerte de mi hijo. Es lo que me dijo su abuelo:

—Tú lo deseastes, tú te la buscastes. Dios no te está castigando, tú mismo te estás castigando. No va a morir tu hijo, de plano me lo dijiste, no va a morir, sí vas a sufrir por él, pero no va a morir.

Tiene razón, gracias, le doy gracias a Dios, pos ahorita ya tiene hasta un hijo, ya tiene hasta un hijo, vive con su mujer y todo, o sea, están en Cancún, allí vive, sí.

Sí sufrí en manos del vicio, desde que lo dejé en el noviembre: dieciséis de noviembre para el noventa y cuatro, hasta ahorita. Nada, nada, nada de alcohol. Ahorita me dedico a cuidar a mi familia, darle de comer y de todo. Lo que yo gane un poquito, pus se los traigo a ellos. Con ellos lo gasto, ya no lo llevo con los amigos, porque cuando uno va creciendo la vida que tenemos nosotros aquí, los hombres ¿qué es lo que hacen?: «Tú ganas el dinero, amigo, no tienes que tu mamá, tu papá te mande, vamos a tomar, tú ya eres un hombre», por ejemplo. Sí, yo lo he hecho, por eso te digo: «Vamos a —unos jóvenes de doce, de dieciséis años— a tomar en la fiesta». Y entonces es lo que pasa a nosotros, también mal obedecemos. Cuando tenemos la fuerza de los dieciséis hasta los treinta años, somos hombres, nos creemos muy machitos. No hacemos caso a la mujer, porque si a la mujer, pus ya nos casamos con ella, hay que apreciarla, hay que quererla, porque ella no puede, nosotros como hombres tenemos que ser responsables sobre ellas, para darles su gasto, su manutención. Pero por lo mismo, por la fuerza que tenemos, nos hacemos machismos, decimos: «Nos vale gorro, nos vale madre. Yo gano el dinero, yo me pongo, puedo divertirme». Y no, no reconozco como varón, no reconozco mi error como yo, si soy el culpable. Pero yo cuando yo, así cuando reaccioné, yo reconocí mi error, me di cuenta que yo soy el culpable, no mi esposa. ¿Por qué? porque dije: si fuera mi otra mujer, como la gente de la ciudad, como las mujeres de la ciudad, no te aguantaría tanto, esos seis, siete meses de sufrimiento sin darle dinero, y sin darle de comer, pus te abandona. Los niños, ¿qué hacen? Te piden, le piden a su mamá:

—Dame de comer, dame eso.

Pus hay, a veces la mujer tiene que buscar a otro cabrón, como quien dice. Hay veces nosotros, ¿qué hacemos?:

—No, es una cualquiera que hace esto.

Y no, nosotros, no nos hacemos responsables por reconocer si fuimos el culpable de que ella busque otro cabrón. A veces nosotros empujamos a nuestras mujeres de que busque a otro hombre. Luego le decimos que es un puta, que es una cualquiera, y luego no es verdad. Nosotros somos responsables. No, hay veces que no reconocemos. Yo por sí, sí lo reconocí. Pero le doy las gracias a Dios que ella no me abandonó, no me dejó, y no se fue con otro.

LA ZONA ARQUEOLÓGICA

HERMILo: Bueno hay una historia más que quiero platicar, la historia de la zona arqueológica de acá. O la gente, la generación que estuvo allá. Mucha de esta era que estamos, mucha gente, mi mamá, mis abuelos, dice que esa gente que estuvo acá, son gentes que tuvieron virtudes. Pero no, no gente que tuvieron virtudes, sino que gentes que vienen de este ahorita como estamos vieniendo la gente, los españoles y todo. Y entonces así empezó a llegar esa gente. Se apoderaban de la gente humilde o de la gente del campo. Y entonces, cuando él llegó acá, llegó esa persona, se apoderó. Lo nombraron como rey desde arriba. Supongamos que Mérida era la capital, como quien dice es la ciudad, es la base. Y entonces vienen, lo nombran a él como un gobierno o como un representante del pueblo. Y entonces cuando él se sienta al poder, se sienta al poder, él ya manda al pequeño pueblo, como, digamos, de cuarenta, de cincuenta gentes, pero entonces, cuando empieza a mandar, empieza a tener una idea esa persona, llega a tener un poder como te digo, como el *j-meem*. Es una persona que llega a tener mucho poder, pero no un poder bueno, sino que es un poder malo. Trabaja con el enemigo. ¿Cómo que trabaja con el enemigo malo? Porque él ya se siente como un dios. Él se siente como un dios, puede hacer lo que quiera, puede hacer a la humanidad lo que quiera. Entonces él manda, es la cabeza, es un rey como quien dice. Entonces él empieza a trabajar y ya ve que muy poca gente tiene. Entonces empieza a trabajar, empieza a gobernar, y después empieza a decir que va a formar una ciudad, entonces no hay mucha gente. Entonces saca esa gente que tiene a su poder, como quien dice, en que cuando él llegó, trajo gente, y esa gente que trae está muy pegado a él. Entonces les dice:

—¿Sabes qué? Vayan a capturar a toda la gente que es del campo, la gente maya.

Y entonces esos que vino con él salían en las rancherías, las pequeñas rancherías, pequeños poblados. Llegaban, capturaban a la gente, la amarraban, la llevaban como ellos los llevaban su regalada gana, porque una orden tienen por él, por su jefe de ellos. Llevaban al pueblo, a la base donde están, lo ponían a trabajar, iban a buscar otro. Así fue creciendo, creciendo, juntando gente. Entonces él ya se queda más superior.

Entonces empieza la construcción del pueblo de aquí como Cobá. Y empieza la construcción y todo. Entre esa gente que hacen, que reúne, hay artesanos. ¿Cómo son los artesanos? Son que labran piedras, que hacen barros, que hacen todo. Todos son artesanos, hacen de todo. Y entonces empieza la construcción de la ciudad, y entonces él está al mando. ¿Qué es lo que hace? Empieza, es como quien dice el Hecho, ¿cómo se dice?, la esclavitud, en la esclavitud hace esa, ese rey, que estuvo acá. Y entonces empieza: el que no obedecía su papá o su mamá, así, mataban a su hijo o a su hija, las vírgenes o los jóvenes que nunca se mataban, sacaban su corazón y lo tiraban al mal, lo tiraban. Porque ellos nunca sirvieron a Dios, sirvieron al sol, la serpiente, eso es lo que servían,

K'uk'ulkan⁵⁸, eso es la serpiente de pluma, de retoño. Esos servían el Demonio siempre, ellos se dedicaron a servir a ese demonio.

Entonces, mi jefe, mi jefa dicen que era un virtud lo que tenía. Ellos llegaron a tener un poder con el mal, porque ellos trabajaron con el mal, ¿cómo trabajaban? Así, te digo, sacaban el corazón de las jóvenes, las jovencitas, de las muchachas y lo tiraban al Demonio. Y empezaron a revivir, empezaron a tener poderes. Y entonces empezaron a construir, los labradores labraban piedras grandísimas de cuatro metros, de cinco metros, empezaba la construcción de cada pirámide, de cada departamento. Pero por escalas, no lo llevaban así directo, como lo estamos haciendo ahora. Llegaban como de escala, levantaban un muro de un metro o de uno cincuenta, lo iban cerrando, cerrando, tejado de treinta centímetros y lo techaban. Y luego levantaban otro a su lado, van levantando, van haciendo cuartos, puro cuartitos de, digamos, como de a uno cincuenta de ancho. Y luego iban techando, iban formando otros al lado y así. Fueron subiendo, transformando lo que es la pirámide grande, por escalas. Por abajo están llenos de cuartos, y luego su vista, ves cómo está por escalones alrededor, pero abajo tiene muchos cuartos. Y entonces ese rey que llegó tener mucho poder, pero muchísimo poder. ¿Cómo subieron la piedra? Ellos no necesitaban ni máquinas pesadas, simplemente con el poder del mal. Con el trabajo, ¿ellos qué hacen?, destruyen a la vida de los jóvenes, le dan el poder a él por el mal, para que ellos le den una vida a esa piedra grandísima de seis metros, de cuatro metros. Ellos lo hablaba, subían la piedra solito, pero a través del espíritu maligno, no a través de Dios. Así subían la piedra, así trabajaban, así estibaban las piedras, con puro mal trabajaron ellos. Formaron esa gran ciudad, pero ellos formaron con el mal, no con Dios. Ellos trabajaban con el enemigo. Llegaron a tener poderes.

EL ALUUX

Ellos hacían el barro que le dice Aluux. Es un barro como de este tanto, es un barro como semiverde. Pero entonces es como, tiene forma de un humano. Y entonces ese, ese duende que hacen así de barro, le dan espíritu, le dan vida. Y esa vida que le dan, llega ese barro, anda, puede caminar, puede caminar, tiene espíritu malo. Es él que te puede chiflar. Cuando ellos trabajaban eso era su dios de ellos, cuidaba sus negocios ese barro; él cuidaba sus negocios para sus otros enemigos. ¿Qué hacían esos barros? Si tú tienes una milpa de cien mecales⁵⁹, de cien mecales, siembras frijol, siembras maíz, siembras calabaza. Y luego entonces lo llevaban en la milpa, y al llevarlo en la milpa la gente que quiera entrar a agarrar cualquier cosa, cualquier fruto, cualquier cosa: sandía, calabaza, de todo, sólo cuando ya escuchan: ¡bam!, te tira, ¡bam!, te tira, o te chifla, te chiflan, o te hablan, te gritan, te gritan.

Son esos duendes que ellos tienen hechos con espíritus, con espíritus malos. Entonces esa gente, ellos nunca trabajaron con Dios. Mucha gente de esta época que estamos dice que tuvieron virtudes. Pero no es virtud lo que tuvieron, es puro trabajo del mal, con puro mal trabajaron ellos, nunca trabajaron con Dios, nunca creyeron en Dios.

⁵⁸ «Se trata de una enorme serpiente emplumada que sale de una cueva y atraviesa la selva maya hasta llegar al mar, donde se sumerge. A su paso, a mediados de septiembre, modifica la naturaleza de los animales y de los seres humanos. Durante su travesía hombres y mujeres se guardan en sus casas, junto su ropa y aperos de campo, pues se trata de un ser muy delicado. Se identifica con los huracanes» (Granados Vázquez, 2024).

