

*Boletín de **L**iteratura **O**ral*



15 (**2025**)

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

© 2025 de la edición:
Universidad de Jaén
David GONZÁLEZ RAMÍREZ
Boletín de Literatura Oral, n.º 15
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.v15

DIRECTOR

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. Deyermund (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)

A Ana Vian Herrero, *in memoriam*

Índice

ARTÍCULOS	7
Francisco MOSCOSO GARCÍA	
Aproximación a la literatura oral en Argelia: un viaje más allá de sus fronteras lingüísticas y territoriales	7
Ana VIAN HERRERO	
Crónicas de Indias y diálogos etnográficos: a propósito de los areítos y los pueblos sin escritura.	31
Liuvan HERRERA CARPIO y Genoveva Verónica PONCE NARANJO	
La solterona como tipo marginal en relatos de tradición oral de la provincia de Chimborazo, Ecuador	59
Cristian YÁÑEZ AGUILAR	
Seguidilla y copla en Chiloé: una primera mirada desde la intertextualidad genérica	81
Matías ISOLABELLA	
Desafiando la otredad: una aproximación comparativa en payadas y <i>pelejas</i>	112
Julia ESCRIBANO BLANCO	
Oralidad y escritura para la música tradicional soriana: los <i>Cuadernillos</i> como medio de memoria	137
Nécker SALAZAR MEJÍA	
Imágenes del zorro: el «burlador burlado» en cuentos de la literatura andina	151
Edera DE ANGELIS	
Cuentos de animales en la provincia de León. La raposa: análisis del personaje en cuentos tradicionales leoneses.	179
Diana Catalina ESCUTIA BARRIOS	
«La bruja de San Miguel»: motivos y recursos de la tradición oral en cuatro testimonios inquisitoriales	197
Eva LARA ALBEROLA	
«Por la pública fama que en esta villa hay...». El segundo proceso contra las brujas de Barahona (1555-1558)	222
Fernando ROMERA GALÁN	
El cuento de tradición oral en la obra de García Lorca: <i>La niña que riega la albahaca y Juego de damas</i>	254

RESEÑAS	272
Joan MAHIQUES CLIMENT	
Gomila Pere, Joan (2022): <i>L'obra folklòrica d'Isidor Macabich</i> , Eivissa, Miquel Costa, 149 pp.	272
José Manuel PEDROSA	
Sánchez Ferra, Anselmo y Ángel Hernández Fernández (2021): <i>Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral</i> , ilustraciones de Antonio Vidal Máiquez, s. e., s. l. [edición de los autores], 481 pp.	274
Óscar ABENÓJAR	
Young, Simon y Ermacora, Davide (2024) (eds.): <i>The Exeter Companion to Fairies, Nereids, Trolls and Other Social Supernatural Beings</i> , Exeter, University of Exeter, 260 pp.	278
Adriana GUILLÉN ORTIZ	
Clark, John (2024): <i>The Green Children of Woolpit. Chronicles, Fairies and Facts in Medieval England</i> , Exeter, University of Exeter Press (Exeter New Approaches to Legend, Folklore and Popular Belief), 260 pp.	283
Miguel RODRÍGUEZ GARCÍA	
Braccini, Tommaso (2023): <i>Mitos errantes. Leyendas urbanas de hoy y de siempre</i> , Madrid, Alianza Editorial, 208 pp.	287
José Manuel PEDROSA	
Valdés, Carlos Manuel (2023): <i>Aventuras de Pedro de Ordinales, narradas por Pedro Jasso, campesino del desierto coahuilense</i> , Saltillo / Coahuila, México, 217 pp.	291

Aproximación a la literatura oral en Argelia: un viaje más allá de sus fronteras lingüísticas y territoriales*

Another approach to oral literature in Algeria: a journey beyond its linguistic and territorial borders

Francisco MOSCOSO GARCÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)
francisco.moscoso@uam.es
<https://orcid.org/0000-0002-2880-4540>

RESUMEN: Este artículo es una aproximación al estudio de la literatura oral en árabe argelino principalmente y sus conexiones con otros países del Magreb y las variedades amazíges. Hemos llevado a cabo un recorrido historiográfico por recopilaciones de distintos géneros de la literatura oral y de manuales para el aprendizaje del árabe argelino que incluyen etnotextos. Está dividido en dos apartados bien diferenciados: el siglo XIX y el XX y XXI, tomando como punto de partida 1830, fecha de la ocupación francesa. El objetivo principal que se ha querido alcanzar es el de ofrecer al investigador una visión de conjunto de los principales trabajos publicados sobre esta materia.

PALABRAS CLAVE: Literatura oral, Árabe argelino, Argelia, Magreb, Cuenca sur mediterránea.

ABSTRACT: This paper offers another approach to the study of oral literature predominantly in Algerian Arabic and its connections with other Maghreb countries both in Arabic and Berber. I carried out a historiographical survey of compilations of different genres of oral literature as well as manuals for learning Algerian Arabic that include ethnotexts. The study is divided into two chronological sections: the 19th - 20th and 21st centuries, starting in 1830, the date of the French occupation. The main objective therefore is to provide the researcher with an overview of the principal works published on this subject.

KEYWORDS: Oral literature, Algerian Arabic, Algeria, Maghreb, South Mediterranean Basin.

* Los fonemas consonánticos que aparecen en este artículo son: *b* (oclusiva bilabial sonora), *w* (semiconsonante bilabial), *m* (nasal bilabial), *f* (fricativa labiodental sorda), *t* (oclusiva dental sorda), *t̪* (oclusiva dental sorda velarizada), *d* (oclusiva dental sonora), *d̪* (oclusiva dental sonora velarizada), *ɖ* (fricativa interdental sonora velarizada), *s* (sibilante alveolar sorda), *ʃ* (sibilante alveolar sorda velarizada), *z* (sibilante alveolar sonora), *ʒ* (sibilante alveolar sonora velarizada), *l* (lateral), *ɭ* (lateral velarizada), *r* (vibrante), *ɾ* (vibrante velarizada), *n* (nasal dental), *ʂ* (chicheante prepalatal sorda), *ʐ* (chicheante prepalatal sonora), *y* (semiconsonante prepalatal), *k* (oclusiva palato-velar sorda), *g* (oclusiva palato-velar sonora), *q* (oclusiva uvulo-velar sorda), *x* (fricativa posvelar sorda), *ɣ* (fricativa posvelar sonora), *ħ* (fricativa faringal sorda), *ʕ* (fricativa faringal sonora), *ʔ* (oclusiva glotal sorda), *h* (fricativa glotal sorda).

1. INTRODUCCIÓN

Argelia es un país plurilingüe, cuyas variedades árabes y amaziges dan color a la gran extensión de su territorio, cuatro veces, más o menos, la Península Ibérica. Cuenta con una población en 2025 de unos 47 millones de habitantes¹, de los que, en torno al 75% tienen como lengua materna alguna de las variedades del árabe argelino y el 25% restante del amazige². La reforma constitucional argelina del 2016 contempla en sus artículos 3 y 4 que el árabe y el amazige son lenguas «nacionales y oficiales». Pero, a pesar de ello, hay una puntualización, ya que el artículo 3, en relación con el árabe, además de definirlo como «nacional» y «oficial», dice que permanece como «la lengua oficial del Estado»; sin embargo, para el amazige, después de indicar su carácter nacional y oficial, solo se habla de su promoción en todas las variedades del territorio nacional, de la creación de una Academia Amazige³ y del trabajo de los expertos para «concretizar» su «estatus de lengua oficial». Es decir, el amazige todavía tiene un largo camino que hacer para ser estandarizado y convertirse en lengua oficial, nacional ya lo es. En lo que concierne al calificativo de «árabe», este se refiere a la variedad clásica o literal, empleada en la Administración, la Educación o las Relaciones Internacionales; nada se dice de las variedades árabes que son la verdadera lengua materna de una buena parte de los argelinos. Por el contrario, sí se reconocen las variedades amaziges, entre las que están aquellas que se hablan en la Cabília, el Aurès, Chenoua, Timimoun, sur de Orán, el Mzab, Ouargla, Touggourt o Tamanrasset. Volviendo al árabe, podríamos definir esta situación de diglosia entre la variedad oficial y la lengua materna como de «esquizofrenia lingüística», empleando la fórmula acuñada por Laroui (2011: 98) para Marruecos. La no inclusión de la lengua árabe materna en el currículo educativo, como apoyo importante para unas mejores competencias en árabe clásico, unida al fuerte afrancesamiento que todavía sufre Argelia, que no termina de liberarse de la lengua del colonizador después de su independencia en 1962, es lo que comprendió la ministra de Educación, Nouria Benghebrit-Remaoun, entre 2014 y 2019, al proponer el uso de la lengua árabe materna en su reforma educativa, lo cual le acarreó duras críticas⁴.

En cuanto a las variedades árabes, estas pertenecen, sobre todo, a aquellas herederas del habla de los Banu Hilāl —«los hijos de la medialuna creciente»—, las tribus que llegaron desde la Península Arábiga después del siglo XI y que arabizaron las zonas rurales y el desierto del Sáhara; son variedades conocidas como beduinas, frente a las sedentarias, que son herederas de la primera ola de arabización que se produce antes del siglo XI y que

¹ Según el *Office National des Statistiques* de Argelia. URL: <https://www.ons.dz/IMG/pdf/Demographie_Alg2020_2023.pdf>.

² No hemos encontrado referencias oficiales del porcentaje, pero sí se habla de entre un 25% y un 30% en la página del *Institut National des Langues et Civilisations Orientales*. URL: <<https://www.inalco.fr/langues/berbere-langues-berberes>>.

³ Creada en 2018 para la estandarización del amazige, uniéndose así a otras instituciones como el *Haut Commissariat à l'Amazighité*, creado en 1995 (URL: <<https://www.hcamazighite.dz/fr/home>>). No hemos podido encontrar una página web de la Academia. Las funciones de esta son similares a las del IRCAM (*Institut Royal pour la Culture Amazigh au Maroc*), creada después de la oficialización del amazige, junto al árabe, en Marruecos tras la reforma constitucional de 2011 (URL: <<https://www.ircam.ma/fr>>).

⁴ Véase la URL: <<https://www.jeuneafrique.com/mag/258875/politique/algerie-la-ministre-de-leducation-nouria-benghebrit-remoun-face-a-la-fronde/>>. Según datos de 2008, la tasa de analfabetismo se sitúa en el 22%, para mayores de 10 años (URL: <<https://www.ons.dz/spip.php?rubrique43>>); pero en los datos no se miden las competencias en árabe clásico. Los resultados del censo llevado a cabo en 2022 no han sido publicados hasta la fecha.

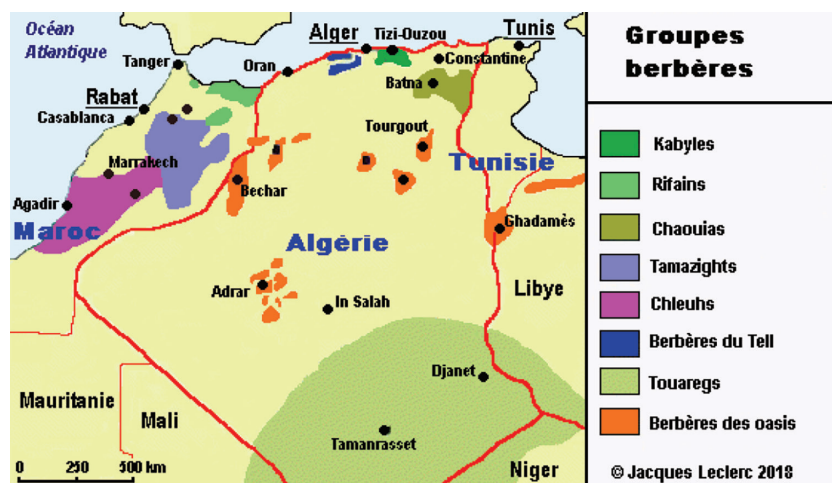


Imagen 1. Variedades amazíges del Magreb.

Fuente: https://www.axl.cefanel.ulaval.ca/afrique/berberes_Afrique.htm. ALGERIA INTERFACE. «La peur des maquis» dans *Courrier international*, Sainte-Geneviève (France), no 549, semaine du 10 au 16 mai 2001, p. 46.

solo se estableció en aquellos núcleos urbanos desde los que se intensificó la conquista. Es interesante anotar aquí lo que se conoce como «La gesta *hilarí*», todavía viva, al menos en los años 1970 del siglo pasado, cuando Saada (1985: 28) recopiló más de 3700 versos, y textos en prosa alternados con estos, recitados por su informante Hsini en Túnez, en su variedad árabe beduina y tunecina, que abarcan nueve siglos, desde el V hasta la dinastía de los ziríes, y que narra el viaje que hicieron algunas tribus procedentes del Najd y el Hijaz a Egipto a finales del siglo X, y de aquí hasta Túnez en el siglo XI, en donde son enviadas por los fatimíes para luchar contra sus enemigos ziríes, continuando después su asentamiento hacia Marruecos. Esta autora también nos recuerda otras gestas: sobre la conquista del norte de África, la de Antar, la de la Kahina o la del José bíblico. Es seguro que, en un análisis detallado, encontremos secuencias, versos, personajes, etc., de estas gestas en los textos recogidos de la literatura oral en Argelia desde el siglo XIX, pero también magrebí en general y andalusí en particular; sobre esta última, es interesante destacar el género *adab*, destinado a la educación, en el que se recopilaron, entre otros, relatos de la literatura oral, y del que contamos con una interesante obra editada en español por López Bernal: *ḥadāʾiq al-azāhir* «el libro de los huertos en flor», de Ibn ʿĀṣim al-Garnāṭī (Al-Garnāṭī 2019).

En este trabajo, aunque dedicaremos más espacio a la literatura oral en árabe argelino, es decir, en las variedades árabes maternas de Argelia, no olvidaremos sus conexiones con el resto de los países del Magreb, con los que comparte una misma historia lingüística y de transmisión oral, ni tampoco con las variedades amazíges que siguen vivas, especialmente en Argelia. Intentaremos hacer un balance del traspaso de esta a la escritura llevada a cabo desde la toma de Argel por parte de los franceses en 1830 y hasta nuestros días. De especial interés nos ha parecido la recogida de la literatura oral antes de la independencia argelina, en 1962, ya que esta es de una gran riqueza y recoge todo un estilo de vida, que ha permanecido casi intacto, desde la arabización llevada a cabo por los Banu Hilāl. En una primera parte, hablaremos sobre la lengua de la literatura oral, especialmente el árabe lengua materna; le seguirán otra en la que nos centraremos en la recogida durante el siglo XIX y una tercera, centrada en los siglos XX y XXI. En cada una de ellas, iremos viendo cuáles son los distintos géneros que se han recogido. Somos conscientes de que algunos lectores hubieran preferido una clasificación por géneros de forma global de todo el período, pero hay algunas obras reseñadas en las que aparecen varios géneros y

nos ha parecido más pertinente hacer un balance de la producción de la literatura oral por períodos. Pedrosa divide la literatura oral en dos grandes géneros: los géneros orales poéticos, epopeya, canción, balada (romance), paremias (refrán, proverbio, etc.), adivinanza, acertijo y enigma, trabalenguas, plegarias (oración, conjuro, ensalmo), pregón, brindis y literatura de cordel; y los géneros narrativos o en prosa: mito, leyenda, leyenda urbana o contemporánea, cuento, cuento satírico o chiste, historia oral e informaciones etnográficas (Pedrosa, 2005b: 2-3). Por consiguiente, estos son los géneros que iremos viendo en nuestra exposición. Por último, terminaremos con las conclusiones y las referencias bibliográficas. Reconocemos que nuestro trabajo es una aproximación y que, con toda seguridad, se nos han debido de quedar en el tintero muchas referencias bibliográficas. Aun así, este artículo puede servir de referencia al investigador de la tradición oral de la cuenca occidental del Mediterráneo para seguir profundizando en el rico patrimonio oral de Argelia.