⁵⁹ «Medida de distancia utilizada por los mayas, de 20 x 20m: 1 mecate = 400m²» (Santos Fita *et al.*, 2013: 104)

Es como dice en las sagradas escrituras, son gente paganas, son gentes que se dedicaban a maltratar la vida de su prójimo. Ellos no tenían compasión, ellos mataban. Tenían una pirámide donde ellos sabían la mesa de piedra, subían a la gente ahí, ahí lo agarraban, lo mataban, sacaban el corazón, y lo tiraban al Demonio. Y entonces pus él se presentaba, y hablaban con ellos, con ese rey. Y el rey ya tenía un poder: puede hacer lo que quiera. Y entonces así fue construyendo la pirámide de acá, toda la ciudad antigua, toda la ciudad antigua, así está hecha.

Porque esa vez, Dios se dio cuenta, entonces que ellos se están sobre pasando, que tenía un poder, quieren ser más fuerte que Dios. Y entonces fue cuando los exterminaron por el diluvio, es cuando mandaron a Noé a exterminarlo con el diluvio, cuando él hizo su arca y todo ello. Como no creían en Dios, pus ellos no quisieron ir al arca o al barco, ellos dejaron, se quedaron:

—Es mentira, no va a suceder esto.

Ellos tenían su fe en el mal. Ellos servían al serpiente, servían al sol, servían al luna, servían el tigre, hacían sus propios dioses ellos, ellos hacían sus propios dioses.

En la generación de esa era que están en esa ciudad, el que no adoraba a ese dios que ellos decían, te mataba, te mataba. Cuando tú no quieres obedecer, ir a arrodillarte frente de su dios de ellos, te mataba. Te mataba, te tiraba tu corazón y te quemaban, tus restos lo tiraban a los animales. Sí, así lo hacían ellos, porque ellos nunca creyeron a Dios. Por eso ellos dicen Cobá que está encantado, porque ellos en esas pirámides están sus cuerpos, están sus restos. En cada pirámide sacan, van, viene lo que es la INAH y descubre cada pirámide, en cada cuarto ahí están sus restos de ellos. Ahí están sus huesos, o sea, hay huesos de este tamaño. Son gentes grandes, son gentes muy grandísimas. Luego dice que son gentes pequeñas, ¿no? La primera generaciones que hubo, el que le dicen *p'uuus*⁶⁰, esos sí son más pequeños, son como los enanitos que hay en las ciudades, más pequeñitos. Entonces ellos no les llegaron, también los exterminaron y llegaron a tener poder, pero es con el mal, no con Dios.

Toda esa gente que trabajaron aquí en la zona arqueológica, todos son gente que trabajaron con el mal, nunca trabajaron con Dios. Por eso ellos no fueron con Dios, por eso están diciendo que está encantado Cobá, porque ellos están allá siempre. Hasta sus espíritus están allá, porque cuando uno van a cazar de noche, hay muchos compañeros que van a cazar de noche en la zona arqueológica. Escuchan a las once de la noche, escuchan cantos de gallo, ladridos de perro, pláticas de gente como estamos platicando, empiezan a reir, a carcajear y todo. Sí, y están allá todavía, los espíritus de ellos no se fueron, están ahí en esa, porque están sus restos. Sí, donde hicieron la carretera de Chemax, toda las pirámides pequeñas que saquearon por la INAH, allí sacaron sus restos y sus, sus alhajas, pero no son oros, son puro jade, puro jade: hay de rojo, hay verde, hay azul. Son, cuestan dinerales, miles de pesos cuestan esas jades. Pero la INAH se lo lleva en Cancún, lo lleva a Chetumal, quién sabe dónde lo lleva. Sí, eso sí. Le digo, esa gente nunca trabajó.

LA PIEDRA DE LA QUE SALEN ESPÍRITUS

HERMILIO: Hay una piedra que tienes sembrado en la, en los ranchos antiguos que le decimos *xlakaaj*. Es una piedra cuadrada, como de este tamaño, saltado sobre la tierra, abajo también hay la mitad. Y entonces los viernes y los martes pasas junto de esa piedra,

⁶⁰ 'P'uus' en maya es un «personaje mitológico con poderes sobrenaturales, al cual se le atribuye actitudes torpes» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

está saliendo ese espíritu que hay en esa piedra, te mata. Te pega con el, te pega ese espíritu en tu cuerpo o te golpea donde sea. Cuando estás saliendo el viernes a las once, a las doce: shhh, sale, así chifla cuando sale y va, cuando sale, va a visitar a otra piedra, a otro espíritu. El otro sale, viene a donde se quita ese, y cada viernes, cada mes se van cambiando, son espíritus. Si llega a pasar un animal, o una persona, lo mata, porque ese espíritu es malo. Son espíritus enemigos que te destruyen la vida como humano.

BERENICE: ¿Por qué?, ¿por qué los siembran en los ranchos?, ¿por qué los ponen en los ranchos?

HERMILIO: Es que, esos son unas piedras que ellos hicieron para cuidar, para cuidar, para..., es como el duende que te digo, como el Aluux, así lo tienen ellos. Si no aparece ese, ese Alux ahí en tu rancho, esa piedra puede salir ese espíritu, te grita, te chifla, te golpea. Si en tu milpa hay una madera seca esa es así: ¡booj! ¡booj!, empieza a golpear, si no empieza a decir: ¡juy! ¡juy! ¡juy! Te manda el perro tras de ti, pa que no agarres nada en esa milpa . Sí, así lo hacen ellos, sí.

SACBÉ

Este camino que te digo, cuando terminó ese camino que está allá, es un camino pero ¡preciosísimo! ¡preciosísimo! Es como si fuera adoquinado. Cuando terminó todo y era estibado, todo le pusieron *sascab*, todo. A cada distancia de como de a ocho kilómetros, hay una subida, en esa subida es un castillo, es una casa abajo. Y entonces hay un centinela allá, esa centinela es el que hacía comunicación a la pirámide más grande de acá . Lo que venía de otras ciudades, es como un teléfono, pero es a través de él, bajo la cueva. Bajo la cueva, que es donde está parado él, hay una cueva, entonces se mete el guardia, hay un guardia también abajo, aparte del que está arriba, es el que sopla el cuerno o el caracol, lo sopla. Y entonces el de abajo hace más sonar y al hacer ruido, como si temblara la tierra, como es piedra estibada, pos hace un eco, llegaba hasta la pirámide donde están los otros guardias, enseguida le avisaban al rey de que ahí viene el enemigo. Hay que prepararse y todo, así lo están haciendo, en cada distancia, tiene un monumento hecho así de casa, abajo estaba el guardia, ahí se comunicaba.

Sí, porque como ellos tienen poder, como te digo, los que asentaban en esos lugares tienen poder, para mandar el mensaje. Sí eso hacían ellos. Ese camino que ves, llega hasta Yaxunah⁶¹, este, un pueblo, un ciudad antigua también ahí yendo por Mérida. Sí ahí está Yaxunah, de Yaxunah baja a Chichén Itzá⁶², el que está cerca de Valladolid, la ciudad antigua que está cerca de Valladolid, ahí baja también, pero se quita de Yaxunah, baja, llega allá y baja. Porque eso fueron la esclavitudes que ellos hicieron. Pero gentes que lleguen, que les dan un poder, están sus guardias, sus centinelas con sus látigos haciendo trabajar a la gente humilde, hacían trabajar, estivar. Hay una parte de aquí sobre de ocho kilómetros es una bajada así, pero de esa bajada, tiene..., la primeras estibas, al llegar a la bajada, tiene como uno cincuenta de pura piedra labrada, estibadas, y llega, pus siempre alcanza la altura de los cerros que están así. Siempre hace así, vuelve a agarrar. Cada distancia tiene su rancho ellos, donde tienen pirámides también. Por eso le digo: «sí, gentes que estuvieron trabajando con el mal, no tuvieron trabajando con Dios».

⁶¹ Población ubicada en Yaxcabá, Yucatán. Se localiza al oeste de Cobá. Cuenta con 755 habitantes.

⁶² Zona arqueológica situada en la península de Yucatán. Se encuentra al oeste de Cobá. «Etimológicamente, 'Chi-ch'en Itzá' significa "la ciudad al borde del pozo de los Itzáes"» (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

EL COSTUMBRE Y EL USO DEL *LLEK*

BERENICE: ¿Oiga y qué tipo de precauciones tenían por ejemplo: sus abuelos o la gente que se acercaba a las pirámides, alguna oración o algo así?

HERMILIO: Sí, ellos tenían su culto, tienen su culto, como te digo, tiene gente que hacía sus costumbres. Ellos hacían su costumbre, ellos sacaban todo. En lugar de hacer comida o algo, es el sacrificio humano que hacían a sus dioses, eso es lo que hacían ¿cómo se dice esto? No me acuerdo cómo le dicen esto que hacían ellos. Hasta nosotros hacemos, pero ahorita es diferente, lo hago yo, lo hago con, este, con maíz, lo hago con maíz, pero no al enemigo, se lo dirijo a Dios. Sí porque sacas, cueces cuatro elotes grandes, grandes, y luego lo pones a la candela con agua y se revienta como palomita; a las tres de la mañana te levantas, lo mueles y vas y lo desenlíes en un traste, en un traste que se llama *llek*⁶³, es un traste así, un calabazón que se corta a la mitad, ahí lo vas a desliar. Entonces le pones su azúcar, le pones su sal y lo vas a sacar en seis jícaras a una mesa que está hecha de bajareques. Entonces le ofreces a Dios, lo que ya te regaló, le pides cuando vas tumbar el monte, cuando vas a sembrar o cuando vas a quemar, cuando vas a cosechar. El que está acostumbrado a hacer en esa tierra, en su rancho, todo el tiempo porque Dios se lo da, sí.

Ellos no hacían eso, ellos hacían sacrificio humano, son ritos, son ritos lo que hacían ellos a sus dioses. Ellos tenían poder, tenían poder, pero poder con el mal, no poder con Dios, ellos hacían sacrificios al enemigo. Ellos ofrecían un sacrificio humano como ofrenda, como costumbres, ellos hacían eso.

LA FUNDACIÓN

SANTIAGO: Pero por ejemplo: la gente de ahora de aquí de Cobá, para acercarse a las pirámides o al sitio arqueológico, eh, cuando todavía no estaba el INAH y eso ¿hacían algo o no se acercaban?

HERMILIO: La gente, los primeros fundadores de acá, lo que hacía en la Iglesia⁶⁴, ¿ya viste la primer pirámide que está a la entrada?, ¿la grande? Hay una piedra así, labrada. Los que, los que cuando no llovía, cuando no llovía, ellos iban a sem... prender vela, sacaban un poco de pozol frente de esa piedra, ofrecían al dios de allá. Hablaban y todo, y entonces cuando ellos hablaban o se acostumbró, y daba la lluvia. Daba la lluvia porque ahí existía lo qué es, ¿cómo te digo?, como un espíritu, pero de ellos. No es a Dios, sino que a ellos. Y ellos entonces como tienen poder, pero ellos atraen la lluvia, por el poder del mal, no por el de Dios. Sí, esos sí lo hacen, pero la gente, la que es actual ahorita. Porque ya varios, los fundadores ya murieron mucho, ese Arturo Chimal ya murió, ese José Asunción son los fundadores. Pedro Celestino y, este, otros señores que ya murieron son como veinte o treinta, ya murieron.

BERENICE: ¿Cuánto tiene el pueblo?

HERMILIO: En total, cuando yo llegué en el ochenta y siete: habían ciento, ciento, ciento quince habitantes, pero ahorita hay, hay tres mil con todos los niños.

⁶³ 'Llek' palabra en maya que significa «planta de tallo rastreiro que produce frutos redondos; vasija que se hace con los frutos de esta planta y sirve para guardar tortilla» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

⁶⁴ Las personas de la comunidad conocen como la Iglesia a una estructura piramidal alta, que se encuentra en el Grupo Cobá; es el segundo edificio más alto de la zona arqueológica. Ahí se encuentra la estela 11 y en ese sitio celebraban los fundadores del asentamiento reciente las ceremonias de petición de lluvia.

BERENICE: ¿Y por qué, por qué decidieron venirse acá a fundar a Cobá?

HERMILÓ: Porque la gente es, ¿cómo te digo?, que no había trabajo, no había trabajo, no había dónde poder vivir en Yucatán. Todos se apoderaban, tenían su propia propiedad, no podías trabajar tú como un campesino, como le decimos en maya: un *kol náal*, el campesino le dice en maya un *kol náal*, que tumba el monte para sembrar, hacer su cosecha. Entonces en Yucatán casi puro propiedad, y entonces lo que hicieron es salir, como era puro nacional esto, de todo Cobá era puro nacional, era puro nacional, no tie..., sólo el dueño era el gobierno. Entonces la gente salía de su pueblo para venir a trabajar, como había, te digo, como había muchos animales, había jabalíes, venados, tepezcuintles, liebres, pavo de monte, faisanes, pero había, había... Habrá cosa de treinta años, nomás salías a veinte metros de acá al lado de tu casa, matabas cuatro, cinco venados. Había bastante, había, a eso se venía la gente a vivir acá, porque no tenían dinero de comprar carne, en esa época no se mataba el cochino, no como ahora, ni res. Cada quien tenía su ganado, cuando ellos querían matar el ganado para comer, ellos se juntaban entre veinte o entre diez para una familia, pus no puedes comer un ganado de ochocientos, de cuatrocientos kilos, en una sola familia, hay que juntarse entre veinte para repartir la carne. Ah, entonces el que quiera tomaba por sociedad. Él como tú, digamos, yo tengo el ganado, ofrezco un ganado de ochocientos, juntamos veinte:

—¿Bueno, sabes qué?, toma tu parte, toma tu parte, en tal año vas a matar uno, me vas a dar otra vez también .

EL NOHUAH

HERMILÓ: Sí, porque aquí en Cobá había nomás como quince personas cuando se vino a vivir acá, a fundar Cobá. Había puro monte. Había aquí mucha serpiente. Bajo tu hamaca pueden estar enrolladas. Son, le dicen cuatro nariz, sí, tiene cuatro huecos su nariz⁶⁵. Llegan, está casi al color de la cascabel. Llegan hasta cuatro metros de este grueso, sí. Había, entonces cuando un señor vino a traer, un tal llamado don Lencho Díaz, trajo sus ganados acá. Primer ganadero que trajo acá ¡uh!, estuvo los ganados aquí como, como arena. Y ese señor llegó a tener más de siete mil ganados acá. Cuando era época que no estaba cerrado el monte. Sólo cuando llegabas a la orilla de la laguna de este costado, sólo ganado ves como extendido, todo bajo el monte ya lo había limpiado, todo, sí. Entonces cuando vino la ley de que digan que van a herrar animales, empezó a ¡uh!, sabes, hasta con escopeta mató a su ganado. Sí, porque ya el: ¿cómo te diré? como están sueltos, no estaban en el potrero, pus son animales que no están manejados, son animales ariscos. Uh, se iban al monte, tardaban quince días, meses de pescar sus..., cuando los pescó todo, lo llevó, hay que vendió, hay que llevó, pus así fue perdiendo Cobá. Y ahora que está ahorita con esto, el señor se fue otra vez a Valladolid y él que pudo entonces, él que le dijo:

—¿Sabes qué, tú, quiero darte ese ganado?

—Péscalo y se te queda.

A los que vivían acá, a los que vinieron a fundar.

—Podrías pescar, diez, quince ganados, es tuyo.

⁶⁵ «La serpiente Houlpoch (*Agkistrodon bilineatus*) es una de múltiples nombres. También conocida como ‘el Cantil’, o ‘víbora de tierra mexicana’, es una serpiente venenosa que habita la Península de Yucatán. ‘Houlpoch’ es el nombre maya que recibe localmente, pero que se ha respetado en la comunidad científica» (Fischer, 2023).

Ah, así lo hacía. Sí, así fue teniendo su ganado de esos señores de acá, pero ya después se empezaron a quedar pobres por la necesidad. Vino la sequía, vino como tres años la sequía, aquí no daba la cosecha, no daba la cosecha, no daba el maíz, no daba, este, nada. Tres años de sequía, tres años de sequía, pero dice, dice mi papá que es por, por consecuencia de la zona arqueológica, porque la gente está acostumbrado a hacer lo que te digo, este, los sacrificios.

En cuanto la gente que empezó a vivir acá, y entonces empezó a tener las consecuencias. Sí, pero ya después vino un señor también, y empezó a hacer los rezos y todo. Y se acostumbró la gente a hacer la costumbre de hacer todo el *nohuah*. El *nohuah* es una... sí, entre veinticuatro a dieciséis personas, se juntan, van a la cacería, matan seis, ocho venados, jabalíes, y lo asan en una madera que hacen así triángulo. Y entonces le ponen, le amarran madera, madera así, y luego ponen bajareques sencillas, y ahí extienden la, con el fuego abajo, allí meten la carne para asar. Y entonces después de asar la carne, a los tres días, a los ocho días, entonces empiezan la ceremonia. La ceremonia traen un yerbatero para bajar la lluvia, que se le llama *ch'aa chaac*. Entonces hacen unas, unas gordas, son nueve. Primeros gordas que hacen son nueve estibas. Primero hacen así el *píib* en la mano, y luego le, primero lo ponen las hojas de plátano, hojas de..., no me acuerdo cómo se llaman esas hojas, este, ay, ¿cómo se llaman estas hojas?: *Xbo*, *xboob*, *boob*, los tienen así cruzados, y ponen entonces la primera gorda, un *píib* que le decimos en maya, primer *píib*. Y luego le juntan pepita molida, mojada, y luego le ponen un poco de frijol encima ya molido, pero así seco. Y entonces meten otra gorda, le meten otro pepita y otro frijol, y después son nueve estibas, así de gorda, *píib*, que hacen. Y entonces, ¿cuántos somos? Somos dieciséis, tienen que hacer a tres o a cuatro por persona, según cuánto sean la gente que están reunidos para esa ceremonia. Y entonces se hace cada uno, digamos cuatro, son veinticuatro, ¿cuántos son? Son como sesenta o oche..., o cien, cien o setenta o algo así de, de gordas, hacen.

Entonces hacen un hueco, cuando hacen el hueco, entonces cortan las leñas gordas, gordas que tienen centros, y lo meten. Entonces a la leña, y luego le meten fuego, le meten piedras adentro. Entonces prende la leña y calienta la piedra. Mientras todo eso que termine el consumo de la leña, los que están haciendo todo ese tortilla, ya lo terminan de hacer. Entonces empiezan a golpear la piedra, sacar pedazos de madera que quedan dentro del *píib*. Y luego entonces hacen un tercer, antes de empezar a machucar la piedra, hacen una gorda así de este tamaño, que le dicen este *nohuah*, ese es el más grande. Con hojas de, con cáscaras del tronco del plátano, lo tejen así muy bien, lo tejen muy bien, y hacen la gorda, encima ponen hojas de *boob*, y entonces le hacen la gorda así grande, a eso lo van a poner al centro del *píib*, al mero centro, porque como es gruesa, eso le ponen. Después que lo pongan, entonces lo ponen al centro, y entonces empiezan a poner a los otros alrededor. Estibando todo, y luego entonces le extienden unos bajareques así encima. Entonces las hojas encima, lo tapan con tierra. Y mientras el yerbatero está trabajando, está sacando el pozol, está haciendo las oraciones, según cuántos son. Y lo máximo que él hace son, son cuatro, cuatro, cuatro veces misterios que hace. Hace cuatro misterios de a cinco, de porque tiene cincuenta, tienen cincuenta el rosario. Entonces hace cinco veces, cuatro va a hacer así, empieza hasta las tres de la tarde, y pasa toda la noche. Después acá cada uno tiene su pozol, lo van subiendo, lo van desenvolvi... desenviándolo, lo van poniendo en la jícara. Él lo está haciendo, y va hablando el nombre que va sacando, y de ahí saca un vino que preparamos, de un árbol que se llama *báalche'*. Entonces le quitamos la cáscara de ese árbol, lo machacamos y todo, y lo lavamos, y lo ponemos a secar en el sol, y luego entonces se remoja en una palangana que le llaman batea, pero

es una madera que se hace como la batea, así se extiende toda esa cáscara de, de madera, de ese árbol. Entonces le metes la miel que se llama *xkoole kaab*, es la miel mujer. Sí, es que es silvestre, que esa época cuando no había este, esa americana, había mucho de esa miel, había mucho eso, pero dulcísimo, le metes esa miel, y le metes anís en grano, le metes anís en grano. Entonces dejás que coagule, dejás que se coagule, sale un vapor, un, no, es como se hace el tepache, no sé si conoce el tepache. Así entonces empieza a evaporarse, empieza a evaporarse, evaporarse todo, suelta todo. Entonces el, hasta el anís en grano todo. Y entonces ya el, el *j-meem*, entonces lo agarra lo saca a su jícara, lo pone sobre la mesa en cada misterio lo saca, en cada persona que haga su misterio, lo hace así, y entonces ya después de eso al amanecer:

—¿A qué horas quieres que se entregue?