2. LA LENGUA DE LA LITERATURA ORAL

Lo primero que debemos de abordar antes de definir literatura oral, es en qué lengua se expresa esta y cómo se ha denominado. Tradicionalmente, la hemos definido como «dialecto», pero en realidad –así lo argumenta Moreno Cabrera (2021: 16)– «no es otra cosa que una lengua natural con todas las características estructurales que definen una lengua humana». Porque, en el fondo, no existen ni dialectos ni lenguas, sino variedades, acotando algunas de ellas, por conveniencias político-económicas, para crear una lengua que se impone al resto de variedades (Moreno Cabrera, 2013: 208). Y otra cuestión es la escritura, en la que no muchos han centrado el valor de una lengua, olvidando que el ser humano lleva pensando y, por consiguiente, creando, más de 200.000 años, habiendo comenzado a escribir hace tan solo 5.000 años (Tusón, 2011: 141).

En lo que se refiere a la lengua árabe, solo se emplea en los diccionarios contemporáneos (Cortés, 1996) la voz *luġa* «lengua» para el árabe clásico, definiéndose la lengua árabe materna o nativa como *dāriġa* «circulante, corriente, popular, común, vulgar, conversacional, dialectal», *ṣāmmiyya* «lengua vulgar» o *laḥn* «dialecto, error gramatical», probablemente desde una actitud «grafocéntrica». Sin embargo, Anīs (1990: 16-17) dice que los eruditos antiguos calificaban a veces como «lengua» (*luġa*), y otras como «solecismo» (*laḥn*) –en comparación con la variedad literal– lo que nosotros ahora llamamos «dialectos», lo cual viene a acentuar la opinión de que la división lengua-dialecto no es más que una clasificación establecida desde una posición de dominación. El gran pensador árabe, Ibn Jaldún (1332-1406), nacido en Túnez, y que pasó buena parte de su vida en el Magreb –Fez y Bujía– fue un gran defensor de la lengua literal, pero no tuvo más remedio que reconocer en sus *Prolegómenos* (Ibn Khaldūn, 1968: 1328-1333) la expresión literaria de la poesía beduina, aunque esta fuera expresada en «una lengua completamente diferente del árabe de sus ancestros *muḍarīes*, sin conservar las declinaciones y con significados y formas nuevas», y fuera solo oral.

Desde el siglo XIV, se ha venido cultivando un género poético en el Magreb conocido como *malḥūn*⁵, que morfológicamente es un participio pasivo del verbo *laḥana* «hablar mal árabe» –antes hablamos del nombre de acción *laḥn* «solecismo»–, de tal forma que *malḥūn* tiene el sentido de «incorrecto», «coloquial», «vulgar». Esta expresión poética cuenta con sus propios metros y temáticas y mantuvo conexiones con la poesía en árabe andalusí.

⁵ Entre las grandes figuras de este género, destacan Sidi Abderrahman el-Mejdoub, quien vivió en el siglo XVI (Prémare 1986), o Sidi Qaddour El Alami, que vivió entre los siglos XVIII y XIX (Haboudane 2017).

A partir de esta presentación sobre la lengua materna de los árabes, pasaremos a definir qué se entiende por literatura oral; Pedrosa (2005a: 2) lo hace con estas palabras:

Cualquier tipo de discurso o de mensaje oral que esté organizado de forma más o menos estética, y que no cumpla únicamente una función comunicativa puede ser considerado literatura oral. No sólo una canción o un cuento transmitido de generación en generación, sino también cualquier discurso individual organizado de forma cuidadosa: por ejemplo, una evocación de los recuerdos personales, de historias familiares, etc., puede ser literatura oral. El de literatura oral es un concepto muy amplio, susceptible de ser analizado desde los terrenos de la filología, de la etnología y de la antropología, pero también de la historia, la sociología, la psicología, la lingüística, etc. (Pedrosa 2005a: 2).

Quizás sea necesario tener en cuenta en esta definición qué se entiende por «lengua nativa» y qué por «lengua cultivada». Moreno Cabrera (2013: 47-48) define la primera como «las manifestaciones naturales de la facultad humana del lenguaje» y la segunda como «las diversas elaboraciones culturalmente determinadas de dichas manifestaciones». La definición de Pedrosa en relación con el mensaje oral «organizado de forma cuidadosa», se ajusta al de «lengua cultivada», ya que lo estéticamente literario y oral no es simplemente la lengua nativa o materna, sino la expresión cultivada de esta.

Saada, al poner por escrito la producción oral de la gesta de los Banu Hilāl, pone de relieve el valor literario de la oralidad, aunque ella misma no está exenta del grafocentrismo, ya que la estética de la lengua cultivada no necesariamente tiene que manifestarse únicamente en la escritura, sino que con esta solo queda fijada una estética particular, tan valiosa como las diferentes recreaciones orales que han sido la base de su puesta por escrito:

La oralidad de la *Gesta*, pasando por la escritura, se ha metamorfoseado en un verdadero texto literario, una obra total, constituida de un fondo lingüístico extraordinariamente vivo, en el que el desprecio por lo dialectal encuentra un desmentido considerable (Saada, 1985: 42)⁶.

Para cerrar este apartado, nos gustaría citar algunas voces empleadas en la narración oral en Argelia, que son extensibles a otros países del Magreb. La primera de ellas la *ḥalqa* «círculo formado por un grupo de personas» en los mercados en torno al cuentacuentos, que siempre era masculino, o en las casas durante el atardecer o la noche, cuando todos los miembros se encontraban reunidos después de terminar las labores; en este caso eran las mujeres, sobre todo, las encargadas de la narración. Le sigue la voz empleada para designar el cuento, *xrāfa* (pl. *xrāyaf*) «cuento, fábula, narración de una aventura fantástica»; de esta voz deriva la expresión *hādi xrāfa* «esto es un cuento», que se hizo extensible a «esto es mentira», «son solo historias». El cuentacuentos recibe el nombre de *xrāyfi* (pl. *xrāyfiyya*) o *xarraf*. La raíz de estas voces es {xrf}, cuyo sentido es el de «decir tonterías como un viejo». Con esta raíz se construye el verbo en forma II, *xarraf* «contar cuentos, fábulas, chistes, historias imaginarias sin ningún fondo de verdad», aunque el sentido primero de este verbo es el de «pasar el otoño» o, simplemente, «pasar», con relación a los días o a la temporada de determinados frutos; por ejemplo: *xarrafāt al-ayyām* «los días transcurrieron», *xarrafāt aš-šīna* «pasó la

⁶ Texto original: *L'oralité de la Geste, en passant par l'écriture, s'est métamorphosée en un véritable texte littéraire, une œuvre totale, constituée d'un fonds linguistique extraordinairement vivant, où le mépris pour le dialectal trouve un démenti de taille.*

temporada de las naranjas». Con esta misma raíz tenemos la voz *xrīf* «otoño». Hay una clara relación entre el otoño y el hecho de contar cuentos, ya que, en esta estación, la gente empieza a encerrarse antes en sus casas por la tarde, debido a que los días se van haciendo más cortos; por otro lado, en otoño ya han pasado las temporadas de recogida de los frutos o se ha recogido la cosecha y es tiempo de espera para que vuelvan a crecer. Por consiguiente, hay que pasar el otoño y el invierno contando historias, hay más tiempo para estar en familia y contar relatos.

3. LA RECOGIDA DE LA LITERATURA ORAL EN ARGELIA DURANTE EL SIGLO XIX

La conquista de Argelia comenzó en 1830 con el desembarco por parte de los franceses en Sidi Ferruch, a treinta kilómetros al oeste de Argel. Como ya ocurriera con la famosa expedición de Napoleón a Egipto en 1798, la penetración fue acompañada muy pronto por estudiosos de la lengua, etnógrafos y otros expertos, con el único interés de colonizar el país. Edward Saïd (2003: 69 y 92-97) nos recuerda que, en el siglo XIX, también el XX, Occidente pensaba que había que estudiar al Oriente, e incluso rectificarlo; y en cuanto al islam, esta religión era vista como una herejía cristiana, siguiendo lo dicho por San Juan Damasceno en el siglo VIII. Sea como fuera, es en este contexto, pero también en el del romanticismo europeo que acompañó a los filólogos que llegaron a Argelia, en el que hay que situar este primer contacto con la literatura oral argelina.

Los estudiosos del árabe argelino tuvieron un interés didáctico principalmente, pero entre sus líneas abundan textos procedentes de los géneros orales poéticos, principalmente paremias, plegarias y coplas, y también abundante información etnográfica. Es el caso de las obras escritas por Roland de Bussy (1838), Delaporte (1845 y 1846) o Cherbonneau (1858). Pero también hay que tener en cuenta la labor lexicográfica, en la que abundan también los géneros anteriores, llevada a cabo por Beaussier (1871), Cherbonneau (1872) y Ben Sedira (1882 y 1886). En el caso de Marruecos, tenemos el *Vocabulista* del P. Patricio de la Torre (Moscoso 2018), obra inédita y culminada en 1803 que no pudo editarse hasta nuestros días y que contiene abundante información etnográfica y entre ella, paremias y algunas coplas; pero también los *Rudimentos* (1872) o el *Vocabulario* (1892) del P. Lerchundi, los cuales contienen igualmente información etnográfica.

Y entre los géneros narrativos que mayor interés despertaron se encuentra el cuento. Hubo varias recopilaciones recogidas entre los amaziges, en su lengua materna, llevadas a cabo por Rivière (1882) en la región de Djurdjura, en la Cabilia, y por Basset (1887 y 1897), obras que son pioneras en la recopilación de este subgénero narrativo. Estos dos últimos volúmenes de Basset han sido reeditados por Mohand Lunaci y Guy Basset (2008). Y otros, también en amazige de la Cabilia, fueron recogidos por Moulières (1893 y 1897) y Le Blanc de Prébois (1897).

Pedrosa (2004: 18) dice sobre el cuento lo siguiente:

[...] vive en la órbita más profunda y entrañable del repertorio cultural del pueblo, que desconoce quién es el autor, que lo transforma oralmente en cada recitación, y que no lo relaciona conscientemente con la creación literaria de las élites.

Dado que el cuento es universal, poco vamos a descubrir aquí, ya que en todos los pueblos hay un «repertorio cultural», con puntos comunes, que se recita y se recrea constantemente, solo la escritura le ha puesto freno a la recreación y, probablemente, ha

contribuido a su defunción. En el caso del mundo árabe, y particularmente en el norte de África, contamos con dos grandes colecciones: *Calila y Dimna*⁷, cuyo autor –Abdalá Benalmocaffa– vivió en el siglo VIII, a caballo entre las dinastías omeya y abasí, y *Las mil y una noches*, con cuentos procedentes de China, India, del Mundo Árabe o Persia. Los fatimíes en los siglos X y XI también fueron conocidos por su afición a los cuentos. Estas tradiciones, escritas y orales, han dejado un poso importante en la narrativa oral magrebí que ha llegado hasta nuestros días, ya sea a través de las variedades árabes, ya de las amaziges. Hay muchos relatos comunes a los dos pueblos, árabe y amazige, que resultan casi imposible separar, aunque un estudio detallado arrojaría aspectos, secuencias, relatos, propios a cada pueblo.

Fanjul (1975: 30-31), haciendo referencia a Al-Hillī (s. XIV), distingue cuatro estilos poéticos populares en el mundo árabe, «mesturados de vulgar y clásico o resueltamente vulgares»: *mawāliyya* (moderno *mawwāl*)⁸, *kān wa-kān*⁹, *qūma*¹⁰ y *zaʿyāl*¹¹. Estos –nos dice este autor– han servido para clasificar la poesía popular a lo largo de la Historia, aunque solo han sobrevivido dos: el zéjel y el *mawwāl*. El segundo de ellos, que alcanzó la región del Magreb, tuvo su origen en Iraq durante el siglo IX entre los campesinos. Fanjul (1975: 32) –continúa diciendo– que «el *mawwāl* que se canta en Argelia y Marruecos es un género semiculto con tonalidades musicales muy de salón, aunque han conservado las líneas maestras de sus contenidos». Hay tres tipos: amoroso, moralizante y de queja. Son cuartetos de métrica silábica que han abandonado la métrica clásica y que se encadenan sin límite.

Y sobre el zéjel, un género que se ha cultivado, al menos en Marruecos y Argelia, hasta el siglo XIX, y que alcanzó su esplendor en Aláandalus, hay que decir que tenía dos sentidos (Corriente, 1998: 75-80); el más antiguo se refiere a las coplas que el pueblo componía y el segundo al que aparece en el siglo X, eran coplas compuestas en árabe andalusí adaptadas al *ʿarūd* «métrica», sin estrofas, eran versos monorrimos. Estos fueron los que sirvieron de jarchas a las moaxajas. La estructura de la moaxaja y el zéjel procede de la *musammaʿ*:

Hay que colegir de estos datos, escasos pero coherentes, que bajo la moda oriental los cultos componían *musammaʿ* en árabe clásico, y que el pueblo los imitaba en dialecto, de lejos y dentro de sus posibilidades, practicando ya la adaptación acentual del *ʿarūd*, aunque aún no una estructura estrófica, para componer coplas llamadas *zajal* (Corriente, 1998: 81).

En cuanto a la recopilación de la poesía oral, uno de los pioneros en la región de la Cabilia, y en amazige, fue Hanoteau (1867), desvelando la existencia de una literatura oral, y en concreto la poesía oral destinada al canto, sobre todo en una lengua que carecía

⁷ Sobre esta obra, puede consultarse el estudio de dos manuscritos castellanos en Döla, 2009.

⁸ Pequeñas poesías populares cuyo origen pudieran ser las voces مَوَالِيَا o مَوَالِي nombre de una esclava de Ġāʿfār el Barmecí, quien las compuso sobre la caída de esta familia (Dozy, 1881, vol. II, p. 852).

⁹ Tipo de poesía en cuartetos inventada por las gentes de Bagdad. En su origen, se trataba de cuentos rimados que empezaban por la voz *kān*, «érase una vez» (Dozy, 1881, vol. II, p. 510).

¹⁰ Tipo de poesía popular inventada en la época de los abasíes. Se cantaba a la aurora durante el mes de Ramadán para despertar a la gente (Dozy, 1881, vol. II, p. 433).

¹¹ Poema popular inventado, según algunos, por un tal Rachid, y según otros por Abu Bākr Ibn Qūzmān de Córdoba. Está escrito en la lengua árabe materna. La versificación está basada sobre el acento y no la cantidad, empleándose diferentes metros (Dozy, 1881, vol. I, p. 581). Acerca de la poesía dialectal árabe y romance, puede verse Corriente, 1998.

de tradición escrita; este autor distingue distintos subgéneros: la poesía combativa, en contra de la colonización, el *madh* «elogio», la *hiḡāʔ* «sátira», la *riṭāʔ* «elegía», los cantos morales y la poesía amorosa o erótica. En el siguiente apartado, volveremos a estos subgéneros. Pero también cita Hanoteau las coplas que cantan las mujeres, conocidas como *izli* o *asefru* y de las que hablaremos también en el apartado siguiente.