—A las cinco de la mañana.

Ya es el último que hacen para los cinco veces que están haciendo ese misterio de a cincuenta, y entonces destapan el *píib*. Cuando va el yerbatero a la hora de destapar el *píib*, agarra su vino, empieza a bendecir, ya después que destapan el *píib* sacan el primer grandote, alzan, lo sacan, lo ponen al centro o cerca de la mesa, y empiezan a sacar los demás, los juntan y todo. Ya después, entonces se quita la cáscara en donde está envuelto las gordas, y entonces se van subiendo a la mesa, son veinticuatro van a subir a la mesa, sacan al oriente, a la esquina de oriente, del sur, de todo, las cuatro esquinas. Hay unas maderas así sembradas con clavos, y entonces le ponen en un costal en un sabucán, ahí meten una gorda cada uno y su pollo, porque ya antes después de hacer el *píib*, empiezan a hacer el, el mole, el mole en una paila grande, meten pollo, meten la carne de venado, de jabalí, de todo. Entonces ya que se cueza esa carne lo sacan, no se dejan de deshacerse. Y luego hacen el mole que le llamamos en maya *k'óol*: es un pipián, le ponen recado, le ponen naranja, un poco de naranja agria, y entonces luego lo hacen nada más con masa, masa así colada, muelen la masa, y luego cuelan la masa pa que quede espeso, así como mole con un caldo de achiote, pa que le dé color rojo.

Y luego entonces, después de eso, empiezan a estibar los *nohuajo'ob* sobre la mesa que han hecho de bajareques, sacan el pozole, sacan el pollo, y mientras otras personas, la gorda esa que sacaron, les quitan todo lo que está tostado encima, y sacan todo el centro. Entonces en un paila hacen, se le llama *xok'ob*, es es un revoltijo que hacen con todo lo que es el hígado, lo que es el molleja del pollo y de todo, porque hay, cada uno va a llevar un pollo, va a llevar un cubeta de masa, y un cubeta de pepita molida, tanto como frijol, tanto como azúcar. Que, si el *j-meem* te pide aguardiente, cada uno va a llevar un botella de aguardiente, y entonces extienden sobre la mesa, hacen ese *xok'ob*, y entonces el, el yerbatero agarra un, un *llek* así grande, un calabazón, que había mucho calabazón, y le mete entonces la masa que está revuelto con toda la carne, con todo el mole ese que le llamamos *k'óol*. Entonces lo revuelve, agarra las patas del pollo, le pone como trinchante, es el que le sirve como trinchante pa que agarre en cada misterio, en cada oración, habla al trueno, habla a los que vienen bajar la lluvia, habla. Y entonces él va haciendo así. Ya de último que terminan de entregar toda la ceremonia, todo, todo, baja todo ya después.

Entonces va subiendo otra vez, si no sabe subir el, lo que es los rayos o los truenos, el *Yuum Cháak*⁶⁶, te puede matar, como yerbatero, si tú lo llegas a bajar y no lo vuelves a mandar otra vez, como yerbatero no tienes conocimiento, te mata. Sale un rayo te pega:

⁶⁶«Proviene de los vocablos mayas ‘*Yuum*’ que significa ‘padre, señor o amo’ y ‘*Cháak*’ que es ‘lluvia’, por lo que significa ‘señor de la lluvia’» (Bastarrachea *et al.*, 1992).

¡pux!, te mueres. Hay que aprender a bajar y hay que aprender a subirlo otra vez, a mandarlo. Y entonces ya después hay veces, antes de terminar la ceremonia, salen: ¡bamj!, suenan los rayos de los truenos, a la media hora después de la ceremonia, empieza a venir la lluvia, cuando un yerbatero es bueno, empieza a venir la lluvia, llueve. Entonces ya no termina la ceremonia, hay veces se mojan todo allá.

Y ahí se come todo, entonces ya después cada quien, se reparte lo que queda: la carne, lo que es el, el *k'óol* que hacemos, se reparte a su cubeta de cada quien y se va, luego. Entonces le pregunta al yerbatero, antes que termine tiene que pasar uno por uno a recibir su ostia, porque hacen una ostia de ese mole que hacen, hacen una bolita así, así. Entonces pasas, te dan la bolita en tu boca, empiezan a hablarte sobre ti. Luego tomas tu vino, tomas tu vino, pasa otro hasta que concretas los veinticuatro o los dieciséis. Ya entonces empieza a entregar, entregar para subir el trueno otra vez. Ya después entonces ya repartimos todo, cada quien: «¿cuánto te toca?», te tocan dos, tres, este es tuyo, este tuyo, este es tuyo». Cada quien carga su mochila, se va. Pero antes de retirarse le preguntan al yerbatero si tiene que cobrar «¿cuánto es?», dice a veinte pesos por cabeza», juntan a veinte o cincuenta pesos se lo da. Ese es para su pasaje. Sí, así se termina esa ceremonia; está muy precioso, está muy bonito esa ceremonia.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERA VÁSQUEZ, Alfredo [coord.] (1980): *Diccionario maya-español-maya*, Mérida, Yucatán, Cordemex.
- BASTARRACHEA, Juan Ramón, Yah Pech, Ermilo y Briceño Chel Fidencio (1992): *Diccionario Básico Español Maya Español. Yucatán Identidad y Cultura Maya*. URL: <<https://www.mayas.uady.mx/diccionario/index.html>>.
- CANUDAS, Enrique (2005): *Las venas de plata en la historia de México. Síntesis de historia económica, siglo XIX*, III, Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- CON URIBE, M., y Martínez, A. (2002): «Cobá entre caminos y lagos», *Arqueología Mexicana*, IX, 54, pp. 34-41.
- CONTRERAS, Juan Manuel (2023): «Chaykán, un reptil envuelto en mitos», *La Jornada maya*. URL: <<https://www.lajornadamaya.mx/yucatan/212464/chaykan-un-reptil-envuelto-en-mitos>>.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago y Granados Vázquez, Berenice Araceli (dirs.) (2013-): *Repositorio Nacional de Materiales Orales*. URL: <<https://lanmo.unam.mx/repositorionacional/>>.
- CRAVERI, Michela (2011): «La Xtáabay, el doble y la naturaleza», en *De dioses y hombres. Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias*, V, Katarzyna Mikulska Dabrowska y José Contel (eds.), Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia e Institut de Recherches Intersites Etudes Culturelles (IRIEC-Toulouse), pp. 169-191.
- FISCHER, Andrea (2023): «Huolpoch: así es la serpiente más venenosa de Yucatán que habita los bosques secos de la península», *National Geographic en español*. URL: <<https://www.ngenespanol.com/animales/serpiente-huolpoch/>>.
- GALINDO LEAL, Carlos (coord.) (2012-): *iNaturalist México*. URL: <<https://mexico.inaturalist.org/taxa/332773-Nopalea-inaperta>>.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Olga Yeri, JACINTO CASTILLO Lizbeth. y PÉREZ-CANO Marina (2018): «El Pozol, una bebida ancestral mexicana como legado cultural inmaterial», *Revista*

- Hitos de Ciencias Económico Administrativas*, 24 (68), pp. 29-37. DOI: <https://doi.org/10.19136/hitos.a24n68.3234>.
- GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice Araceli (2013): «Xtabay y La Llorona: vestigios de entidades k'uyel mesoamericanas en la narrativa de tradición oral», en *Variación regional en la narrativa tradicional*, Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), México, El Colegio de México, El Colegio de San Luis, pp. 133-142.
- GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice Araceli (2017): «Chaay kaan, Xtáabay y Ya'ax che': representaciones de la serpiente y su ámbito femenino entre los mayas», en *La figura de la serpiente en la tradición oral entre Europa y América*, Claudia Carranza, Arturo Gutiérrez del Ángel y Héctor Medina (eds.), Urueña, El Colegio de San Luis, Fundación Joaquín Díaz, pp. 63-86.
- GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice Araceli, Cortés Hernández, Santiago (dirs.) (2015-): *Laboratorio Nacional de Materiales Orales*. URL: <<https://lanmo.unam.mx/>>.
- GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice Araceli (dir.) (2024-): *Trazar el paisaje: Artes verbales y ritualidad en torno a entidades sobrenaturales en comunidades mayas de Quintana Roo*, México. URL: <<https://lanmo.unam.mx/trazarelpaisaje>>.
- Instituto Nacional de Antropología e Historia: *Lugares INAH*. URL: <https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/estructuras/7205-239-grupo-cob%C3%A1.html?lugar_id=1790>.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía de México: *Censo de Población y Vivienda 2020*. <<https://inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#microdatos>>.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2010): «La sexualidad en la tradición mesoamericana», *Arqueología Mexicana*, 104, pp. 70-75
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2016): «5. El funcionamiento cósmico y la presencia de lo sagrado», *Arqueología Mexicana*, 68 [edición especial], pp. 77-89.
- MATA PINZÓN, Soledad (Coord) (2009-): *Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana*. URL: <<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx>>.
- PENICHE BARRERA, Roldán (1982): *Fantomas mayas*, México, Presencia Latinoamericana.
- SANTOS-FITA, Dídac *et al.* (2013): «La milpa comedero-trampa como una estrategia de cacería tradicional maya», *Estudios de cultura maya*, XLII, pp. 87-118. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0185-2574\(13\)71387-X](https://doi.org/10.1016/S0185-2574(13)71387-X).

Fecha de recepción: 2 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2024



Domínguez Moreno, José María (2020), *Leyendas de Ahigal*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, 460 pp.

El fallecimiento, el 14 de diciembre de 2023, de José María Domínguez Moreno, ha privado a nuestras ciencias de la etnografía y de la literatura oral de un especialista que, desde una posición en buena medida autodidacta, artesanal, independiente, puso en pie una obra de gran relieve. Aunque hizo la carrera de Geografía e Historia en la Universidad de Salamanca, la larga dedicación de Domínguez Moreno a la etnografía de su pueblo, Ahigal, y en general a la del norte de la provincia de Cáceres, con algunas calas en el sur de Salamanca y en otras áreas de Extremadura, se desarrolló mayormente fuera de los circuitos universitarios y académicos. Más como pasión personal y como prueba de compromiso para con sus paisanos, a quienes ofreció una especie de lenitivo contra el olvido que en estos tiempos de globalización aplastante se está cebando contra lo que fuera el riquísimo patrimonio ancestral de su comarca, y de todas partes.