En la segunda mitad del siglo XIX, hay un hito que, bajo nuestro punto de vista, sentará una base importante para la recogida de la literatura oral en el siglo XX. Se trata de la creación de La Sociedad de Misioneros de África, conocidos como «padres blancos», quienes fueron fundados en Argel en 1868 por el cardenal Lavigérie, al igual que las Misioneras de Nuestra Señora de África, «hermanas blancas», que lo fueron un año después por el mismo prelado. Su labor de recogida de la literatura oral se apoyó en la voluntad evangelizadora del purpurado y en su firme convicción de que los misioneros debían aprender con ahínco la lengua autóctona del sitio al que fueran enviados (Moscoso, 2022a: 306).

4. LA RECOGIDA DE LA LITERATURA ORAL EN ARGELIA DURANTE LOS SIGLOS XX Y XXI

En cuanto a la poesía de expresión oral, Dib (2014: 10) afirma que «no se desarrolló en África del Norte sino después de la llegada de los musulmanes desde la Península Ibérica»; pero también de los judíos expulsados. Sobre los andalusíes llegados a Argelia, traemos a colación la obra de Cohen (1912) sobre la variedad de los judíos de Argel, de tipo prehilalí y, por consiguiente, con rasgos andalusíes. En ella, su autor nos dice que a finales del siglo XIV llegaron muchos desde la Península Ibérica lo «que cambió el aspecto de la comunidad de Argel» (Cohen, 1912: 1). Por otro lado, y en relación con la población musulmana, tenemos una descripción de la variedad árabe andalusí de Tremecén escrita por Marçais (1902) que recoge un corpus de textos de la literatura oral que comprende algunos de tipo etnográfico, canciones principalmente para niños y nanas (Marçais, 1902: 205-301). No queremos dejar de mencionar, en relación con las nanas, un libro sobre la educación de los niños en los medios tradicionales en el que hay un corpus de nanas recogidas en el Sáhara y en la región oranesa (Zerdoumi, 1970¹). Y, además, los volúmenes XI, XII y XIII editados por Mered (2011) están dedicados a la poesía popular procedente de Tremecén.

Poco se conoce de la etapa anterior, el propio Dib apunta a que Ibn Jaldún refiere en sus *Proloegómenos* un género oído en Tremecén en el siglo XIV conocido como *ṣarūd al-balad* «métrica del país». Dib recoge en sus libros (2009 y 2014) poemas de poetas populares desde el siglo XVII al XX, recogidos de la tradición oral. Entre los géneros cultivados por estos están el *madh* «elogio», «panegírico», de tipo religioso, con el que se invoca al profeta Mahoma como intercesor ante Dios. Le sigue la poesía erótica y cortés, en la que se mencionan los restos del campamento beduino ya levantado, motivo presente también en la poesía en árabe literal, y que está llena de imágenes recurrentes como las partes del rostro, la saliva, el porte, el cabello, etc. Destaca, dentro de este subgénero erótico y cortés, la poesía del desierto, en donde abundan temas como la aventura, la vida peligrosa, la mujer raptada, símbolos como la leche de cabra y de camella, frente a la vida en la ciudad, mucho más segura; en ambos ámbitos se cultivan los versos amorosos, haciendo mención del profeta Mahoma como símbolo del ser amado. La *hiḡāʔ* «sátira», es otro género, en el que encontramos a la mujer amada que no corresponde, la denuncia de la tortura, la expropiación de la tierra en época de la colonización o la mala acogida recibida por un poeta. Y, por último, tenemos la *riṭāʔ* «elegía» y la *rhilya* en la que el poeta hace un canto a los lugares por los que el viajero va pasando. Sobre la poesía oral recogida en Argelia desde la época colonial hasta nuestros días, puede consultarse el trabajo de

Dellaï (2023), en el cual podemos encontrar muchas referencias bibliográficas sobre este período. Más allá de las fronteras argelina, y en la variedad árabe *ḥassāniyya*, hablada también en el sur de Argelia, hay una poesía muy rica que recoge las diferentes temáticas antes señaladas (Taine-Cheikh 2017). Ould Mohamed-Baba (2020), para Mauritania, hablando de *lā-ḡnā* «poesía popular *ḥassāni*» comenta lo siguiente:

Es difícil precisar en qué momento surgió *lā-ḡnā*, pero se puede considerar que su etapa inicial debió coincidir con la consolidación del *ḥassāniyya* en *Trāb al-biḍān*, es decir, en el siglo XVI. Al igual que ocurre con cualquier literatura, es muy probable que hubiera un periodo de maduración iniciado en los primeros tiempos de los Banū Ḥassān en este territorio (Ould Mohamed-Baba, 2020: 2).

El nombre de *trāb al-biḍān* hace alusión al área natural de la variedad árabe *ḥassāniyya*, es decir: desde el valle del Draa hasta Mauritania, el sur de Argelia, además de la provincia maliense de Azawād y parte del territorio del Níger. Ould Mohamed-Baba (2020: 3-4) define en su trabajo los diferentes géneros de la poesía oral mauritana, que coinciden con los expuestos anteriormente, a los que habría que añadir *at-tabrāṣ*, exclusivo de las mujeres y de temática amorosa, y *lā-ḡtāṣ*, especie de gestas poéticas entre poetas. Dentro del género amoroso, sobresalen dos subgéneros, *ḡazal* y *nasīb*, el primero puede denominarse como «poesía amorosa» y el segundo «poesía nostálgica amorosa», en el que el poeta recuerda a la amada tras ver un lugar donde estuvo en otro tiempo un campamento (Ould Mohamed-Baba, 2020: 4-5).

El P. Alliaume (2015: 28) recogió en Touggourt un total de veintinueve canciones y poemas cuyos subgéneros también se corresponden con los anteriores. Como muestra de estas, reproducimos a continuación un canto de los días de boda (Alliaume, 2015: 178), que puede catalogarse como erótico:

<i>līl al-ṣarəs</i>	Noche de boda
<i>Žiyyda</i> ¹² , <i>ya ḥāli</i> <i>ḡālu waṣṣāt</i>	<i>Žiyyda</i> , tío mío dicen que ella ha manifestado un deseo
<i>w ṣayūnha</i> , <i>ya ḥāli</i> <i>kābūs al-ḡodra</i> ¹³	sus ojos, tío mío una pistola poderosa
<i>u snūnha</i> , <i>ya ḥāli</i> <i>ḡarḍat riyālāt</i>	sus dientes, tío mío un puñado de reales
<i>u šwārḥa</i> , <i>ya ḥāli</i> <i>šark</i> ¹⁴ <i>al-fīlāl</i> ¹⁵	sus labios, tío mío cuero rojo marroquí
<i>u šaṣūrha</i> , <i>ya ḥāli</i> <i>rʿyš aḍ-ḍolmān</i> ¹⁶	sus pelos, tío mío plumas negras de avestruz macho
<i>u bzāzalha</i> , <i>ya ḥāli</i> <i>bəyḍāt ḥmāmāt</i>	sus pechos, tío mío blancas palomas
<i>zʿnūdha</i> ¹⁷ , <i>ya ḥāli</i> <i>ṣarṣa mabnīya</i>	sus brazos, tío mío columnas alzadas (sobre el pozo) ²⁰

¹² «Árabe de Argelia descendiente de la primera invasión del Magreb» (B165). B= Beaussier a partir de ahora.

<i>w aḥwāẓabha, ya ḥāli</i> <i>ḥaṭṭ al-brīya</i>	sus cejas, tío mío línea de escritura
<i>o šbāḥḥa</i> ¹⁸ , <i>ya ḥāli</i> <i>ḡir as-sbūlāt</i>	sus dedos, tío mío se dirían espigas
<i>u nīḥa, ya ḥāli</i> <i>ḡir ṯḡūl ḥlāl</i> ¹⁹ .	su nariz, tío mío se diría una fibula.

Hay coplas que sobreviven en las zonas rurales; en amazige encontramos, por ejemplo, el género *izli* o *asefru*, poesía oral femenina cantada en la Cabilia, pero también en otras zonas amaziges del Magreb, en donde el término *izli* es panamazige y es empleado para denominar estas coplas femeninas (Garratón, 2016: 28). Como bien ha puesto de manifiesto esta autora (2016: 24), las mujeres de la Cabilia han recurrido a este género «para expresar sus sentimientos, deseos, frustraciones o inquietudes» dentro de una sociedad en la que la mujer ha estado relegada tradicionalmente al ámbito familiar. En cuanto a su estructura, Garratón (2016: 29) dice lo siguiente: «dístico o pareado de dos versos heptasílabos, agrupados frecuentemente de seis en seis, aunque esta estructura puede variar. Los versos pares riman siempre entre ellos». Hay otro género femenino en Argelia conocido como *bōqāla*, recitado en árabe argelino. Beaussier (1871: 67) recoge esta voz con un plural *bōqālāt* o *bwāqal* con el sentido de «recipiente de cerámica con dos asas para beber», «jarra, recipiente cilíndrico de cristal con un asa y profundo», pero también «adivinación por medio de este recipiente», «copla». Las *bōqālāt* se recitan en torno a un recipiente o cuenco lleno de agua; cada mujer pone en él un anillo u otro abalorio, luego recitan coplas, a modo de interacción entre ellas, para expresar sus sentimientos, pero también a modo de rituales de adivinación mágica; está muy extendido en Blida, Argel, Tremecén, Constantina o Cherrchell (Hadj-Ali, 2011 y 2015, Ben Cheneb, 1956 y Slyomovics, 2014). Y en Tremecén encontramos un género de poesía oral femenina conocido como *ḥawfi* destinada a ser cantada y con una estructura y temática muy parecida a las coplas que antes hemos reseñado (Yelles-Chaouche, 1986).

Estos géneros en amazige y árabe argelino guardan similitudes con el *ṣayyūṣ*, cuyas coplas son cantadas durante las labores del campo por las mujeres en la región de Yebala (Gintsburg, 2014) y con el género conocido como *givān* en Mauritania (Ould Mohamed-Baba, 2023). Son coplas formadas normalmente por cuatro versos, o dos versos de dos hemistiquios, aunque pueden llegar hasta ocho, y, en el caso del *ṣayyūṣ* son cantadas a

¹³ < *qoḍra* (B781).

¹⁴ «Especie de cuero coloreado» (B524).

¹⁵ < *filāli* «piel de buey marroquí, preparado en Tafilate» (B759). La apócope de *-i* se debe a la necesidad de mantener la rima.

¹⁶ No hemos podido documentar esta voz.

¹⁷ «Brazo, parte del brazo que va desde la espalda hasta el codo» (B442). Alliaume había traducido por «puños».

¹⁸ < *šbāḥḥa*.

¹⁹ Alliaume, en nota a pie de página, dice que se trata del plural de *ḥella* «vaina, funda». Con este sentido, no hemos podido documentar esta voz. Sin embargo, hemos cambiado la traducción y optado por «fibula, adorno de mujer», también «bastón puntiagudo ajustado en la nariz del camello para evitar que mame y así destetarlo» (Boris, 1958: 151).

²⁰ Alliaume traduce por «dos columnas alzadas sobre el pozo», pero la voz está en singular.

dúo. Sobre este género, editamos en 2014, 651 coplas recogidas por Carlos Pereda Roig durante el Protectorado español y en esta obra, decíamos lo siguiente sobre su temática:

El tema más recurrente en la mayoría de las coplas de Pereda es el amoroso; se describen todo tipo de sensaciones relacionadas con este sentimiento: encuentros, alegrías, penas, distanciamientos, rupturas, sátiras, etc. Pero también hay otras dedicadas a algunas de las ciudades o zonas geográficas del norte de Marruecos, a santos y sus romerías, invocaciones de tipo religioso, cantos religiosos, cantos a la siega, alabanza a los padres, o a personajes históricos como el general Jordana, Raisuni o el sultán Mohammed Ben Aarafa (Pereda, 2014: 44).

Las coplas son universales, las encontramos en otras culturas como la española; un ejemplo de ellas son los distintos subgéneros del flamenco: bulería, soleá, seguidilla, fandango, martinete, etc. Gamboa y Núñez (2007: 250), citando al compositor Manuel de Falla, a propósito del flamenco, dicen que en este género encontramos los sedimentos que las distintas culturas han dejado en la Península Ibérica, desde Tartesos, pasando por Alándalus, la llegada de los gitanos, la aportación americana, etc. Que las coplas que se cantan en el Magreb han recibido influencia de Alándalus, no cabe duda, dado el contacto entre las dos orillas, especialmente tras la llegada de los moriscos a partir del siglo XV y hasta principios del XVII; un estudio lingüístico y musicológico detallado arrojaría sin duda puntos en común con el flamenco.

En esta línea de poesía oral cantada, tenemos que incluir otro género muy extendido en Argelia y Marruecos, la *ṣayṭa*, canciones acompañadas de música y muy extendida en las zonas rurales. La voz significa «llamada», «grito». Posee aspectos en común con los cantos femeninos antes señalados, compartiendo fórmulas, temáticas y estilos, pero además con la música andalusí (Gintsburg, 2014: 48). No hemos podido consultar ninguna obra sobre este género en Argelia, pero sí la de Najmi (2007), que es referencia para la *ṣayṭa* en Marruecos y que ofrece un panorama general de estas canciones en todo el país.

En el apartado anterior hablamos de la fundación de los «padres blancos» y «hermanas blancas». La recogida de la literatura oral, y también la producción en árabe argelino, propia o traducida de textos religiosos, se inició a principios del siglo XX y llegó hasta los años 1970, evolucionando desde un interés por conocer la cultura argelina, que nacía del proselitismo, a un interés libre de este último aspecto, o, al menos, sin ser prioritario, fruto de la reflexión que dentro de la iglesia católica se llevó a cabo durante la primera mitad del siglo XX, unido al movimiento de descolonización, que desembocó en el concilio Vaticano II, y en una visión más globalizadora de la revelación de Dios. En esta exposición sobre la literatura oral, hemos prescindido de presentar las obras relacionadas con la doctrina cristiana cuya traducción o redacción llevaron a cabo los padres blancos, ya que no creemos que deban ser tenidas en cuenta en el tema que tratamos; estas pueden consultarse en Moscoso (2022a). Hacia 1903, aunque su publicación en letra de imprenta no tuvo lugar sino entre 1905 y 1908, el P. David (1874-1966) publicó cuatro cuadernillos en árabe argelino con el nombre de *Escenas de la vida árabe en Argelia*, reeditados y traducidos recientemente por nosotros (Moscoso, 2022b); son diálogos entre un capataz y un gran propietario en los que hay abundante información etnográfica sobre la vida en el Sáhara argelino, especialmente en la región de Ghardaïa y Laghouat: voces relacionadas con la siega, los aperos empleados en las caravanas de camellos o los peligros que el desierto ofrece. Otro texto con información etnográfica es un cuaderno anónimo y manuscrito, escrito en 1910, que era empleado en el noviciado que los padres blancos tenían en Argel

para la enseñanza de las costumbres argelinas, sociales y religiosas (Moscoso, 2022a: 309-310). En la misma línea de estos textos etnográficos, el P. Alliaume (1941-1942) publicará cuatro librillos conocidos como *Le petit chameau* («el pequeño camello»), por el dibujo que lleva en la portada, en árabe argelino, acompañados de su traducción al francés.

Y en relación con el trabajo de recogida de la literatura oral, las hermanas blancas fueron fundamentales, sobre todo, porque eran las únicas que tenían acceso al mundo femenino. El contacto de las hermanas con las mujeres tenía lugar en las escuelas que tenían abiertas, las enfermerías y los talleres de aprendizaje de costura, bordado, tejido de tapices y labores domésticas. Este espíritu de recogida de la literatura oral es manifiesto en dos obras escritas por el P. Alliaume. La primera lleva por título *as-asūrāt f as-ṣaḥra* «Las hermanas en el Sáhara» y se compone de dos libros en árabe argelino y dos con sus traducciones correspondientes (Alliaume, 1943-1946 y 1944 respectivamente). Se trata de conversaciones entre las hermanas y mujeres y hombres del Sáhara en los que se incluye mucha información etnográfica. La segunda de las obras lleva por título *ktāb al-adab* «el libro de la educación» y está compuesto de tres librillos publicados en 1944. Esta última obra recoge aspectos morales que las hermanas enseñaban en sus escuelas y talleres. Sobre estas obras, puede verse nuestro trabajo (Moscoso, 2023a). Por otro lado, las hermanas han dejado bastante material etnográfico que permanece inédito en los archivos de la Casa General en Roma. Nosotros hemos podido editar un cuadernillo anónimo que contiene idiomatismos de tipo religioso, nanas, adivinanzas, cuentos, oraciones en favor de la parturienta, coplas y bastante léxico (Moscoso, 2023b). Actualmente acabamos de editar y hacer un estudio sobre otro cuaderno escrito por las hermanas Madeleine Mesure y Marie Claver (2024) que contienen idiomatismos, léxico etnográfico y textos sobre los beneficios para el cuerpo de ciertas plantas.

A estas obras hay que sumar una colección de 600 adivinanzas recogidas por el P. Giacobetti (1916) en Chélif y el Aurès; en su introducción (Giacobetti, 1916: X-XI), el recopilador nos explica que las adivinanzas suelen contarse durante la noche, momento elegido para contar estos «juegos de espíritus», y que las mujeres, sus informantes, se negaron a hacerlo durante el día, por miedo a que sus hijos se volvieran calvos; por el contrario, los hombres sí accedieron a contárselas en cualquier momento. En Marruecos, contamos con un gran trabajo de recopilación de adivinanzas, con un estudio y un glosario, realizado por Ziyādi (2007a y 2007b).

En lo que concierne al refrán o proverbio, habría que distinguirlos de las máximas, como los adagios, y los idiomatismos; y así, Dafir (2017: 100-103) distingue entre: «refrán (*maṭal*)», «expresión proverbial (*taṣbīr maṭali*)», «máxima (*ḥikma*)» y «expresión fija (*ṣibāra taqlīdiyya*)». En relación con el proverbio o refrán, Lázaro Carreter dice que ambos conceptos expresan lo mismo:

Frase completa e independiente, que, en sentido directo o alegórico, y, por lo general, en forma sentenciosa y elíptica, expresa un pensamiento –hecho de experiencia, enseñanza, admonición, etc.– a manera de juicio, en el que se relacionan por lo menos dos ideas (Lázaro Carreter, 1990: 347).

Sobre la recogida de este, hay que destacar la labor llevada a cabo por el padre blanco Duvollet (1980 y 1987), quien publicó 2999 proverbios y dichos procedentes de Argelia, Marruecos y Túnez, completados más adelante hasta 3290, especificando los lugares de donde proceden: de Boufarik a Boghari por la Chiffa, Djebel Amour d'Oranie, Géryville, El Abiodh, Jemmapes, El Arrouch, Bayard, La Robertsau, Corneille et Ampère, Sédrata,

Dellys, Tighzirt/Sur/Mer, Sidi Bel Abbès, El Achour, Ghardaïa, Colom-Béchar, El Oued, Le Souf, In Amgel, Tamanrasset y Fort-Leclerc en la región de Fezzan. En esta línea, cabe destacar el trabajo de recopilación de proverbios, a partir de obras para el aprendizaje del árabe argelino, llevada a cabo por Ben Cheneb, plasmado en una publicación en tres tomos que salió a la luz entre 1905 y 1907, en la colección *Publications de l'École des lettres d'Alger* (Alger, Leroux) y de la que nosotros hemos consultado una edición facsímil editada recientemente (Ben Cheneb, 2013). Esta obra está compuesta de 3121 proverbios acompañados de explicaciones etnográficas y etimológicas; le siguen una colección de 70 adagios, en forma de coplas, que fueron recogidos en Boghari, Laghouat, Téniet el Had y Bou Saâda entre 1907 y 1910. A esta obra, se suman los proverbios y dichos populares recogidos por Boutarene (19862), un total de 1010, con explicaciones sobre sus significados y usos. Estos proverbios están conectados, sin lugar a duda, con otra colección hecha en Marruecos por la Asociación Marroquí del Patrimonio Lingüístico (AMAPATRIL), que recoge 16.605 proverbios (Matn, 2011); con los recogidos por el P. Patricio de la Torre en Marruecos (Moscoso, 2020b y Moscoso 2011); con los de los andalusíes az-Zağğālī (Ould Mohamed Baba, 1999), Ibn Ṣāṣim (Marugán, 1994) y Alonso del Castillo (Corriente y Bouzineb, 1994); y con la riqueza del refranero en *ḥassāniyya* que Ould Mohamed-Baba (2008) ha recogido en Mauritania.

Entre las obras de los padres blancos, caben resaltar tres que se mantuvieron inéditas y que recogen y reflejan un modo de vida centenario y, hoy en día, casi desaparecido. Son un gran tesoro de la literatura oral que fue recogido entre los años 1920 y 1970 y que nosotros hemos podido editar. Las dos primeras que reseñamos, obras del P. Yves Alliaume (1900-1983), están en los archivos generales de los padres blancos en Roma²¹ y la segunda, obra del P. Jean Lethielleux (1900-1998) (Lethielleux 2022), del que solo se conoce una fotocopia, está en la Biblioteca diocesana Les Glycines de Argel²². En primer lugar, sobresale la obra monumental del P. Alliaume (Moscoso, 2020a), *Dictons et traditions*, de un gran valor etnográfico, literario, antropológico y dialectológico. El P. Alliaume vivió en el Sáhara argelino entre 1924 y 1978. La obra abarca 27 dossiers y 310 temas con diferentes textos, cada uno relacionado con la doctrina musulmana y cristiana, cuentos populares, adivinanzas, lecciones de moral, textos etnográficos y diálogos variados entre el padre blanco y la gente. Le siguen los textos de la literatura oral de Touggourt (Alliaume, 2015), que fueron recogidos en esta ciudad entre 1941 y 1953; en la recogida participaron las hermanas blancas, ya que ellas eran las únicas que podían tener acceso al mundo femenino, en el que las mujeres son una fuente importante de conservación de la tradición oral y de la lengua. Esta obra contiene textos etnográficos, documentos orales sobre la historia de Touggourt, cuentos populares, adivinanzas, cantos y poemas, juegos infantiles, sentencias, proverbios, doctrina religiosa y datos sobre santos. La tercera de las obras fue escrita por el P. Lethielleux (2022) y está compuesta por textos, recogidos en Djelfa y El Bayadh, sobre la cría del cordero en la tribu de los Oulad Naïl del altiplano argelino; va acompañado de su traducción y de notas etnográficas.

De las dos obras anteriores del P. Alliaume, editamos recientemente (Moscoso, 2021) todos los cuentos recogidos por el padre blanco. Son un total de ciento veintiocho. Esta publicación está en la línea de otras cuyo objetivo es dar a conocer al lector el rico patrimonio del cuento oral de Argelia. En primer lugar, un cuento, junto a otros textos

²¹ Alliaume, 2015 y Moscoso, 2020a <<https://mafrone.org/archives-des-mafr/>>

²² <<https://www.glycines.org/>>

etnográficos, recogido en una descripción del árabe de los judíos de Argel (Cohen, 1912: 484-515); le siguen dos colecciones de cuentos en amazige de Frobenius (1921 y 1922) y Dermenghem (1945); este último autor señala en su introducción (Dermenghem, 1945: 11) que «sea como fuere, la influencia árabe sobre una gran parte del folclore cabilio es visible, incluso si no es posible precisar exactamente su extensión y fecha»²³. A continuación, mencionamos una colección de cuentos de Argel llevada a cabo por Ben Cheneb (1944); una colección de veintitrés cuentos de la tradición amaizge de la Cabilia, escrito por Amrouche (1966), en el que esta autora pone el acento en el valor creativo de la cuentacuentos:

Puede ser que inconscientemente mi madre haya aportado su contribución a los relatos que me ha legado: ella no ha hecho otra cosa sino continuar la tradición. Ya que he querido considerar estos cuentos y leyendas de mi país no tanto como documentos sino como obras de arte bien vivas²⁴.

A las dos obras anteriores se añaden tres números de una serie que comprende doce cuentos en amazige de la Cabilia, con su traducción al francés, publicados en el *Fichier de Documentation Berbère* (F.D.B.), editado por el *Centre d'Études Berbères* (C.E.B. 1965, 1966 y 1967); y *Contes berbères de Kabylie*, de Mouloud Mammeri (1996), publicado por primera vez en 1980¹. Más tarde apareció un análisis textual de seis cuentos de Tremecén (Mered 1991); y un interesante estudio, complementado con trece cuentos, escrito por Bourayou (1993). Y en 2003 fue publicada una colección de veintinueve cuentos de la región de Tiaret, recogidos entre los Khoualed, los cuales fueron contados en árabe a la autora de la obra (Aceval, 2003) en un ambiente completamente rural; a estos hay que sumar la colección de cuarenta y siete cuentos, también de Tiaret, que Belarbi (2011) publicó y que proceden de aquellos que su madre y abuela le contaba en su infancia. Abenójar (2010) han publicado una obra en la que se recogen etnotextos en los que hay cuentos, mitos, leyendas, supersticiones, lírica; seguidos de una colección de cuentos populares de la Cabilia (Abenójar e Imroune, 2014), otra colección de mitos y cuentos del norte de Argelia (Abenójar et al. 2015) y una última sobre cuentos de la región del Mzab (Abenójar y Khirennas, 2016). A estos, hay que sumar los cinco cuentos que Dib (2015) ha publicado, procedentes de la tradición oral de Tremecén y los volúmenes III, IV y V de Mered (2011) con cuentos también de esta ciudad. Recientemente, Mameria (2013) ha recopilado en tres volúmenes una colección de cuentos del Este argelino de la tradición oral en árabe argelino, ya que su autora es natural de la región de Souk-Ahras y estudió en Constantina hasta la secundaria; y Benrejda (2016) ha publicado una recopilación de doscientos cuarenta y un cuentos de la literatura oral argelina, procedentes de la tradición amazige de la Cabilia, obra que, hasta el momento, es la colección más completa en este género. Por último, reseñamos los seis cuentos en árabe de Orán publicados por nosotros recientemente, los cuales fueron grabados en esta ciudad en el transcurso de una de nuestras estancias de investigación (Moscoso 2025). Estos cuentos orales están estrechamente conectados con otros que han sido publicados en Marruecos, de los que tenemos un verdadero tesoro aparecido por primera vez en 1926,

²³ Texto original: *quoi qu'il en soit, l'influence arabe sur une grande partie du folklore kabyle est visible, même si l'on ne peut préciser exactement son ampleur et sa date.*

²⁴ Texto original : *Il se peut qu'inconsciemment ma mère ait apporté sa contribution aux récits qu'elle m'a légués : elle n'aurait fait, en cela, que continuer la tradition. Car j'ai voulu considérer ces contes et légendes de mon pays moins comme des documents que comme des œuvres d'art bien vivantes* (Amrouche, 1966: 10).

Contes et legendes, escritos por Légey (2007), que, siendo mujer, tuvo acceso al mundo femenino, en el que oyó y recogió los cuentos y leyendas; los cuentos amazigos recogidos y publicados por Laoust en 2012 y reeditados recientemente por Mouhsine; los veintiseis cuentos del Atlas de Marrakech (Leguil 1988) en edición bilingüe, francés-amazige; el estudio que llevamos a cabo en 2012 sobre el cuento oral en Marruecos; los cuentos del fondo Colin editados por Galley e Iraqui-Sinaceur (1994), en los que aparece la figura de Dyab, legendario personaje perteneciente a la tribu de los Banu Hilāl; los ocho cuentos procedentes de la tradición rifeña publicados por Moscoso (2007); los diecisiete cuentos de Tetuán recogidos por Bencheikroun (2016); los diez cuentos editados para su uso en el aula por Moscoso (2017); y el estudio sobre el cuento marroquí de Moscoso (2012).

A todo lo dicho anteriormente, añadimos sobre literatura oral argelina en general, traducida al español, el artículo de Hadj-Ali Mouhoub (2019) publicado en la *Revista argelina* de la Universidad de Alicante.

Por último, nos parece interesante resaltar el papel que jugaron los manuales para el aprendizaje del árabe argelino; eran métodos que enseñaban una lengua materna oral y no codificada oficialmente, lo cual hacía que sus autores recogieran la información de la oralidad y, entre los textos recogidos, había muchos que podemos catalogar como literatura oral, dada su forma estética. En 1897, Fatah publicó uno cuyo subtítulo nos parece muy sugerente: *Choses usuelles, traduction libres de fables tirées de La Fontaine, de Fenelon, etc. Contes suivis de notes et d'un lexique*. Fatah, como bien dice la portada de su libro, era director de la *École principale d'indigènes*, encargado de la enseñanza del árabe en Argel. Los textos de esta obra ocupan una buena parte del manual, 122 páginas; más tarde, publicará otro método en el que prescinde de las fábulas y los cuentos (Fatah, 19122). Le sigue el método de Machuel (1900²), en cuya tercera parte (Machuel 1900²: 209-430) hay textos comentados a los que se han añadido «un buen número de proverbios muy conocidos por los argelinos», así como «idiomatismos y expresiones familiares» (Machuel: 1900²: XII-XIII). Entre estos textos, abundan cuentos de Yuha (Thomas de Antonio, 1993 y García Figueras, 1934) y otros de este género. Un tercer manual fue escrito por Soualah (1910²), quien indica en el subtítulo que se han incluido cuentos y anécdotas. Este autor explica en una segunda obra publicada en 1947, que esta es la cuarta de una serie de métodos para el aprendizaje del árabe argelino. La primera de las obras –dice en su prefacio– fue publicada en 1904, la segunda sería la de 1910, o quizás esta fuera la segunda edición de la de 1904, y la tercera fue publicada en 1934. Lo interesante de esta cuarta parte es que se compone de una crestomatía, que según el autor es «un estudio sobre los grupos étnicos de África del Norte» (Soualah, 1947: 7) y entre los textos, tal como se menciona en el título, se recogen costumbres tanto de árabes como de amazigos, nómadas, negros y «moros». En 1946 aparece también el *Manuel*, en cuyo prefacio, su autor, Dhina (1946¹: IV), dice: «cuentos, poesías, dichos y adivinanzas, relacionadas con las lecciones precedentes, han sido agrupados en las páginas de revisión al final de cada capítulo». A estas obras, le siguen los dos tomos de la *Méthode progressive* escrita por los padres blancos Sallam y Lachance (1942), en cuyo primer libro hay veintitrés páginas con once cuentos en árabe argelino procedentes de la literatura oral y en el segundo veintidós páginas con diecinueve cuentos. Otros manuales para el aprendizaje del árabe argelino, posteriores a estas fechas no contienen cuentos, aunque sí abundante información etnográfica y proverbios e idiomatismos: Tapiéro et al. (1958), Soualah (1958⁵), Darmaun (1963) y Tapiéro (1957 y 1971). Y también dos descripciones de variedades árabes, la primera de la región oranesa y la segunda de la región del Fezzān, al occidente del desierto libio,

que contienen abundante información etnográfica: Marçais (1908) y Marçais (2001). Esta última obra está basada en un trabajo de campo dialectológico llevado a cabo por Philippe Marçais, pero comenzado por su padre William Marçais, en los años 1940 y 1950, y que su hijo no pudo llegar a ver publicado, a pesar de haber continuado sus investigaciones sobre el terreno hasta principios de los años 1970. La primera parte de la obra (Marçais, 2001: 1-103) está compuesta de textos procedentes de la literatura oral, transcritos tal como se oyeron, y traducidos al francés, con textos etnográficos, poemas amorosos, versos épicos y cantos.