Domínguez Moreno, lejos de pretender sentar cátedra, prefirió quedarse en observador fino y conocedor desde dentro, en urdidor día a día de su propio método, en diálogo con sus gentes y sus entornos. Eso no quiere decir que no estuviese bien informado de la teoría y de la práctica de la etnografía que se hacía en otros lugares. El selecto y articulado muestrario de los temas que, según apreciaremos, tocó, y la solvencia con que los encaró, revelan a un especialista de sólida formación, que sabía muy bien identificar los nervios sensibles de la cultura popular, y que a fuerza de más de cuarenta años de entrega logró que lo que al principio parecía eclecticismo fraguase en sistematicidad. Hubo un viento que siempre sopló a su favor: la riqueza fabulosa de las tradiciones de su pueblo y de su comarca, que cristalizaron en un ecosistema relativamente aislado, alejado de ciudades y de vías de comunicación principales, de personalidad muy singular entre las demás de España.

El etnógrafo de Ahigal fue, considerado en perspectiva, uno de los últimos y más valiosos representantes de una etnografía local y localista, sensible y cuidadosa, que ha sido cultivada de manera muy característica en Extremadura, desde que a finales del siglo XIX, entre 1883 y 1884, fueran publicados en Fregenal de la Sierra (Badajoz) los cuadernos que darían en el fundamental volumen colectivo de *El Folk--lore Frexnense y Bético-Extremeño*: órgano temporal de las Sociedades de este nombre. De aquel impulso saldrían, entre otros títulos notables, los *Cuentos populares de Extremadura* (1886) de Sergio Hernández de Soto. Tal cadena, muy discontinua, siguió cimentándose sobre individualidades como la del benemérito maestro de escuela Marciano Curiel Merchán, autor de unos importantes *Cuentos extremeños* aparecidos en 1944. A partir de la década de 1980, tres etnógrafos muy fecundos, originales y relevantes, Juan Rodríguez Pastor en la provincia de Badajoz, Fernando Flores del Manzano (fallecido en 2020) en la de Cáceres, y José María Domínguez Moreno, también en la de Cáceres, han llevado a sus mejores alturas esa etnografía extremeña urdida por puras vocación y responsabilidad, desde fuera de la universidad.

Lo más granado de la obra de Domínguez Moreno salió a la luz en la Revista de Folklore, que dirige desde su fundación en 1980 el maestro de etnógrafos Joaquín Díaz. Una revista y un impulsor determinantes, que igualmente desde fuera de la

institución universitaria, han propiciado la eclosión, hasta hoy, de miles de trabajos etnográficos, que suman un repositorio inigualable de la cultura popular española y de otros lugares. En el temprano número 26, de febrero de 1983, publicó Domínguez Moreno un primer artículo con informaciones y glosas muy originales, que reflejaba ya sus intereses y métodos: «Rituales del fuego solsticial en Ahigal (Cáceres)». En el otro extremo, el número 501, de noviembre de 2023, sacó a la luz el último de sus artículos, publicado pocos días antes de su muerte, «Las tijeras en la provincia de Cáceres: aspectos etnoculturales». Entre ambos hitos, separados por algo más de cuarenta años, la Revista de Folklore fue el cauce en el que publicó, si no se me escapa ninguno, «Un culto heterodoxo en torno a san Pedro Apóstol en Torrejoncillo (Cáceres)» (1983); «Augurios de muerte en la comarca de la sierra de Francia» (1983); «La casa típica en la comarca de Las Hurdes» (1983); «La noche de San Juan en la Alta Extremadura» (1984); «La ‘Encamisá’, significado y origen de una fiesta cacereña» (1984); «Ritos de fecundidad y embarazo en la tradición cacereña» (1984); «El mito de la Serrana de la Vera» (1985); «La cencerrada en el partido de Granadilla (Cáceres)» (1985); «La hermandad de ánimas de Ahigal» (1985); «El ciclo vital en la provincia de Cáceres: del parto al primer vagido» (1986); «Cantos al Cristo de la Agonía de Vallejera de Riofrío» (1986); «La leyenda de Las Batuecas» (1986); «La leyenda del ‘escornáu’: una versión extremeña del mito del unicornio» (1986); «El arado con rueda del norte de Cáceres» (1986); «Las bodas populares cacereñas: una aproximación interpretativa de sus rituales» (1987); «Apuntes etnográficos de Endrinal de la Sierra (Salamanca)» (1987); «La función del descendimiento en la diócesis de Coria (Cáceres)» (1987); «El folklore del noviazgo en Extremadura» (1987); «La fiesta del ‘Toro de San Marcos’ en el oeste peninsular (I)» (1987); «Los gitanos extremeños en el siglo XIX» (1988); «La alfarería popular de Ahigal (Cáceres)» (1988); «La lactancia en la alta Extremadura» (1988); «Extremadura en la encuesta del Ateneo de 1901: el caso de la comarca de Trujillo» (1988); «Ramo del Cristo de los Remedios, de Ahigal (Cáceres)» (1988); «Rituales del bautizo y de la purificación en Extremadura» (1988); «Las campanas en la provincia de Cáceres: simbolismo de identidad y agregación» (1988); «La fascinación infantil en la provincia de Cáceres» (1989); «Una fiesta cacereña ‘El Cristo de Octubre’» (1989); «La muerte en Extremadura: apuntes etnográficos» (1989); «Cencerradas a la Virgen en un pueblo de Badajoz» (1990); «Las campanas extremeñas en el contexto antropológico» (1990); «La licantropía en Extremadura» (1990); «El diagnóstico en la medicina popular extremeña: el caso de la hernia» (1990); «La medicina popular en Extremadura: la curación de la hernia (peculiaridades y particularidades)» (1990); «Perros y lobos en Extremadura» (1991); «Microlitos y megalitos funerarios en Alcántara (Cáceres)» (1991); «La fiesta del lobo en Extremadura» (1991); «Santos ganaderos en Extremadura» (1992); «La ‘enfermedad vieja’ en Extremadura: la hernia como modelo» (1992); «El ‘bichu’ en Extremadura: trampa lobera al hermano lobo» (1992); «La divinización del lobo en Extremadura» (1992); «Una leyenda mítica hurdana: la vaca vence a la sierpe» (1992); «Virtudes mágicas y curativas del lobo en Extremadura» (1992); «Cofradías penitenciales en Extremadura» (1993); «La Virgen de los Remedios de Fregenal de la Sierra (Badajoz): un arquetipo de leyenda mariana» (1993); «La leyenda de la Virgen de Guadalupe: I, La traslación» (1994); «La etnoveterinaria en Extremadura: el tratamiento del ganado lanar» (1994); «Los carnavales en la provincia de Cáceres» (1995); «Los samblasas cacereños» (1995); «La fiesta de los santos mártires en la alta Extremadura» (1996); «El tiempo de pasión en la provincia de Cáceres» (1996); «Las fiestas de pascua por las tierras cacereñas» (1996);

«Por San Juan... Aportaciones al calendario festivo cacereño» (1996); «Las últimas fiestas de primavera por el norte de Extremadura» (1996); «El mayo festivo por las tierras cacereñas» (1997); «Las fiestas de ‘Las Candelas’ en la provincia de Cáceres» (1997); «Los trastornos ginecológicos desde la etnomedicina extremeña» (1998); «El aparato urinario desde la óptica etnomédica extremeña» (1999); «Etnomedicina respiratoria en Extremadura (I-II)» (2000); «Las campanas en la comarca de las tierras de Alba de Tormes (Salamanca)» (2001); «Nacer, vivir y morir en la comarca de la tierra de Alba» (2001); «La festividad y el ciclo vital en la Comarca de las Hurdes» (2003); «Dermatología popular en Extremadura (I-IV)» (2003-2005); «Medicina popular extremeña: sistema circulatorio» (2006); «Traumatología popular extremeña» (2006); «El retrato erótico femenino en el Cancionero extremeño (I-V)» (2006-2008); «Animales guías en Extremadura (I-II)» (2008); «San Pedro de Alcántara y los milagros del agua» (2009); «El lagarto en Extremadura: entre el mito y la tradición» (2009); «Despoblados extremeños: mitos y leyendas» (2009); «Fuegos rituales extremeños por los finales del año» (2010); «Fuegos rituales extremeños: entre San Antón y el tiempo pascual» (2010); «Fuegos rituales en Extremadura: las luces de ánimas» (2018); «Las tormentas en Extremadura: supersticiones, creencias y conjuros (I-III)» (2018); «El Cristo de la Colada y las leyendas de otros cristos injuriados» (2018); «El mantel de la Última Cena, de la catedral de Coria» (2019); «Reliquias de la Pasión de Cristo en Extremadura» (2019); «Milagros eucarísticos cacereños» (2019); «Del hombre pájaro al pez volador de Plasencia» (2019); «Los santos de Cáparra (la invención de un martirologio)» (2020); «La intervención divina en la reconquista de Extremadura: tres vírgenes guerreras» (2021); «El maestre Pérez Correa y la leyenda de Tentudía» (2021); «Nuestra Señora de Valdejimena, una advocación de la dehesa salmantina» (2021); «Santiago, san Isidoro y san Jorge: sus fabulosas presencias en la reconquista de Extremadura» (2022); «Un cuento extremeño: San Antonio y el peral, estudio, difusión y nuevas aportaciones (I- II)» (2021 y 2022); «Los tesoros de los castillos extremeños» (2003); «Santos Epitacio y Evasio, los inventados obispos y mártires de Plasencia y Coria» (2023).

Unos cuantos artículos más vieron la luz en revistas y libros colectivos diversos. Así, «Origen y problemática del ferrocarril de la provincia de Cáceres (1844-1894)» (1983); «La producción oleícola en Ahigal (Cáceres) desde la Edad del Bronce al siglo XX» (1984); «El origen del nombre de Las Hurdes» (1986); «El ara votiva de Tejeda de Tiétar y su información sobre una danza prerromana» (1987-1988); «Empalados y disciplinantes en Extremadura» (1988); «Costumbres extremeñas de preembarazo» (1989); «El lobo en Extremadura: entre el mito y la religión» (1991); «La vivienda hurdana desde una perspectiva etnohistórica, ¿es el resultado de un proceso de transculturación medieval?» (1992) «Aspectos populares de la profilaxis y la curación del ganado ovino en Extremadura» (1993); «¿Una historia mitificada por juicios evemeristas o un hecho legendario ocultador de la historia? Exégesis de la Serrana de la Vera» (1993); «Ritos y costumbres de boda en Las Hurdes» (1994); «El magosto en la comarca de Las Hurdes» (1994); «La fiesta de san Blas en la Provincia de Cáceres» (1997); «Apuntes etnográficos sobre la medicina estomatológica en Extremadura», (2000); «Catalogación y estudio de las campanas en el área oriental de la provincia de Salamanca» (2001); «El ciclo vital en Alba de Tormes y su comarca» (2001); «Creencias y costumbres acerca de la fertilidad en la comarca de la Tierra de Alba» (2004); «Las brujas de Ahigal» (2013); «La infancia del rey don Pelayo en Alcántara: el nacimiento de una leyenda» (2019). Imposible entrar aquí en los artículos más breves

y divulgativos que publicó en otros medios, entre ellos la revista L'Aceña, de Alba de Tormes, que dirigió entre 2001 y 2008.