Por último, nos parece interesante destacar la diferencia que Abenójar et al. (2015: 27-28) hace entre la cuentística oriental, de «traducción erudita, libresca, ejemplarizante, palatina y asiática, redactada en varias fases entre los siglos IX y XV, en la que a buen seguro se solaparon elementos de procedencia muy heterogénea», y los cuentos tradicionales orales del norte de África. Este autor argumenta que entre ambos no hay conexión o, si la hay, es mínima. Por el contrario –sigue reflexionando– hay que pensar que cuando llegaron los árabes ya había toda una literatura oral que tenía unos orígenes muy diversos: autóctona, del África subsahariana y de la cuenca mediterránea. Por consiguiente, toda la recogida oral de los cuentos, y otros géneros, que se ha llevado a cabo hasta nuestros días constituye un legado importante para su estudio y su salvaguarda para las generaciones futuras, además de la prueba de su origen autóctono.

5. CONCLUSIONES

Hemos presentado en este trabajo los géneros más importantes de la literatura oral en árabe argelino, no sin dejar de conectarlos con la producción en las variedades amazíges de Argelia y con las de los países vecinos, especialmente Marruecos, Túnez y Mauritania. La lengua materna árabe de los argelinos es alguna de las variedades árabes que se hablan en el país, al igual que en los otros países; la recogida de la literatura oral pone de manifiesto el valor lingüístico de la lengua materna y su dignidad creativa, al mismo nivel que la variedad considerada erróneamente como la única culta, el árabe clásico.

Hemos dividido el trabajo en dos grandes bloques: la recogida de la literatura oral en el siglo XIX y la recogida en los siglos XX y XXI. En cada uno de ellos, hemos dado cuenta de los trabajos de recopilación más significativos llevados a cabo. Entre estos, destacamos que no solo fueron recopilaciones de literatura oral sino que hay muchos etnotextos que han sido incluidos en manuales para el aprendizaje del árabe argelino.

Los subgéneros que hemos tratado en este trabajo son los siguientes:

- Género poético: *mālḥūn*, *izli* o *asefru*, poesía combativa, *madḥ*, *hiḡāʔ*, *riṭāʔ*, canto moral, poesía amorosa o erótica, copla, adagio, nana, refrán o proverbio, *ṣayṭa*, *zējel*, *givān*, *ṣayyūṣ*, *ḥawfi*, *bōqāla*, canto de los días de boda, *ḡazal*, *nasīb*, *tabṛāṣ*, *ḡṭāṣ*, *ḡnā*, *rhilya*, poesía del desierto.
- Género narrativo: gestas *hilalies*, cuento, labor lexicográfica, paremia, plegaria, información etnográfica, idiomatismo, adivinanza, oración en favor de la parturienta, relato de viaje, texto de santo o sabio, leyenda.

Por último, queremos dejar constancia de que este artículo supone un esbozo de la literatura oral de Argelia, con lagunas, pero con una visión de conjunto, que puede servir de guía al estudioso de esta disciplina para seguir conociendo el rico patrimonio oral de este país, especialmente en árabe argelino.

FINANCIACIÓN

Este trabajo se enmarca en el ámbito de actuación del Proyecto de Investigación «El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (CONOCOM)» (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

BIBLIOGRAFÍA

- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar (coord.) (2010): *Los chacales al bosque y nosotros al camino: literatura oral y folclore de Argelia*, Alcalá de Henares / Ciudad de México, Universidad de Alcalá / Centro de Estudios Cervantinos / Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar y IMMOUNE, Ouahiba (2014): *Cuentos populares de la Cabília*, Madrid, Miraguano.
- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar, IMMOUNE, Ouahiba y MENAS, Fatima-Zohra (2015): *La princesa cautiva y el pájaro del viento. Mitos y cuentos del norte de África*, Arganda del Rey, Verbum.
- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar y KHIENNAS, Messaouda (2016): *Las granadas de oro y otros cuentos tradicionales del oasis del Mzab (Argelia)*, Cádiz, Q-book Cultura Integral.
- ACEVAL, Nora (2003): *L'Algérie des contes et légendes. Hauts plateaux de Tiaret*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- AL-GARNĀTĪ, Ibn 'Āšim (2019): *El libro de los huertos en flor (ḥadā'iq al-azāhir). Cuentos, refranes y anécdotas de la Granada nazarí*. Traducción, estudio preliminar y notas de Desirée López Bernal, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- ALLIAUME, Yves (1941-1942): *هذرة حبيب مع عرب البادية (الشعبة) (ḥadra ḥbīb mʿa ʿrāb al-bādyā –aš-šāʿmba– «conversación de un amigo con los árabes del desierto –chammba–»*), vol 1, (1941): *في عمل الصالحات (fi ʿmāl aš-šālḥāt «sobre la práctica de las buenas obras»*), vol 2, (1942): *في حالة المساكين (fi ḥāla l-msākīn «sobre la situación de los pobres»*), vol. 3, (1942): *في محبة الله (fi mḥabbā ʾllāh «sobre el amor de Dios»*), vol 4, (1942): *في المرض والموت (fi l-marḍ w al-mūt «sobre la enfermedad y la muerte»*), Argel.
- ALLIAUME, Yves (1943-1946): *الاسورات في الصحرا (as-asūrāt f aš-ṣaḥra «Las hermanas en el Sáhara»*), vol. 1, (1943): *في القصر (fi l-qṣar «en el alcázar»*), vol. 2, (1946): *في بيت الشعر (fi bīt aš-šʿar «en la tienda de campaña de los nómadas»*), vol. 3, (1943): *Les Soeurs Blanches au Sahara. Six petits dialogues entre Soeurs et femmes indigènes. Dans le Ksar*, vol. 1 (1945): *Les Soeurs Blanches au Sahara. Sous les tentes*, Alger.
- ALLIAUME, Yves (1944): *كتاب الادب للبنات اللي يقرأوا عند الاسورات فيالصحراء (ktāb al-adab. l ʾal-bnāt ʾalli yaqrāw ʿand as-asūrāt «Libro de la Educación. Para las chicas que estudian en las hermanas blancas»*), vol. 1, *في الله خالقنا ومولانا وفي العبد المخلوق (fi ʾllāh xālqna w mūlāna w fi l-ʿabd al-maḥlūq «sobre Dios, nuestro Creador y Señor y sobre el siervo creado»*), vol. 2, *في تفسير وصايا الله (fi taḥsīr wṣāyā ʾllāh «sobre la explicación de los mandamientos de Dios»*), vol. 3, *في الذنوب والندامة وفيالموت والاخرة (fi d-ḏnūb w ʾn-ndāma w fi l-mūt w al-axra «sobre los pecados y el arrepentimiento y sobre la muerte y el Más Allá»*, Argel.

- ALLIAUME, Yves (2015): *Literatura oral de Touggourt*, ed. de F. Moscoso García, Alcalá de Henares / México DF, Universidad de Alcalá / Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- AMROUCHE, Margerite-Taos (1966): *Le grain magique. Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, Paris, François Maspero.
- ANÍS (1990)= أنيس
- BASSET, René (1887): *Contes berbères*, Paris, Ernest Leroux.
- BASSET, René (1897): *Nouveaux contes berbères*, Paris: Ernest Leroux.
- BASSET, René (2008): *Contes berbères. Kabyle, Aurès, Sous, Mزاب, Ouargla, Figuig, Rif, Cherchel*, introduction et édition de M. Lounaci, avant-propos de G. Basset, Paris, Ibis Press.
- BEAUSSIER, Marcelin (1871): *Dictionnaire pratique Arabe-Français. Contenant tous les mots employés dans l'arabe parlé en Algérie et en Tunisie, ainsi que dans le style épistolaire*, Alger, Boyer [1887²: Alger, Adolphe Jourdan. Reedición: Alger, Jules Carbonel, ed. de M. Ben Cheneb, 1931; et avec un *Supplément* écrit par A. Lentin, Alger, La Maison des Livres, 1959²⁵].
- BELARBI, Abdelkader (2011): *Contes arabes de Tiaret*, Paris, Karthala.
- BEN CHENEB, Mohammed (2013): *Proverbes de l'Algérie et du Maghreb*, Alger, Flites Éditions.
- BEN CHENEB, Saâdeddine (1944): *Les contes d'Alger*, Oran, Éditions Henrys.
- BEN CHENEB, Saâdeddine (1956): «Des moyens de tirer des présages au jeu de la buqala», *Annales de l'Institut d'Études Orientales d'Alger*, 14, pp. 19-111. En línea: [<https://www.sudoc.fr/08474121X>].
- BEN SEDIRA, Belkassem (1882): *Petit dictionnaire arabe-français de la langue parlée en Algérie contenant les mots et les formules employés dans les lettres et les actes judiciaires*, Alger, Adolphe Jourdan.
- BEN SEDIRA, Belkassem (1886): *Dictionnaire français-arabe de la langue parlée en Algérie*, Alger, Adolphe Jourdan.
- BENCHEKROUN, Siham (2016): *Cuentos de Tetuán. Cuentos populares de Tetuán recogidos de la tradición oral y traducidos al español*, Granada, Universidad de Granada.
- BENREJDAL, Lounès (2016): *Sagesse et contes du terroir*, Alger, Éditions Enag.
- BORIS, Gilbert (1958): *Lexique du parler arabe des Marazig*, Paris, Imprimerie nationale, Librairie C. Klincksieck.
- BOURAYOU, Abdelhamed (1993): *Les contes populaires algériens d'expression arabe*, Alger, Office des Publications Universitaire.
- BOUTARENE, Kadda (1986²): *Proverbes et dictons populaires algériens*, Alger, Office des Publications Universitaires.
- CENTRE D'ÉTUDES BERBÈRES (1965): *TROIS CONTES KABYLES. TEXTES ET TRADUCTIONS*, en *Fichier de Documentation Berbère* (F.D.B.), 85, pp. 1-95.
- CENTRE D'ÉTUDES BERBÈRES. (1966): *CONTES MERVEILLEUX. TEXTES ET TRADUCTIONS*, en *Fichier de Documentation Berbère* (F.D.B.), 90, pp. 138-229.
- CENTRE D'ÉTUDES BERBÈRES (1967): *CINQ CONTES KABYLES. TEXTES ET TRADUCTIONS*, en *Fichier de Documentation Berbère* (F.D.B.), 95, pp. 1-97.

²⁵ Sobre estos dos diccionarios, contamos hoy con una edición en facsímil llevada a cabo por Jérôme Lentin: BEAUSSIER, Marcelin, BEN CHENEB, Mohammed et LENTIN, Albert (2006): *Dictionnaire pratique arabe-français*, introduction de LENTIN, Jérôme, Paris, Ibis Press.

- CHERBONNEAU, Auguste (1858): *Dialogues arabes à l'usage des fonctionnaires et des employés de l'Algérie*, Alger, Dubos frères.
- CHERBONNEAU, Auguste (1872): *Dictionnaire français-arabe pour la conversation en Algérie*, Paris, Hachette et Cie, Imprimerie nationale.
- COHEN, Marcel (1912): *Le parler arabe des juifs d'Alger*, Collection linguistique publiée par la Société de Linguistique de Paris 4, Paris, Librairie ancienne H. Champion.
- CORRIENTE, Federico & BOUZINEB Hussein (1994): *Recopilación de refranes andalusíes de Alonso del Castillo*, Área de Estudios Árabes e Islámicos, 3, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- CORRIENTE, Federico (1998): *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalús*, Madrid, Gredos.
- CORTÉS, Julio (1996): *Diccionario de árabe culto moderno. Árabe-español*, Madrid, Gredos.
- DAFIR, Azeddine (2017): «Hacia una metodología del estudio del refrán árabe marroquí», en *Actas de las primeras jornadas de los doctorandos de Casablanca*, VV.AA., Casablanca, pp. 93-107.
- DARMAUN, Henri (1963): *Recueil de textes algériens*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- DELAPORTE, J. Honorat (1845): *Principes de l'idiome arabe en usage à Alger, suivis de phrases familières et d'un conte arabe, avec la prononciation et le mot à mot interlinéaires par J. H. Delaporte fils*, Alger.
- DELAPORTE, J. Honorat (1846³): *Guide de la conversation français-arabe, ou dialogues en arabe et en français, avec le mot à mot et la prononciation interlinéaire figurés en caractères français, corrigés et augmentés par J. Honorat Delaporte, secrétaire-interprète de la Direction de l'Intérieur en Algérie*, Alger.
- DELLAÏ, Ahmed Amine (2023): «Un premier bilan des publications sur la poésie populaire en Algérie depuis les origines», *Insaniyat*, 100, pp. 47-58. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.29159>
- DERMENGHEM, Émile (1945): *Contes kabyles*, Alger, Charlot.
- DHINA, Amar (1960, 1946¹): *Manuel des débutants en arabe parlé*, préface de PÈRÈS, Henri, Alger, Éditions Baconnier.
- DIB, Omar (2015): *Contes du vieux Tlemcen. Suivis de Melgor Le Seigneur Maudit*, Alger, El Othmania.
- DIB, Souheil Mohamed (2009): *Le trésor enfoui du malhûn. Anthologie de la poésie populaire algérienne*, Alger, ANEP.
- DIB, Souheil (2014): *Anthologie de la poésie populaire algérienne d'expression arabe*, Paris, L'Harmattan.
- DÖLA, Hans-Jörg (2009): *El libro de Calila e Dimna (1251). Nueva edición y estudio de los dos manuscritos castellanos*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- DOZY, Reinhard (1881): *Supplément aux dictionnaires arabes*, I-II, Leyde, E. J. Brill.
- DUVOLLET, Roger (1980): *Proverbes et dictons arabes. Algérie, Tunisie, Maroc, Sahara*, texte arabe avec transcription phonétique, traduction française, 113 photographies, Vessoul, Collège Saint-Georges.
- DUVOLLET, Roger (1987): *Village d'Algérie et oasis du Sahara. Nouveaux proverbes et dictons arabes d'Algérie, Tunisie, Maroc, Sahara*, VII, texte français et arabe, avec transcription phonétique, 537 photographies et cartes, Vesoul, Collège Saint-Georges du Marteroy.
- FANJUL, Serafin (1975): *Canciones populares árabes*, Madrid, Publicaciones de la revista *Almenara*.

- FATAH, B. (1897): *Leçons de lecture & de récitation d'arabe parlé à l'usage des écoles primaires. Choses usuelles. Traduction libre de fables tirées de La Fontaine, de Fenelon, etc. Contes suivis de notes et d'un lexique*, Alger, Librairie Adolphe Jourdan.
- FATAH, B. (1912²): *Méthode directe pour l'enseignement de l'arabe parlé. Rédigée conformément aux nouveaux programmes avec de nombreuses illustrations*, Alger, Typographie Adolphe Jourdan.
- FROBENIUS, Leo (1921-1922): *Volksmaerchen und volksdichtungen*, Atlantis, Jena, Verlegt bei Eugen Diederichs.
- GALLEY, Michelle e IRAQUI-SINACEUR, Zakia (eds.) (1994): *Dyab, Jha, La'āba. Le triomphe de la ruse. Contes marocains du fonds Colin*, Paris, Belles Lettres.
- GAMBOA, José Manuel et NÚÑEZ, Faustino (2007): *Flamenco de la A a la Z. Diccionario de términos del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1934): *Cuentos de Yehá*, ilustrados con 36 maderas y 3 litografías de Miciano, Jerez de la Frontera, Nueva Litografía Jerezana.
- GARRATÓN MATEU, Carmen (2016): «El izli. Un género poético bereber como forma de expresión femenina en una sociedad musulmana tradicional», *Al-Andalus Magreb*, 23, pp. 23-46. En línea: [<https://revistas.uca.es/index.php/aam/article/view/7194>].
- GIACOBETTI, Antoine (1916): *Recueil d'énigmes arabes populaires*, Alger, Imprimerie Adolphe Jourdan.
- GINTSBURG, Sarali (2014): *Formulaicity in Jbala Poetry*, Tilburg, Tilburg University. En línea: [https://pure.uvt.nl/ws/portalfiles/portal/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf].
- HABOUDANE, Omar (2017): *Le melhûn marocain et le paradoxe de l'amour. Cas de sidi Qaddour al-Alami*, Paris, L'Harmattan.
- HADJ-ALI MOUHOUB, Souad (2011): *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*, Madrid, CantArabia.
- HADJ-ALI MOUHOUB, Souad (2015): «Literatura oral argelina: reflexión sobre un proceso de traducción», *Boletín De Literatura Oral* 5, pp. 35-44. En línea: [<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/2211>].
- HADJ-ALI MOUHOUB, Souad (2019): «Literatura y tradición oral argelinas en lengua española», *Revista argelina*, 9, pp. 9-12. <https://doi.org/10.14198/RevArgel2019.9.01>.
- HANOTEAU, Adolphe (1867): *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, Argel, Bastide Libraire Editeur.
- IBN KHALDÛN (1968): *Discours sur l'Histoire Universelle (al-Muqaddima)*, traduction nouvelle, préface, notes et index par Vincent Monteil, tome III, Beyrouth, Commission Libanaise pour la Traduction des Chefs-d'œuvre.
- LAOUST, Emile (2012): *Contes berbères du Maroc*, vol. I, *Textes berbères*, vol. II, *Traduction et annotation* [1949], présentation de K. Mouhsine, Rabat, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.
- LAROUÏ, Fouad (2011): *Le drame linguistique marocain*, Léchelle, Zellige.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990): *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.
- LE BLANC DE PRÉBOIS, Paul (1897): *Essai de contes kabyles*, Batna, Imprimerie typographique A. Beun.
- LÉGEY (2007): *Contes & légendes populaires du Maroc recueillis à Marrakech par la doctoresse* [1926], Légey, Casablanca, Éditions du Sirocco [Trad. esp.: A.

- González Beltrán, *Cuentos y leyendas populares de Marruecos*, Madrid, Siruela, 2009].
- LEGUIL, Alphonse (1988): *Contes berbères de l'Atlas de Marrakech*, Paris, L'Harmattan.
- LERCHUNDI, Fr. José de (1872): *Rudimentos del árabe vulgar que se habla en el Imperio de Marruecos. Con numerosos ejercicios y temas aplicados a la teoría*, Madrid, Imprenta y Estereotipa de M. Rivadeneyra.
- LERCHUNDI, Fr. José de, (1892): *Vocabulario español-arábigo del dialecto de Marruecos, con gran número de voces usadas en Oriente y en la Argelia*, Tánger, Imprenta de la Misión Católica-Española.
- LETHIELLEUX, Jean (2022): *Le mouton dans les tribus nomades présahariennes. Textes arabes et français et notes explicatives et ethnographiques*, ed. de F. Moscoso García, *El jardín de la voz*, Madrid / Ciudad de México, Universidad de Alcalá de Henares / Universidad Nacional Autónoma de México [En línea: [<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/52930>]].
- MACHUEL, L. (1900²): *Méthode pour l'étude de l'arabe parlé*, Alger, Adolphe Jourdan.
- MAMERIA, Zoubeida (2013): *Contes du terroir algérien*, I-III, Alger, Dalimen.
- MAMMERI, Mouloud (1996. 1980¹): *Contes berbères de Kabylie. Machaho! Tellem chaho!*, Paris, Pocket.
- MARÇAIS, Philippe (2001): *Parlers arabes du Fezzân*, textes, traductions et éléments de morphologie rassemblés et présentés par D. Caubet, A. Martin y L. Denooz, Université de Liège, Librairie Droz.
- MARÇAIS, William (1902): *Le dialecte arabe parlé à Tlemcen. (Grammaire, textes et glossaire)*, Paris, Ernest Leroux.
- MARÇAIS, Williams (1908): *Le dialecte arabe des Ulād Brāhīm de Saïda*, Paris, Honoré Champion.
- MARUGAN GÜEMEZ, Marina (1994): *El refranero andalusí de Ibn 'Āṣim al Ġarnāṭi. Estudio lingüístico, transcripción, traducción y glosario*, Madrid, Hiperión.
- MATN (2011) = متن.
- MERED, ZOULIKHA (1991): *Contes arabes de Tlemcen. Essai d'analyse textuelle*, Alger, Entreprise Algérienne de Presse.
- MERED, Zoulikha (dir.) (2011): *Si Tlemcen m'était conté. Tlemcen, capitale de la culture islamique*, vol. I, *Sources et lieux de l'écriture*, vol. II, *Buġyat ar-rwwād fī dikri l-mulūki min banī 'abdi l-wādi*, vol III, *Ses contes et légendes I*, vol. IV, *Ses contes et légendes II*, vol. V, *Ses contes et légendes III*, vol. VI, *Récits de voyageurs arabes et européens I*, vol. VII, *Récits de voyageurs arabes et européens II*, vol. VIII, *Ses savants et ses saints I*, vol. IX, *Ses savants et ses saints II*, vol. X, *Ses savants et ses saints III*, vol. XI, *Sa poésie et sa musique I*, vol. XII, *Sa poésie et sa musique II*, vol. XIII, *La poétique de son parler*, sous la direction de MERED, Zoulikha, Tlemcen, Département du patrimoine immatériel et chorégraphie, Ministère de la Culture.
- MESURE, Madeleine et CLAVER, Marie (2024): *Vocabulaire détaillé de la langue arabe*, ed. de F. Moscoso García, Alcalá de Henares / Morelia (México), Universidad de Alcalá / UDIR / UNAM. En línea: [<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/61959>]].
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (2013): *Cuestiones clave de la Lingüística*, Madrid, Síntesis.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (2021): *La clasificación de las lenguas*, Madrid, Síntesis.
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2007): *Cuentos en dialecto árabe del norte de Marruecos. Estudio lingüístico, textos y glosario*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2011): «Un pionero en los estudios de árabe marroquí: el P. Fr. Patricio José de la Torre. Proverbios y adagios», *Studia Orientalia*, 111, pp. 185-250. En línea: [<https://journal.fi/store/article/view/9313>].
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2012): *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí*, en *Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia Humaniora*, 362, Helsinki, Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ.
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2017): *Cuentos en árabe marroquí. Textos de la literatura oral de Marruecos para su uso en el aula*, Madrid, Uam Ediciones.
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (ed.) (2018): *Vocabulista castellano árabe compuesto, y declarado en letra, y lengua castellana por el M. R. P. Fr. Pedro de Alcalá del orden de San Gerónimo. Corregido, aumentado, y puesto en caracteres árabigos por el P. Fr. Patricio de la Torre de la misma orden, Bibliotecario, y Catedrático de la lengua Árabe-erudita en el R^l. Monasterio de Sⁿ. Lorenzo del Escorial, y profeso en él. Año de 1805*, en *Libros de las Isla 2*, Cádiz, Editorial UCA y UCOPress.
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2020a): *Dichos y tradiciones: Literatura oral y orientalismo católico en el Sáhara argelino (1926-1975)*, *Boletín De Literatura Oral*, 2, pp. 1-1114. En línea: [<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/5253>].
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2020b): «Los refranes recogidos en el *Vocabulista* del P. Patricio de la Torre. Puente de unión entre al-Andalus y Marruecos», *Boletín de Literatura Oral*, 10, pp. 171-218. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.4936>
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2021): *Cuentos del Sáhara argelino*, Córdoba, UCOPress.
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2022a): «L'arabe algérien parmi les pères blancs. Études et publications depuis la fondation de leur société en 1868 jusqu'aux années 1980», *Historiographia Linguistica*, 49, 2/3, pp. 302-335. <https://doi.org/10.1075/hl.00111.mos>
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2022b): «P. Louis David, Escenas de la vida árabe en Argelia; P. Yves Alliaume, Suplemento a las lecciones de moral. Edición, presentación, traducción y glosario», *Revista Argelina*, 14, pp. 69-227. En línea: [<https://argelina.ua.es/article/view/2022-n14-p-louis-david-escenas-de-la-vida-arabe-en-argelia-p-yve>].
- MOSCOSO GARCÍA FRANCISCO (2023a): «El estudio del árabe argelino entre las hermanas blancas en el Sáhara (1932-1978). Las obras del P. Yves Alliaume: *Las hermanas en el Sáhara* y *Libro de la Educación*», *Anaquel de Estudios Árabes*, 34, 2, pp. 273-299. <https://doi.org/10.5209/anqe.85574>
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2023b): «Las Misioneras de Nuestra Señora de África y la recogida de literatura oral en el Sáhara argelino: un cuadernillo anónimo escrito en torno a los años 1970», *Boletín De Literatura Oral*, 13, pp. 40-65. <https://doi.org/10.17561/blo.v13.7904>
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2025, en prensa): «Cuentos en árabe de Orán (Argelia): presentación y estudio lingüístico», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 14. <https://doi.org/10.25267/AAM.2021.v28.06>
- MOULIÉRAS, Auguste (1893 et 1897): *Legendes et contes merveilleux de la Grande Kabylie*, en *Bulletin de Correspondance Africaine* XIII, I-II, Alger, Publications de l'École des Lettres.
- NAJMI (2007) = نجمي.
- OULD MOHAMED-BABA, Ahmed-Salem (1999): *Estudio dialectológico y lexicológico del refranero andalusí de Abū Yahyà Azzajjālī*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

- OULD MOHAMED-BABA, Ahmed-Salem (2008): *Refranero y fraseología ḥassānī. Recopilación, explicación, estudio gramatical y glosario*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- OULD MOHAMED-BABA, Ahmed-Salem (2020): «El *nasīb* en la poesía popular ḥassānī, *lā-ḡnā*», *Al-Andalus Magreb*, 27, pp. 101-116. <https://doi.org/10.25267/AAM.2020.v27.01>
- OULD MOHAMED-BABA, Ahmed-Salem (2023): «Pareados ḥassaníes llamados *givān*, o la brevedad convertida en expresividad poética», *Boletín De Literatura Oral*, 13, pp. 26-39. <https://doi.org/10.17561/blo.v13.7389>
- PEDROSA, José Manuel (2004): *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- PEDROSA, José Manuel (2005a): *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, pp. 1-16. En línea: [https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf].
- PEDROSA, José Manuel (2005b): *Los géneros, el estilo, el trabajo de campo y el trabajo de gabinete: prototipos y versiones*, pp. 1-14. En línea: [<https://www.liceus.com/producto/los-generos-estilo/>].
- PEREDA ROIG, Carlos (2014): *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*, ed. de F. Moscoso García, Barcelona, Bellaterra.
- PRÉMARE, Alfred-Louis de (1986): *La Tradition orale du Mejdub: récits et quatrains inédits, recueillis, transcrits, traduits et annotés par A.L. de Prémare*, Aix-en-Provence, Edisud.
- RIVIÈRE, Joseph (1882): *Contes populaires de la Kabylie du Djurdjura*, Paris, Ernest Leroux.
- ROLAND DE BUSSY, Jean Théodore (1838): *L'idiome d'Alger ou dictionnaires français-arabe et arabe-français précédés des principes grammaticaux de cette langue par T. Roland de Bussy, directeur de l'Imprimerie du Gouvernement*, Alger, Brachet et Bastide Libraires-éditeurs, Place du Gouvernement.
- SAADA, Lucienne (1985): *La geste hilalienne. Version de Bou Thadi (Tunisie)*, recueilli, établi et traduit de l'arabe par L. Saada, préface de J. Grosjean, Paris, Gallimard.
- SAÏD, Edward W. (2003): *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- SALLAM, J. y LACHANCE G. (1942): *الطريقة الجديدة المتدرجة في تعليم العربية العامية لأحد الأبناء البيض (aṭ-ṭarīqa l-ḡadīda l-mutadarriḡa fi ta'līm al-ṣarabīyya l-ṣāmmīyya l-aḥad al-abā? al-buyaḍ)*, méthode progressive pour l'étude de l'arabe parlé de l'un des Pères Blancs, I-II, Alger, Maison-Carrée.
- SLYOMOVICS, Susan (2014): «Algerian Women's Buqalah Poetry: Oral Literature, Cultural Politics, and Anti-Colonial Resistance», *Journal of Arabic Literature*, 45, pp. 165-168. En línea: [<https://www.jstor.org/stable/43305682>].
- SOUALAH, Mohammed (1910²): *Cours élémentaire d'arabe parlé. Enseignement par l'image et par la méthode directe. Lecture, Écriture, Exercices de langage, leçons de choses, contes, anecdotes, exercices d'intelligence*, Alger, Typographie Adolphe Jourdan.
- SOUALAH, Mohammed (1947): *Cours supérieure d'arabe parlé d'après la Méthode directe. La Société musulmane. Origines, Mœurs et Coutumes des groupements ethniques (Arabes, Maures, Berbères, Nègres, Nomades)*, illustrations d'Herzig, nouvelle édition augmentée de notions d'hygiène et d'illustrations, Alger, Éditions « La Typo-Litho » et Jules Carbonel.
- SOUALAH, Mohamed (1958⁵): *Enseignement par l'image et la méthode directe sans caractères arabes (conforme aux programmes officiels)*, livre du maître, Alger, «La thypo-litho» et Jules Carbonel.