El nombre de Domínguez Moreno brilla, asimismo, en unos cuantos libros: *Cultos a la fertilidad en Extremadura* (1987), *Fiestas populares en la provincia de Cáceres* (1997), *Los cuentos de Ahigal: cuentos populares de la Alta Extremadura* (2011), *Cancionero de Ahigal* (2019) y *Diccionario de Ahigal* (2019). Los tres últimos son obras de gran madurez, desbordantes de joyas de gran belleza y a menudo descollantes, por su rareza, en los repertorios de la prosa, el verso, la lengua oral.

A esta impresionante nómina vinieron a sumarse, en 2020, estas Leyendas de Ahigal que, para empezar, tienen el mérito de ofrecernos el corpus más nutrido, que yo sepa, de leyendas registradas en un único pueblo de España: doscientas, nada menos. Distribuidas en estas secciones: «Encantamientos», «Tesoros», «Duendes», «Leyendas religiosas», «Brujas», «Damas de negro y blanco», «Asuntos demoniacos», «Almas en pena», «Leyendas meteorológicas», «Animales», «Ingeniería maravillosa» e «Históricas». Esta clasificación dista de ser clara y unívoca; pero no por demérito del autor, sino porque nadie ha logrado acuñar, hasta ahora, una taxonomía indiscutible de la leyenda.

Hay un pero acaso más significativo: que Domínguez Moreno no transcribió las leyendas de manera literal, ateniéndose al discurso de sus narradores y especificando el nombre de cada uno de ellos, como dicta el método al que se atiene la etnografía más avanzada y sofisticada. En vez de eso, elaboró versiones normalizadas, en castellano y no en las hablas dialectales de su pueblo, que solo asoman, de cuando en cuando, en algún diálogo. Son versiones además facticias, es decir, construidas presumiblemente a partir de una pluralidad de variantes escuchadas o registradas, que quedan incógnitas. Es este un método que podría parecer antiguo, superado, poco científico. Pero que probablemente tiene su justificación en la intención que parece que guio la confección de este libro, que Domínguez Moreno quiso que estuviese en un castellano normal o normalizado para que no solo los ahigaleños, sino cualquier lector hispanohablante, pudiese leerlo y apreciarlo. Cabe suponer que habrán sido miles, y no solo doscientas, las versiones que, a lo largo de su vida, habrían llegado al conocimiento del etnógrafo: si hubiese transcrita todas y cada una de ellas de manera fidedigna, el libro resultante sería muchísimo más extenso y complejo que el de 321 páginas que nos regaló. Puede que, siendo él un ahigaleño más, ni siquiera precisase registrar por escrito o en audio o en vídeo todos los testimonios. Acaso los escuchó una o muchas veces, para anotarlos y retocarlos con posterioridad, hasta dar en el producto que ahora tenemos. No debemos entender nada de esto como mancha ni como lastre, aunque seamos conscientes de que una edición textual más sofisticada y una contextualización etnográfica más informativa hubiesen redundado en un libro mejor, según se interpreta, al menos, desde la orilla de la ciencia o de la academia.

A cambio, la riqueza de los temas, la variedad de los argumentos, la fantasía de las soluciones, la rareza de las expresiones, dan en una colección incomparable. No conozco ningún libro de leyendas atestiguadas en un único pueblo de España con tantos ni tan excepcionales relatos de moras y de tesoros encantados, de brujas y de licántropos, de ánimas y de fantasmas. Imposible entrar ahora en el análisis detallado, fuera del solo botón de muestra de la leyenda de El segador solitario (pp. 256-257), relativa a un misterioso trabajador del campo cuya energía inagotable y cuya reserva intrigó a sus compañeros y a su patrón, y que un día sufrió una herida con la hoz en la pierna izquierda, por lo que huye convertido en licántropo que cojea: un cruce sensacional, del que no conozco ningún otro avatar hispánico, de la trama del romance

de El difunto penitente, de viejas fábulas relativas a heridas sangrientas de hombres lobos y de monstruos cojos.

El filón que, en definitiva, nos descubrió José María Domínguez Moreno, mantendrá ocupados a muchas promociones de estudiosos del presente y del futuro.

José Manuel Pedrosa
(Universidad de Alcalá)



Rubio Marcos, Elías (2022): *Etnografía del alfoz de Santa Gadea*, Santa Gadea, Excmo. Ayuntamiento de Alfoz de Santa Gadea, con la colaboración de la Excma. Diputación Provincial de Burgos, 254 pp.

Elías Rubio Marcos es, de entre todos los etnógrafos que han desarrollado su labor en los pueblos de la península ibérica, uno de los que más tiempo, con mayor implicación personal y con frutos más notables han vivido entregados a la labor de recuperación de los últimos vestigios y recuerdos del ayer campesino tradicional, según latía todavía en las memorias de los ancianos nacidos y criados antes de la Guerra Civil de 1936-1939. Un desastre que trazó una raya fatídica entre unos modos de vida apegadas a la tradición patrimonial inmemorial y otros modos de vida caracterizados por cambios socioculturales y tecnológicos urgentes, a menudo brutales, que cristalizarían en una globalización desordenada que tuvo efectos devastadores sobre la primera.

En lo que a Elías Rubio Marcos respecta, su actividad se ha desarrollado en la provincia de Burgos, de la que muy pocos rincones del suelo y del subsuelo habrá dejado sin escrutar, si se tiene en cuenta que su dedicación a la espeleología viene de su juventud en la década de 1950, y que sus afanes etnográficos, que le han llevado muchas veces a todos y cada uno de los enclaves habitados y deshabitados de su provincia, arrancaron de no mucho después. »

El absolutamente impresionante elenco de los títulos que ha publicado viene a corroborar la excelencia de su sostenida, densa y fecunda dedicación a la «observación participante», que es la etiqueta que convencionalmente se asigna a la etnografía directa, realizada en períodos muy largos de tiempo y en condiciones de absolutas implicación e inmersión: *Treinta años de exploraciones (1951-1980)*. *Memoria del grupo Edelweiss (1982)*, *Monjes y ermitas. Santuarios de roca del sureste de Burgos (1986)*, *Burgos en el recuerdo, I (1992) y II (1998)*, *Arquitectura del agua. Fuentes de la provincia de Burgos (1994)*, *La linterna mágica. Un siglo de cinematógrafo en Burgos (1995)*, *Burgos. Los pueblos del silencio (2000)*, *Pasiegos de Burgos. Los últimos trashumantes (2004)*, *Memorias de Burgos. Entre la tierra y la voz (2015)*, *La roseta y la cruz. Signos protectores en los hogares del medio rural burgalés (2021)*, *Etnografía del alfoz de Santa Gadea (2002)*, *Retratos de la memoria (2023)*. Súmense varios libros escritos en colaboración con otros autores: *Álbum. Historia y arte, arquitectura popular, pueblos y paisajes de Castilla y León (1991)*, *Héroes, santos, moros y brujas. Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos. Poética, comparatismo y etnotextos (2001)*; *Cuentos burgaleses de tradición oral. Teoría, etnotextos y comparatismo (2002)*; *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos. El cielo, la tierra, el fuego, los animales (2007)*. Y téngase en cuenta también un hermoso libro de cuentos propios, inspirados en relatos y paisajes de la tierra: *El año de la gripe y otros relatos burgaleses (2005)*. Y, además, las más de setecientas deslumbrantes entradas de su blog *Memorias de Burgos*, vivo desde 2009 hasta el día de hoy. Omiso la larga lista de artículos publicados en revistas y en libros colectivos, a propósito de ermitas y ermitas, jergas de canteros, fiestas y costumbres, patrimonio fotográfico, textil e industrial, trenes mineros, viejas y ruinosas explotaciones petrolíferas...

Cabe resaltar que sus fuentes no han sido exclusivamente las de la viva voz de los cientos o más bien de los miles de campesinos que, al paso de las décadas, ha entrevistado. Elías Rubio Marcos ha sido también un recalcitrante investigador de archivo; un fotógrafo de sensibilidad artística extraordinaria, que nunca ha dejado de preocuparse de que la imagen tuviera un lugar de honor en sus libros; y, más recientemente, un excelente hombre de cine y de teatro, a partir de su colaboración en varias películas y montajes teatrales de su hija Edurne Rubio; además de un agente comprometidísimo con la defensa y la revitalización del patrimonio artístico y paisajístico de su provincia.

Todo ello desde los lastres y méritos añadidos de que, en los duros tiempos de la posguerra, no pudiera hacer carrera universitaria, y de que haya hecho sus pesquisas etnográficas siempre por vocación, con financiación propia, autoeditándose él muchos de sus libros (aunque en los últimos tiempos han acogido algunos la Diputación de Burgos y algunas instituciones municipales). Fuera por completo de las estructuras, circuitos y burocracias del mundo académico.

Entre las últimas producciones de Elías Rubio Marcos destaca esta *Etnografía del alfoz de Santa Gadea*, publicada con solventes calidades por el Excmo. Ayuntamiento de Alfoz de Santa Gadea, con la colaboración de la Excm. Diputación Provincial de Burgos. Y espejo de las mejores cualidades de su polifacético trabajo: fotografías en color impresionantes, la gran mayoría realizadas por él (a paisanos, paisajes, grabados prehistóricos e inscripciones históricas, objetos, labores, arquitecturas, fiestas, costumbres, escenas de la vida cotidiana), sin que falten las rescatadas de viejos álbumes familiares; etnotextos (informaciones etnográficas, recuerdos, casos, leyendas, cuentos, canciones, juegos, paremias) transcritos de manera absolutamente literal, con escrupulo tal que pudieran ser utilizados como muestras legítimas de las hablas de la geografía encuestada; y presentaciones modélicas, magistralmente documentadas y pedagógicamente expuestas, de capítulos y epígrafes.

El libro consta de seis capítulos. El primero, «Hijedo, el monte vivido» contiene epígrafes dedicados al «Aprovechamiento maderero del monte», «Cruces mojoneras grabadas en la roca», «Los preciados robles», «Las matas», «El vendaval del 41», «Otros aprovechamientos del monte», «Carreteros y cuberos», «El ‘Roble Sesteadero’ y otros gigantes», «Los animales de Hijedo», «La lobera de Poza el Lobo o Poza el Chivo» y «El Monte Hijedo, refugio de guerrilleros y bandoleros».

La primera parte del segundo capítulo, «Del ganado y los pastores, de la hierba y la turba», comprende: «‘La Pena’, ‘Andar la Guarda’», «Un ‘Prao del Toro’ para cada barrio», «Ferias en Santa Gadea», «Prados segaderos y otros cultivos», «Pajares, bocarones, postada y buquera», «La turba», «Los trabajos en las estaciones» y «Rol de la mujer en el Alfoz, el trabajo infinito». La segunda parte del segundo capítulo, «Costumbres», atiende a «Las Derrotas», «Poza Canteras, una laguna artificial multiusos», «Huertos de lino para los recién casados», «Los capadores de Aguayo», «Tratamientos sociales», «El Canto, una piedra hincada para posar las talegas de grano», «La nieve» y «Alimentación, la patata como estrella».

El tercer capítulo, «Elementos auxiliares», se fija en los «Pozos excavados en la roca», «Los canteros y la piedra», «Solidaridad en la construcción de las casas», «Una tejera de asturianos en la ‘Casa del Tío Basilio’», «Los molinos», «Fuentes y lavaderos», «Colmenares roqueros en el Alfoz», «El alumbrado» y «Llega la luz eléctrica al Alfoz».

El cuarto capítulo, «Mitos y leyendas», despliega los epígrafes «Leyendas, tesoros ocultos y espantos», «Las ranas de Poza Canteras no dejaban dormir al señor de La Casona», «Un guardadamás de la reina en Quintanilla», «La Casa de la Vieja», «Relatos

sobre brujas», «Tesoros escondidos», «Las huellas de ‘La Patada’», «Aparición de la Virgen» e «Indianos».

El quinto capítulo está estructurado en cinco apartados. El primero, «Religiosidad popular», se ocupa de «Capillas de ánimas» y de «Otras ermitas»; el segundo se centra en las «Fiestas mayores y otras diversiones» y contiene estos epígrafes: «Fiestas mayores del Alfoz», «Las Hogaretas», «Enramadas de San Pedro», «Las cantinas», «El Día de la Morcilla»; el tercero es el relativo a la «Medicina tradicional en el alfoz», y se fija en las «Pomadas, ungüentos y un poco de magia como terapias», así como en los «Usos medicinales de las plantas en el Alfoz»; el cuarto apartado, el «De la vida y de la muerte» atiende a «De la vida», «De la muerte» y «La Cofradía»; y el quinto, el de «Creencias y supersticiones en torno a los animales», recupera informes acerca de los «Animales que predicen el tiempo», los «Animales anunciadores de la muerte» y «Otros animales, otras creencias».

El sexto capítulo es un «Anexo» que atiende a «Gentilicios, algunas palabras y expresiones del alfoz», y que además ofrece un «Pequeño diccionario» y un elenco de «Informantes».

Del tronco de cada epígrafe nace, por lo demás, un profuso follaje de «testimonios» cuyo elenco resulta tan extenso y complejo que no puede tener acomodo en el limitado espacio de esta reseña. Baste señalar, para despertar el apetito de los plausibles lectores de este libro, que en el epígrafe de «La casa de la vieja» se podrán encontrar fascinantes leyendas, de antigüedad seguramente prehistórica, de fundación y de establecimiento de límites, que llevan títulos tan sugerentes como «Adelante con la cruz, que a la vieja se la llevó el diablo» y «La vieja y la carrera entre Los Riconchos y Santa Gadea», y algunos más. Sus protagonistas son mujeres viejas y borrosamente mitológicas que dieron lugar a las delimitaciones de pueblos diversos del Alfoz. Se acuerdan, los dos relatos señalados, de cierta vieja de Los Riconchos que proclamó que la propiedad de su monte sería para los naturales del pueblo en el que fuese enterrado su cuerpo. El cura de Santa Gadea, un *trickster* o trámposo de marca mayor, ideó una astucia para robar el cadáver a los naturales de Los Riconchos, que se vieron así despojados de lo que creían suyo. Eso en la primera leyenda, porque la segunda atribuye la victoria a la diligencia de los nativos de Santa Gadea, no a su cura. En la misma órbita se halla el relato de «La vieja de Celada dona sus tierras al primero que tocara a muerto por ella»: su protagonista hizo entrar en competencia a los habitantes de Montejo y de un núcleo de población hoy desaparecido, la Granja de Celada. Se trata de relatos conectados, por vías sinuosas, con otros que afloran en epígrafes y testimonios distintos, como el de «Las cruces mojoneras grabadas en las rocas», el de las penalizaciones por «Cambiar los mojones de las fincas» y el de las costumbres que había de «Recorrer las cruces una vez al año»: prácticas todas que tenían que ver con las fijaciones de límites de fincas y de pueblos.

Otro epígrafe que llamará la atención de muchos potenciales lectores es el de los «relatos sobre brujas», que acoge testimonios con títulos tan fascinantes como los de «Las brujas arrastran cadenas», «Una bruja en la noche con un paraguas blanco», «La bruja que se bebía el vino de una barrica», «Las brujas asustan a los cerdos», «El Espino Cernaula, en Picu Nava, punto de reunión de las brujas», «Las brujas detienen los carros», «La bruja ‘Perejila’ se transforma en gato», «Hacían creer que había brujas en Quintanilla», «Una bruja se transforma en gato»... Todo un festín para los estudiosos, que no son pocos, de la brujería.

Reproduzco, para que podamos hacernos una idea de la fidelidad a la lengua oral, del escrupulo en la transcripción y del valor etnohistórico y etnográfico de los

testimonios que atesora este libro, uno de «José Ruiz Ruiz, de Santa Gadea de Alfoz. Tenía 88 años cuando fue entrevistado el 23 de julio de 2015. También fue entrevistado en 2016»:

Los capadores «venían todos los años de Aguayo».

Pues eran unos señores de Aguayo que se dedicaban a capar los animales, los novillos, los corderos ... Venían todos los años de Aguayo, que está por Reinosa, pa'llá. Ellos salían a tocar la chifla, ¡chifriiiiii!, y la gente salía: «Ahí tengo uno novillo pa capar, ¿cuánto?». «Pues a peseta cada uno», o a real, o lo que fuera. Te agarraba los novillos y te los capaba. [Y] como ganaban alguna pesetilla, solían venir ya con un caballo, aunque fuera un caballote malo, pero ya les valía para transportarles.

Daba gusto oír el chiflo, qué bien sonaba.

[Se decía]:

Desde últimos de abril
y primeros de mayo,
salen a tocar la chifla
los capadores de Aguayo.

Después, ya venían los veterinarios. Pero los veterinarios, de momento, la gente no estuvo contento con ellos, porque los capadores te capaban a mano, y los veterinarios traían una tenaza fuerte y te cogían los testículos y muchos te arrancaban todo. Estaban más contentos con los de Aguayo. Después ya, los veterinarios fueron poco a poco aprendiendo.

Este relato, seleccionado al azar de entre los cientos que se dan cita en este libro, es mucho más trascendente de lo que a primera vista pudiera parecer. Se trata, ni más ni menos, de una reliquia de valor inapreciable de nuestra historia y de nuestra cultura, de un reflejo crudo al tiempo que una metáfora delicadísima, como muchos de los que le flanquean en estas páginas, de un mundo físico y mental que, entre sones y versos que fueron apagándose, y entre resistencias y desgarramientos a los que no les quedó otra que rendirse, quedó borrado ya de la faz de la tierra... Aunque no por completo, porque entre el olvido y nosotros se interpusieron la grabadora, la cámara de fotos y el taller de escribir libros y de conjurar destrucciones definitivas de Elías Rubio Marcos.

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)



**Díaz, Joaquín (2023): *Glifos al azar*,
Madrid, Prokomun Libros, 285 pp.**

Desde la premisa de que el libro es, más que una extensión de la memoria y de la imaginación, una prótesis del cuerpo, Joaquín Díaz escribe su último libro. Se trata de un relato personal en el que explica, con la sencillez que lo caracteriza, la importancia que algunos textos han tenido en su vida a sabiendas de que el azar ha hecho que se topara con estos glifos pudiendo ser otros. A lo largo del volumen hay, además, un reconocimiento generoso a otros investigadores y escritores, algunos también amigos, que han reflexionado sobre los libros en los que centra su atención. Estos enriquecen aquello que, individualmente, ya le han aportado las lecturas. Ismael Fernández de la Cuesta, Luis Resines, Maximiano Trapero, Margit Frenk, Johan Huizinga, Karl Ludwig Selig, Italo Calvino, Gustavo Martín Garzo, Salvador García Castañeda, etc. serán compañeros y guías de los textos. Tampoco se olvida de sus maestros como Narciso Alonso Cortés o Julio Caro Baroja; ni de sus compañeros de trabajo como José Delfín Val o su hermano Luis.

Los libros sobre los que reflexiona se encuentran en su biblioteca y afirma de ellos que son una prolongación de su ser. Su encuentro con ellos se debe a razones diversas que va desgranando: son una herencia; los estudió; le provocaron placer; los compró, aun empeñándose; fueron un obsequio o donación; los dejó sin terminar su lectura; los prestó; simplemente, sabe que no lo leerá; los presentó, como uno de Tomás García Yebra, o no los pudo presentar por causa sobrevenida, como el de Philipine González Camino.

El primero en el que centra su atención es en una obra piadosa heredada de su madre. Se trata de *Via-Crucis* editado en 1943 por Eugenio Beitia. Este lo publica incorporando fragmentos del conocido poema épico compuesto en octavas reales del sevillano fray Diego de Hojeda, *La Cristiada* (1611), que versa sobre la pasión de Jesucristo basándose en los evangelios. Esta obra le ha provocado la curiosidad para indagar en las de otros misioneros y predicadores devotos e impulsores de unas tradiciones, todavía hoy muy arraigadas, como son el vía crucis, la devoción a la cruz y el canto del Miserere. El último traducido del salmo 50, «Ten mi Dios, mi bien, mi amor, misericordia de mí», popularizado se canta y ha sido investigado por el autor.