- TAINE-CHEIKH, Catherine (2017): *Études de linguistique ouest-saharienne*, vol. II, *Onomastique, poésie et traditions orales*, Rabat, Centre des Études Sahariennes.
- TAPIÉRO, Norbert (1957): *Manuel d'arabe algérien*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- TAPIÉRO, Norbert (1971): *Manuel d'arabe algérien moderne*, Paris, Librairie C. Klincksieck.
- TAPIÉRO, Norbert et al. (1958): *Linguaphone. Cours d'arabe algérien*, vol. I, *Textes des leçons*, vol. II, *Introduction au disque phonétique, Traduction des leçons, Vocabulaire*, London, Linguaphone Institute.
- THOMAS DE ANTONIO, Clara María (1993): «Ÿuḥā, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo árabe», *al-Andalus-Magreb*, 1, pp. 187-223. En línea: [<https://revistas.uca.es/index.php/aam/article/view/7716>].
- TUSÓN, Jesús, (2011): *Quinze lliçons sobre el llenguatge (i algunes sortides de to)*, Badalona, Ara Llibres.
- YELLES-CHAOUCHE, Mourad (1986): *Le ḥawfi. Poésie féminine et tradition orale au Maghreb*, Alger, Office des Publications Universitaires.
- ZERDOUMI, Nefissa, (1982, 1970¹): *Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Paris, Maspero.
- ZIYADI (2007a y 2007b)= زيادي
 [ANĪS, Ibrāhīm (1990): *Fi al-lḥajāt al-ʿarabiyya, al-qāhira: Maktaba al-anjulo al-misriyya*. أنيس، إبراهيم: (1990) في اللهجات العربية، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. *l-lahaḡāt al-ʿarabiyya (Sobre los dialectos árabes)*, Al-Qahira, Maktaba al-Anglo-al-miṣriyya.]
- زيادي، أحمد، (2007a): *الأحاجي الشعبية المغربية. مجالاتها وبنياتها ووظائفها ومقارناتها وخصائصها، الرباط، وزارة الثقافة. [ZIYĀDI, Aḥmad (2007a): al-aḡāḡi aš-šaʿbiyya al-maḡribiyya. maḡālātha wa buniyātha wa waḡāʾiḡha wa muqāranātha wa xaṣāʾiṣha (Las adivinanzas populares marroquíes. Sus ámbitos, estructuras, funciones, comparaciones y características), ar-Ribāt, Wizāra at-Taḡāfa].*
- زيادي، أحمد. (2007b): *قاموس الأحاجي الشعبية المغربية، الرباط، وزارة الثقافة. [ZIYĀDI, Aḥmad (2007b): qāmūs al-aḡāḡi aš-šaʿbiyya al-maḡribiyya (Diccionario de adivinanzas populares marroquíes), ar-Ribāt, Wizāra at-Taḡāfa].*
- متن المثل المغربي الدارج، جمع، ضبط وتحقيق الجمعية المغربية للتراث اللغوي (AMAPATRIL)، سلسلة التراث، الرباط، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، [matn al-maṭal al-maḡribi ad-dāriḡ, ḡamʿ, ḡabṭ wa taḡqīq aḡ-ḡamʿiyya al-maḡribiyya li t-turāt al-luḡawi (Compendio de refranes en árabe marroquí, recopilación, fijación de su escritura y estudio de la Asociación Marroquí para la tradición lingüística), AMAPATRIL, en silsila at-turāt, ar-Ribāt, maṭbūʿāt akādīmiyya al-mamlaka al-maḡribiyya, 2011].
- نجمي، حسن (2007): *غناء العيطة. الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال. NAJMI, Hassan (2007): Ġinā' al-ʿayṭa. aš-šīʿr aš-šafawi w al-mūsīqi fi l-Maḡrib (Canto de la ʿayṭa. La poesía oral y musical en Marruecos), vols. I y II, ad-Dāral-Bayḡa', Dār Tubqāl.*

Fecha de recepción: 28 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2024



Crónicas de Indias y diálogos etnográficos: a propósito de los areítos y los pueblos sin escritura

Indian chroniclers and ethnographic dialogs: regarding the areítos and peoples without writing

Ana VIAN HERRERO

(IUSMP, UCM)

avihe@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-3959-1560>

RESUMEN: Varios cronistas y dialoguistas etnográficos del siglo XVI intentaron comprender los cantos historiales amerindios y contrastarlos con sus paralelos europeos. En sus planteamientos no está solo implícita la idea que cada cual tiene de la conquista y la colonización, sino la de la convivencia de historia escrita y oral. Se analizan y comparan varias descripciones para separarlas de los juicios de valor de coetáneos suyos y nuestros. De un elenco numeroso de cronistas y abundante de autores de diálogos, selecciono a algunos escritores residentes en dos virreinos americanos, México y Perú, con atención preferente a Fernández de Oviedo, el autor que más y mejor se interesó por este problema. El objetivo es centrarse en los areítos como síntoma de un fenómeno mucho más extenso y complejo que afecta a las ideas tempranas sobre los pueblos sin escritura y por tanto a la condición misma de la Historia como disciplina.

PALABRAS CLAVE: Cronistas de Indias, Diálogos etnográficos, Areítos, Gonzalo Fernández de Oviedo, Fray Ramón Pané, Pedro de Quiroga.

ABSTRACT: Several 16th-century chroniclers and authors of ethnographic dialogues sought to comprehend Amerindian chants and to contrast them with their European analogues. Implicit in their approaches is not only each author's particular understanding of conquest and colonization, but also a reflection on the coexistence of written and oral historiographies. Multiple descriptions are examined and compared with the aim of disentangling them from the value judgments of both their contemporaries and our own. From a wide corpus of chroniclers and dialogue writers, I focus on a select group of authors based in two American viceroyalties—Mexico and Peru—paying special attention to Fernández de Oviedo, the writer who most thoroughly and perceptively engaged with this issue. The objective is to analyze the areítos as symptomatic of a far broader and more intricate phenomenon, one that bears directly on early conceptions of non-literate societies and, by extension, on the very foundations of History as a discipline.

KEYWORDS: Chroniclers of the Indies, Ethnographic Dialogues, Areítos, Gonzalo Fernández de Oviedo, Fray Ramón Pané, Pedro de Quiroga.

Varios cronistas y dialoguistas etnográficos del siglo XVI intentaron comprender los cantos historiales amerindios y contrastarlos con sus paralelos europeos. En sus planteamientos no está solo implícita la idea de la conquista y la colonización, sino la de la convivencia de historia escrita y oral. Me propongo analizar y comparar varias descripciones para separarlas de los juicios de valor de coetáneos suyos y nuestros.

De un elenco numeroso de cronistas y abundante de autores de diálogos, selecciono a algunos escritores residentes en dos virreinos americanos, México y Perú, con atención preferente a Fernández de Oviedo, el autor que más y mejor se interesó por este problema. El objetivo es centrarse en los areítos como síntoma de un fenómeno mucho más extenso y complejo que afecta a las ideas tempranas sobre los pueblos sin escritura y por tanto a la condición misma de la Historia como disciplina¹. Antes de entrar en los areítos, empezaremos por la Historia.

1. EL INTERÉS ETNOGRÁFICO POR OTROS PUEBLOS

A la hora de escribir la Historia como discurso, son cuatro las fuentes principales de la Antigüedad que heredan los siglos XV y XVI: la aristotélica, la ciceroniana (que retoma y reformula a Heródoto y Tucídides), la lucianesca y la hermogénica. La mayoría de definiciones de la Historia manejadas durante los siglos XV a XVII tendrán uno o varios de estos orígenes.

Pero los escritores atraídos por otros pueblos y otras culturas, los que tenían interés etnográfico junto al histórico, si querían paradigmas escritos, releían casi siempre los mismos modelos, en especial Heródoto y Luciano de Samósata. Heródoto en sus *Historias* había sido el primero en describir las costumbres y la geografía de pueblos del Asia Menor, como escitas, babilonios, persas, egipcios, etc., lo que representaba el primer ejemplo de aproximación antropológica a otras culturas, siempre desde la cautela de lo visto personalmente y desde el precepto de la veracidad (Heródoto, *Historia*, 1987-1994: 66); en él cumple esa función el recurso al testigo ocular propio o ajeno, lo que tendrá una larga estela de seguidores hasta los tiempos modernos; además, Heródoto permitía la presencia de lo maravilloso y el cultivo del estilo agradable. Valla tradujo las *Historias* al latín (*Historiae*, Venetiis, Christophorus de Pensis, c. 1498-1500) abriendo la posibilidad de su influencia, que se reforzaría entre eruditos con la edición griega de Aldo Manuzio (1520).

Uno de los rasgos predominantes en la historiografía indiana es la importancia que adquiere el testigo ocular herodoteo, esencial para lograr la veracidad retóricamente preceptiva. El refuerzo se comprende muy bien en el caso indiano, por tratarse de una nueva y desconocida realidad en la que solo la experiencia vista y vivida puede desafiar a los que hablan de oídas, una de las discusiones del periodo. Los fundadores de esas letras hispanoamericanas en México (como Motolinía, Vasco de Quiroga, fray Alonso de la Veracruz, Gonzalo Fernández de Oviedo, Bernal Díaz del Castillo, Fray Pedro de Córdoba, etc.) o en el Perú (como Juan de Betanzos, Pedro Cieza de León, Juan Polo

¹ El problema se plantea ya en la primera historiografía griega. Una cita de Gonzalo Menéndez Pidal (1986: 7) abre el prólogo de su libro *La España del siglo XIII*: «Solo en raras ocasiones el historiador actual cobra conciencia de que hay sustanciales relatos históricos que han llegado a nosotros en forma no escrita. [...] Casi nos parece axiomático que cuando no hay crónicas, anales, inscripciones, jeroglíficos, no hay Historia; como si los hombres solo dejasen en palabras relato explícito a la posterioridad. [...] En realidad, todo el mundo que nos rodea nos habla de Historia».

de Ondegardo, Pedro de Quiroga, Juan de Matienzo, Garcilaso el Inca, etc.), siempre insistirán en ello.

Por su parte, Luciano de Samósata fue una autoridad para los escritores historiográficos de los siglos XV a XVII: *De Historia conscribenda* era la única obra de la Antigüedad dedicada exclusivamente a la forma de escribir historia, lo que explica su popularidad en Europa desde el Cuatrocientos y su influencia entre historiadores del Nuevo Mundo. También para él el principal precepto historiográfico era la veracidad –no el elogio–, pero entendida de modo flexible y lograda de distinta manera a como lo hace Heródoto. Además, varias obras del samosatense atrajeron a etnógrafos comparatistas, pues el sirio había sido un gran observador de cultos extranjeros y autor de grandes diálogos etnográficos y filosóficos interesados por costumbres, lenguas y culturas peregrinas (Zappala, 1990: 167). Algunas técnicas de este tipo de opúsculos (o a él atribuidos) expresan complejidad literaria notable. Presenta, por ejemplo, a Anacarsis –en el diálogo de su nombre– como falso ingenuo, mártir por amor de su cultura, que discute de igual a igual con Solón. Refiere ritos y costumbres de pueblos desconocidos (*Asinus*, *De dea Siria* e incluso *De sacrificiis*, donde incluye la descripción de costumbres de enterramiento de extranjeros). Pone en boca de Tóxaris la defensa de la superioridad de los escitas sobre los griegos y le hace hablar con buena conciencia de su pueblo; como amigo de los gestos teatrales, el escita llega a amenazar con su suicidio, se hace testigo de lo que cuenta o de lo que denuncia, y protagoniza un diálogo que presenta el ideal de amistad entre los bárbaros. Son los bárbaros teólogos de *Toxaris* con su toma de partido inverosímil quienes cautivan a varios cronistas y autores de diálogos. El Luciano del perspectivismo y subjetivismo filosóficos del *Hermotimus* los atrajo igualmente.

Aunque Fernández de Oviedo, Juan de Matienzo o Garcilaso el Inca fueron también dialoguistas, vemos de modo más cumplido este comportamiento en el hispano-peruano Pedro de Quiroga, cuyos *Coloquios de la verdad* son un monumento al diálogo etnográfico y memorialístico, cristianizando esos materiales mencionados. En la argumentación, a través de parejas argumentativas lucianescas se detecta al Luciano filosófico, al interesado en la teoría de la historia y al estudioso de culturas de pueblos incógnitos: temas como el sueño, el mundo al revés, el mundo bárbaro idealizado, denuncias de la inconsecuencia de la cultura criticada, la perspectiva y la subjetividad ante las mismas realidades, etc. introducen el relativismo testimonial, etnográfico, historiográfico y filosófico del samosatense, al que se ha unido el fruto de otras lecturas. Cualquiera de estas tres facetas de Luciano, la de historiador, la de etnógrafo o la del cultor de la perspectiva, pueden llegarle, además, tamizadas desde el interés etnográfico de Las Casas, quien leyó al samosatense y admiró las descripciones herodoteas de un culto extranjero, o de fray Domingo de santo Tomás, un inspirador seguro de Quiroga².

2. CANTARES PARA LOS PUEBLOS SIN ESCRITURA: ANTES Y DESPUÉS DE FERNÁNDEZ DE OVIEDO

Junto a las fuentes escritas, autores de crónicas y de diálogos eran muy conscientes de la importancia de la historia oral, no solo para los «pueblos sin escritura» sino para ellos mismos, para la transmisión de sus propias culturas europeas, para la de las nuevas

² Para el Luciano historiador y etnógrafo, y su influencia en los autores áureos de las penínsulas ibérica e itálica, consúltese Zappala (1990: 167, 198-200, 234-242). Para el referente lucianesco en los *Coloquios* de Quiroga: Vian Herrero (2006: 209-247).

por conocer, o para la forma de escribir la Historia. Las comparaciones madrugan en fechas y duran hasta muy tarde, de modo que lo que realmente importa para los análisis concretos desde el punto de vista filológico y científico es conocer si lo leído nace de una experiencia directa o estamos ante un relato mediado por canales más o menos complejos de la difusión escrita.

El *areíto*, palabra del idioma taíno adoptada genéricamente por los colonizadores españoles para describir un ceremonial o tipo de canto y baile religioso oriundo del pueblo taíno del Caribe, sirve a nuestro propósito. Los diccionarios científicos tempranos, como el de Friederici (1947: s.v.) toman como referente para su definición las palabras de Fernández de Oviedo («Bailar cantando; cantares acompañados de bailes»), recurriendo, pues, al testimonio más apreciado a través de los siglos, con buenos motivos. Pero el mismo Friederici documenta la voz ya desde Pedro Mártir: «chorizantes hymnosque suos quos dicunt *areitos* cantando ... offerunt» (II, 361) (s.v.), para designar el baile cantado en todos los territorios de Indias. Esta condición genérica de la voz debería tomarse más en cuenta para definir una realidad que de facto es muy compleja.

Menéndez Pidal, por su parte, fue quien antes reparó en la importancia de la asociación entre tradiciones orales de pueblos distintos cuando aporta noticias de romances traídos por los conquistadores (Cortés, Pizarro, Almagro) según varios cronistas³ y, sobre todo, cuando comenta varios pasajes de Fernández de Oviedo⁴. La crítica sobre el *areíto* crece durante el siglo xx, y a ella se aludirá cuando proceda. Desde el año 2000 han aumentado los análisis, de muy desigual signo y valor, sobre sus componentes performativos, lingüísticos, mnemónicos e históricos. Destaco en particular cuatro estudios: el de Jeremy Paden (2007), centrado en la memoria como problema de legitimación de sus propias pretensiones en el *Sumario* de Fernández de Oviedo (1526); el de Paul A. Scolieri (2013) con respecto a la relación entre memoria e historia escrita en Oviedo –limitado a la *Historia general*–, y la reevaluación de conjunto que hace Elisabeth Gansen (2019); con otro planteamiento, el de Vanina Teglia (2015).