La selección de fábulas castellanas hecha por Alonso Cortés es un libro de 1923 que estaba en su casa y que leyó muchas veces, hasta el punto de saberse muchas de memoria, es para él un libro importante. Estas fábulas son un valioso documento de la tradición oral en Castilla de los primeros años del s. XX. Con el paso del tiempo el autor ha vuelto muchas veces al legado de don Narciso, y con mucho empeño cuando recorrió Valladolid para ofrecer los cinco tomos del *Catálogo folklórico de la provincia* y cuando grabó los *Cantares populares de Castilla* basados en una publicación de 1914 del maestro.

Un libro que el autor estima porque lo ha estudiado a fondo es *De música libri septem* del famoso compositor burgalés Francisco de Salinas. La obra recoge, especialmente en el libro VI, *rusticas canciones*. Las canciones y romances fueron populares —conocidos o popularizados— en la época del compositor y en otras anteriores a los que este les concede gran valor, más incluso que a los modernos. Para Joaquín Díaz el maestro Salinas no fue

un folklorista accidental, frente a lo que piensan muchos que lo encasillan directamente en la producción musical culta. Este capítulo reflexiona sobre la obra de Salinas en un contexto histórico concreto, el de la intolerancia religiosa, y con unas circunstancias vitales no siempre favorables, pero adscritas siempre a la virtud de la prudencia.

El cuarto libro, *El rey de la montaña de oro y otros cuentos* de los hermanos Grimm, más allá de posicionarse en contra del tópico romántico del pueblo creador, le da pie al autor para explicar el contexto en el que el neologismo folklore se hace necesario. En el aglomerado de la tradición también está la mano de los grandes recolectores, los hermanos Grimm o Bécquer son ejemplos conocidos, que toman los materiales del *pueblo* —entendido como colectividad anónima— seleccionando y modificando, es decir, dejando su impronta personal. Este discurso tramposo también ocurre en las transmisiones familiares y, actualmente, en Internet. El inventor de la palabra folklore, el anticuario y editor William Thoms, acuñó en 1846 este término para designar los restos del pasado, antigüedades populares y literatura popular. Él consideró que eran necesarias unas armas para reconstruir parte de la cultura que «pese a la antigüedad mayor o menos de su origen, seguía teniendo actualidad por construir la parte más genuina y representativa del individuo: su verdad y su mentira» (p. 75). Este capítulo orienta al lector sobre la importancia del cuento folklórico y la confusión de géneros al considerarlos los eruditos decimonónicos una degeneración de los mitos o unos mitos menores:

Para el erudito del siglo XIX no importaba lo que el mito narrara, sino la mentalidad que este tipo de narración reflejaba y lo que significaba para la historia del desarrollo humano. Poco importaba entonces si el relato era un mito, una leyenda o un cuento, pues, desde su punto de vista, eran narraciones que reflejaban un intento equivocado de explicar o describir la realidad, producto de una mentalidad precientífica que aún no había llegado al grado de desarrollo necesario para la elaboración de un pensamiento verdaderamente científico (pp. 69-70).

El error que todavía arrastramos se halla en la terquedad de excluir al individuo transmisor que, en su uso del cajón común en el que depositamos la Cultura, tiene una voz-biografía, una personalidad propia y está en un contexto histórico concreto. Joaquín Díaz nos remite a una obra para él «esencial». Se trata de *Las falsificaciones de la historia* de don Julio Caro Baroja, pues los límites entre la leyenda y la historia son vagos y cuando se ejecuta una falsificación con maestría es imposible controlar las versiones de los hechos —y aun peor de sus interpretaciones— alimentadas por la tradición oral. El capítulo contiene algunas ideas acerca de cómo el nacionalismo ha hecho uso del folklore.

Juegos de Noche Buena (1611) de Alonso de Ledesma es un libro, como su título indica, escrito en clave lúdica. Para Joaquín Díaz el juego en la tradición, a diferencia de algunos juegos actuales ejecutados con máquinas, es una herramienta que el hombre tiene para salir de la individualidad y mostrar su naturaleza gregaria y social. El libro protagonista de este capítulo responde a esas necesidades primitivas del hombre, aprender mediante la imitación y la proyección hacia el otro. En él se reivindica la figura de Ledesma, denostado en el s. XIX, no solo como un excelente versificador, sino como la de un eficaz comunicador según el tópico horaciano *prodesse et delectare*. En Ledesma lo útil se traduce como un consejo de un autor religioso y conceptista que sabía del poder de la lírica popular. Algunos de sus juegos ya circulaban impresos, mientras que otros los fijó él en el corpus tradicional.

Los libros de Bertoldo y las aleluyas, junto con los cuentos de Calleja, forman parte del entretenimiento durante las convalecencias infantiles del autor. Esta experiencia temprana se convierte para el estudioso de la tradición oral y colecciónista en un universo con muchas posibilidades a las que, además del interés, han contribuido circunstancias propiciadas por la casualidad. El impresor Ataulfo Rodríguez del Llano, tras ver a Joaquín Díaz en *La clave*, emblemático programa de televisión magníficamente conducido por José Luis Balbín, le donó todos los «papeles» que tenía en su imprenta antes de cerrar por jubilación. Entre los mismos había una gran cantidad de aleluyas, «papeles» modestos de gran éxito porque recogen los arquetipos humanos. Estas aleluyas han sido objeto del trabajo de otros investigadores en los últimos años.

El señor de los anillos (1954), novela de fantasía mítica heroica, de John Ronald Reuel Tolkien, un lingüista profesor de Oxford, autor de otras novelas como *El hobbit* (1937) o *El Silmarillion* (1977, póstuma), sirve a Joaquín Díaz para reivindicar la necesidad del mito. Las sociedades los adaptan y los recobran según las necesidades, pudiendo hablar de un verdadero reciclaje de mitos. El capítulo hace un recorrido por los de la obra de Tolkien en comparación con otros utilizados por autores clásicos.

El noveno capítulo gira en torno a la obra completa del vallisoletano José Zorrilla y Moral (1817-1893), precoz poeta lírico y narrativo, caracterizado por la facilidad versificadora en cualquier registro, vate hábil, histriónico y decidido como su personaje más conocido, Don Juan, que lo ha sobrevivido y superado en vida. Zorrilla es el poeta nacional romántico por antonomasia que encarna los ideales de la patria, el cristianismo, la Edad Media y el orientalismo, recurrentes en toda su obra. Antonio María Esquivel lo pone en el centro de su cuadro ficticio *Los poetas contemporáneos* (1846), pues muchos de los retratados no pisaron su estudio y otros ya habían muerto cuando lo pintó. Mediante su obra Joaquín Díaz expone las ideas de otros escritores contemporáneos a Zorrilla y de clásicos como Milton, que tanta influencia tuvieron en la idea del diablo y el infierno zorrillesca. Su Don Juan no es el más original, ni el más hondo psicológicamente de la retahíla literaria de don juanes, pero es el más teatral y el que mejor condensa y comunica las mil caras del mito.

Joaquín Díaz hace una lectura ecuánime y, sobre todo, diacrónica de Zorrilla y su obra en unos tiempos en los que está de moda utilizar una escala de valores actuales para juzgar obras del pasado. Don Juan, al igual que Gabriel, el espléndido personaje de *Traidor, inconfeso y mártir*, probablemente la obra dramática más lograda de Zorrilla, asume como las aspiraciones individuales se oponen al deber. En esta lucha por la libertad el desenlace trágico es la destrucción del héroe. Zorrilla, el hombre público laureado tuvo que bregar con la frustración por el desdén paterno y por la inferioridad que siente ante su personaje más popular.

El décimo capítulo lo dedica los libros sospechosos, a aquellos que su padre tenía bajo llave en un bargueño de su despacho, o bien porque podían desvelar estrategias para el orden mantenidas por los adultos como *Higiene del matrimonio* de Pedro Felipe Monlau, o por la crueldad que exponían como *Efectos de los gases en la guerra* del doctor Luistig. El autor se centra especialmente *Medicina natural* del médico holandés Adrián Vander que le sirve para hacer un recorrido por algunas ideas, ciertas o fantuosas, de los saberes de la etnomedicina. No en vano este capítulo lo cierra con el dicho «de médico, poeta y loco, todos tenemos un poco» (p. 238).

Los manuscritos han sido muy importantes para el autor, dado que, en el archivo de la fundación homónima, además de pliegos impresos posee manuscritos de los siglos XVIII, XIX y XX. El autor reconoce la agudeza, las dotes memorísticas del escritor

cuando es «el otro» o «el marginal», como es el caso de los pastores trashumantes capaces de acumular unos vastos y variados saberes para asegurarse la supervivencia. Joaquín Díaz reivindica la figura de Eugenio Fernández Olmos de la de la Unión de Campos, autor de una pastorela escrita en 1882 para ser representada; y otro anónimo de 1833, que contiene coplas en honor a la Virgen, cuyo autor probablemente fuera un maestro de capilla. Además de los manuscritos es interesante estudiar las anotaciones en muchas obras impresas.

Concluye este recorrido por los libros de varias épocas dos capítulos de signo contrario, pero complementario. Uno dedicado a los populares libros de recetas de cocina y a libros que explican los procesos de preservación o mejora de las cualidades de los alimentos —como hacer conservas, como cortarlos, etc.—. El otro a los libros con estagnación, es decir, libros que contienen composiciones dedicadas a la escatología, necesidad biológica de evacuar el vientre no exentos de otras consideraciones filosóficas, sociales y políticas.

Si el volumen se abre con una introducción, que es una declaración de intenciones, se cierra con un corolario, que es una reafirmación en el poderío que azar tiene en la vida del hombre. Este despierta la curiosidad y le ofrece una ilusión que no da lo seguro. En esta declaración de amor a los libros existe una veneración mayor al sustrato cultural donde campa la oralidad, que es necesario y previo a la escritura, porque parte de la conciencia y de los sentimientos humanos como el miedo o la alegría. Los libros nos moldean y nos enseñan a vivir.

Joaquín Díaz, un folklorista y músico que ha dedicado su vida a recoger y a dignificar el patrimonio literario y musical tradicional, nos ofrece una obra abigarrada en referencias, pero asequible en la que la anécdota, recurso que complementa el recuerdo de lo vivido y asumido, es importante. *Glifos al azar* es una extraordinaria mezcla de erudición y experiencia.

M.ª Pilar PANERO GARCÍA
(Universidad de Valladolid)