Pero ese rastreo lexicográfico al que aludía antes no es casual: Oviedo –del que luego nos ocuparemos– no fue el primero en explicar a los escritores europeos lo que era el *areíto*, como varios estudiosos pusieron de relieve. Fue fray Ramón Pané, al que se considera el primer escritor etnográfico, el jerónimo autor de la *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, compuesto c. 1494-1498 en La Española durante el segundo

³ Referidos por Bernal Díaz, Antonio de Herrera, Fernández de Oviedo, Cieza de León, etc.: R. Menéndez Pidal [1939], 1972⁷: 13-46, en especial 14-16 («Los romances tradicionales en América (1)»), y retoma el asunto en publicaciones sucesivas.

⁴ Menéndez Pidal ([1953], 1968², I: 3-8, 39, 157-162, 169-172, 188-196, 300-316) y (II, 3-116, 169-195, 342- 365, 390 -403), comentando a Gonzalo Fernández de Oviedo y primeros romances americanos (II, 222-235, 323-330 y 432-439). Cito en este caso la *Historia General y Natural de las Indias* de Fernández de Oviedo por la ed. de Amador de los Ríos (1851-1855) en su forma abreviada como *HGNI*, seguido del nº de libro, capítulo y página. He tenido también a la vista la ed. de Juan Pérez de Tudela, 1959 (BAE) junto a su estudio preliminar (1959: viii-clix). He recurrido, sin embargo, de forma sistemática al cotejo con las ediciones antiguas del *Sumario* (1526), la *Primera parte*... 1-20 (1535) y la *Tercera parte* (ms. Real Biblioteca II/3042) o revisión manuscrita final del autor en 1547-1548, incorporada, como se recordará, desde Amador de los Ríos: «publicala la Real Academia de la Historia cotejada con el códice original enriquecida con las enmiendas y adiciones del autor e ilustrada con la vida y el juicio de las obras del mismo por José Amador de los Ríos». Asimismo, véase Fernández de Oviedo, «Relación de lo sucedido en la prisión de el rey de Francia», en P. Pintacuda (1997: 10-11). Son numerosas las ediciones y traducciones del *Sumario*; cito por la de J. Miranda (1950) teniendo a la vista la costeada por el autor mismo (Toledo, 1526).

viaje de Colón a las Antillas y por encargo del Almirante; Pané menciona brevemente el areíto y lamenta que los nativos no tengan sistema de escritura para referir sus orígenes como pueblo y cultura:

Y puesto que ellos no tienen escritura ni letras, no pueden dar buena cuenta de cómo han oído esto de sus antepasados, y por eso no concuerdan en lo que dicen, ni aun se puede escribir ordenadamente lo que refieren (*Relación*, p. 24). [...] Y como no tienen letras ni escrituras, no saben contar tales fábulas, ni yo escribirlas bien. Por lo cual creo que pongo primero lo que debiera ser último, y lo último lo primero. Pero todo lo que escribo, así lo narran ellos como lo escribo, y así lo pongo como lo he entendido de los del país (p. 26) [...] como lo compré, así también lo vendo (p. 45) [...] pues estos creen en tales fábulas con mayor certidumbre que los otros, pues lo mismo que los moros, tienen su ley compendiada en canciones antiguas por las que se rigen, como los moros por la escritura. Y cuando quieren cantar sus canciones, tocan cierto instrumento que se llama *mayohabao*, que es de madera, hueco, fuerte y muy delgado, de un brazo de largo y medio de ancho; la parte donde se toca está hecha en forma de tenazas de herrador, y la otra parte semeja una maza, de manera que parece una calabaza con el cuello largo. Y este instrumento tocan, el cual tiene tanta voz que se oye a legua y media de distancia. A su son cantan sus canciones, que aprenden de memoria; y lo tocan los hombres principales, que aprenden a tañerlo desde niños y a cantar con él, según su costumbre (p. 34)⁵.

Pedro Mártir de Angleria (1455-1526), recibió en Sevilla ese original de Pané y, como miembro del Consejo de Indias y primer historiador general de las Indias, resume en latín su contenido en 1516, en sus *De orbe novo decades*⁶, pero, como hace notar Gansen, Mártir ve ya el fenómeno como una forma alternativa de hacer historia:

Tienen por costumbre inmemorial, particularmente en las mansiones de los reyes, hacer que sus boicios o sabios instruyan a sus hijos de memoria en el conocimiento de las cosas. [Pretenden transmitir así tanto el] «origen y sucesión de los acontecimientos» como las «hazañas en la paz y en la guerra de sus [...] antepasados [...] en versos a que llaman areítos, y como entre nosotros los tañedores de cítara, ellos los cantan, acompañados de danzas, al son de atabales contruidos a su usanza y a los cuales dicen maguey» (*Déc.* III, libro VII, *ap.* Gansen, 2019: 1016-1017).

⁵ El texto de Pané original en español se perdió y solo se conoce por la discutida traducción al italiano de la *Historia del Almirante don Cristóbal Colón* hecha por Alfonso de Ulloa. Cito por la ed. de la *Relación* de Pané más fiable que me ha sido asequible (ed. J. J. Arrom): 1984³. Hay varias eds., algunas accesibles en red, y he cotejado con 1932: cap. 14 (su única numeración es la capitular; puntuación, acentuación y normalización sin relevancia fonética son mías). Gansen (2019: 1016-1017) menciona a Pané junto a Pedro Mártir, Las Casas, Hernando Colón y Pérez de Oliva, cuya información he completado o ampliado aquí y en adelante cuando, por espacio, ha sido posible. Debe sumarse a la nómina de citados al propio Cristóbal Colón, a Francisco López de Gómara y a Girolamo Benzoni, el gran difusor de la leyenda negra. Hay una tesis dirigida por Manuel Maceiras Farfán que no he podido leer, o no encuentro publicada: F. J. Ángeles Concepción (2007).

⁶ «Pedro Mártir se confiesa muy amigo de Colón, de suerte que para redactar parte de su obra utiliza, como él mismo reconoce, los propios originales del Almirante, que va leyendo y poniendo en latín con humor y desenfado no exento en ocasiones de gravedad» (J. Gil, en J. Gil y C. Varela 1984: 18). Gansen no transcribe los textos de Pedro Mártir de Angleria, *De orbe novo decades*, *Déc.* I, libro IX, caps. iv a vii. Véase también Pedro Mártir de Angleria, *Opus epistolarum*, núms. 177, 180, 189 y 190 (1953: vol. IX, Libros I-XIV, Epístolas 1-231). Amplío, sobre la base de Gansen (2019: 1016-1017) la información que ella sigue de la ed. cit. de Pané, en versión castellana.

Mártir no fue el único: Las Casas también se apropió de ciertos fragmentos del jerónimo comentados por él en su *Apologética historia de las Indias*, pero no habla explícitamente de los areítos⁷. Fernando Colón, el segundo hijo del Almirante, incluyó la *Relación* de Pané como cap. 61 de la *Historia del Almirante*, inédita a su muerte en 1539 y solo editada en Venecia (1571) en traducción italiana de Alfonso de Ulloa, que este dejó en borrador inconcluso a su muerte, con incoherencias diversas. Fernán Pérez de Oliva (1494-1531), que conoció a Fernando Colón, incluyó la relación en su *Historia de la invención de las Indias*, escrita c. 1525-1528 de nuevo desde óptica colombina, romanceando por primera vez la I *Década* de Pedro Mártir, pero el texto estuvo perdido hasta 1965⁸.

En 1514 Fernández de Oviedo (1478-1557), que fue mozo de cámara de los Reyes Católicos de 1492 a 1498 y vivió casi cuarenta años en el Nuevo Mundo, conoció de primera mano el areíto taíno –la tradición oral que más le interesó–⁹, pero solo reflexionó acerca de él de manera progresiva, a lo largo de toda su vida, para concluir sobre la forma de hacer historia en general y específicamente sobre su papel como historiador del Nuevo Mundo. Comparó esa forma de canto bailado con prácticas semejantes del Viejo Mundo, como el romance tradicional hispánico, que él conoció en el periodo de mayor predicamento de este género entre cultos y cortesanos, momento de auge de los pliegos sueltos y de recopilación de textos populares en importantes cancioneros (Londres, ms. 1471-1500; General 1511; hasta el *Cancionero* sin año) y momento de composiciones de textos semipopulares de autor, que en varios casos se tradicionalizaron. Oviedo solo gradualmente consideró el potencial del areíto para un historiador americano. En *Historia general y natural de las Indias* (1535, rev. 1547-1548) presenta ya «these oral forms of memory not simply as alternatives to written history but as its necessary complements» (Gansen, 2019: 1015-1016). Es decir, a diferencia de Pané y Mártir, Oviedo sí profundiza en diversas manifestaciones del areíto. Primero en el *Sumario*, obra autónoma de 1526¹⁰, donde ya tiene preocupación retórica por la memoria y por las distintas formas culturales de areíto. Aún defiende como prioritaria la forma escrita de la historia. En su vida indiana, además del taíno, conoció los de varias islas del Caribe –La Española, Dominica y Tobago– y nueve años después matizará la cuestión –desde la 1ª ed., en 1535, de la *Historia general y natural*–, y entenderá la historia oral como un complemento necesario (Gansen 2019: 1019); los areítos se estudiarán ya no como entretenimiento danzado, sino como ceremonia (los pasos de danza adelante y atrás, el canto, el ritmo, el vestido y adornos, la bebida de chicha que emborracha hasta hacer

⁷ Las Casas, *Apologética historia sumaria* (1967: tomo I, caps. CXX, CLXVI y CLXVII). La extensión de los textos impide la reproducción; los datos positivos sobre los cultos indígenas son de Pané y solo glosas o comentarios personales no directos son de Las Casas. No habla de los areítos, con esta sucinta y no necesariamente explícita excepción, calco de Pané: «Eran muy amigos de sus bailes, al son de los cantos que cantaban y algunos atabales roncós de madera, hechos todos sin cuero ni otra cosa pegada» (*Apologética historia*, cap. CCIV).

⁸ Fernán Pérez de Oliva (1965 y 1993); Cerrón Puga (1991: 33-51).

⁹ En *HGNI* (Libro XLII, cap. XI: 93-94), Fernández de Oviedo describe un tipo de areíto en Nicaragua, el *mitote*, al recoger el fruto del cacao. Y en Libro XLII (cap. XI: 94-95) otro areíto ante el cacique Tocoatega, quien golpea con varas a cuatro muchachos a los que al final regalan unas almendras de cacao. A juicio de Gansen (2019: 1020) el *mitote* es un canto danzado análogo, y cree que la estancia en Nicaragua (1527-1529), en el ámbito del cacique Tocoatega, que le permitió presenciarlo, junto con la larga residencia y experiencia americanas del autor, probablemente determinaron su cambio desde el *Sumario* a la *Historia*. Para la vida y obra de Oviedo v. además de Amador de los Ríos cit., Miranda (1950: 7-74); Pérez de Tudela (1959: viii-clix).

¹⁰ Introducción de J. Miranda a *Sumario de la natural historia de las Indias* (1950: 50-52).

perder el sentido –no siempre, solo en ritos especiales–, la importancia del compositor o maestro) y examina formas, significados, funciones que cumple, en especial, para la correcta transmisión de la memoria colectiva. Para hacerlo comprensible a su lector lo compara o incluso iguala con el romance hispánico y con formas poéticas o bailadas de países europeos donde residió¹¹. Defiende estas fuentes como legítimas y efectivas para transmitir la historia entre iletrados o suplir información que otros documentos no proporcionan. Le influyó en su concepción de la historia y en su propia obra, en su forma de hacer historia, inspirándose en el *De oratore* de Cicerón. Y le influyó en particular la historiografía medieval, donde ese aprovechamiento de fuentes estaba consolidado desde Alfonso X, o siglos antes si se consideran sus fuentes árabes andalusíes¹².

Otros historiadores reivindicaron los textos surgidos al calor de los acontecimientos por su valor mnemotécnico de la historia y como medios de propaganda política: así Antonio de Herrera y Tordesillas (1549-1625) en su «Discurso sobre las historias y historiadores españoles»:

En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos de la guerra y la gente se inclinase a las armas, que era lo que en aquellos tiempos (hablando de don Pelayo a acá) más se platicaba y era más necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de Estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones¹³.

Lo mismo puede decirse de los peninsulares Juan Díaz de Rengifo (1553-1615), Ginés Pérez de Hita (1544-1619) y Juan de Mariana (1536-1624)¹⁴. Otros como François Baudoin (1520-1573) compararon los areítos (por influencia de Oviedo) con cantos romanos y germanos (Grafton, 2007: 115; Gansen, 2019: 1026). Es decir, es una tendencia historiográfica quinientista la de hermanar ambas fuentes, algo común al resto de Europa (Chaytor, 1966²).

Oviedo conoció el ambiente cortesano que se interesaba por el romance tradicional y eso determina su comprensión del areíto¹⁵. Los consideró esenciales para su propia *Historia* del Nuevo Mundo entendida como empresa colectiva, imposible para uno solo. Intenta unir tradiciones: recuerda una anécdota de las *Catilinarias* ciceronianas y a partir de ella hace una analogía con la conquista de México por Cortés de la que la corona debe enorgullecerse, por lo que deberían escribirse romances que quedaran en la memoria de generaciones (Gansen, 2019: 1031). También en el México o en el Perú de

¹¹ Fernández de Oviedo, *HGNI* (Libro V, cap. 1: 128); Menéndez Pidal (1968², I: 3-8, 39, 157-162, 169-172, 188-196, 300-316) y (II, 3-116, 169-195, 342-365, 390-403), comentando a Gonzalo Fernández de Oviedo y primeros romances americanos sobre todo II (222-235, 323-330 y 432-439); Gansen (2019: 1022).

¹² Menéndez Pidal (1955); Catalán Menéndez Pidal (1963); Catalán y de Andrés (1975); Cintra (1951-1990); Pattison (1983); Powell (1983); Black (1987: 126-156); Vaquero (1990).

¹³ Antonio de Herrera, «Discurso sobre las Historias e historiadores españoles», en 1804: 36. *Ap.* R. Menéndez Pidal, «Romances noticiosos» (1968², I: 301-316, cita en 303).

¹⁴ Menéndez Pidal (1972⁷: 14-16); M^a Cruz García de Enterría (1988: 102); Gansen (2019: 1026).

¹⁵ Gansen (2019: 1033, n. 7) sugiere que Oviedo conozca *Actius* de Pontano y le inspire su concepción de la historia. No es imposible, pero quizás sea más fácil pensar en Luciano mismo, al que también conoció Las Casas, cuestiones ambas dignas aún de estudio.

la conquista se compusieron romances imitando el estilo tradicional, pero ninguno llegó a tradicionalizarse¹⁶. Sí hay noticias de romances nuevos de autor, como los de Gabriel Lobo Lasso de la Vega, los de Fernán González de Eslava en México, Juan de Castellanos, en Colombia, o Luis de Tejeda en Río de la Plata, ya del siglo XVII, sin vida tradicional¹⁷.

Por su parte, Pedro de Quiroga, evangelizador, comisario inquisitorial y extirpador de idolatrías, residente en Perú por al menos cuarenta años, menciona y describe los areítos como ceremonia de los nativos y ello forma parte también de una operación argumentativa e ideológica más general: en este caso la de denunciar los fallos de la conquista y de la política evangelizadora de los españoles y censurar a los falsificadores de la historia de la conquista y colonización¹⁸.

La ceremonia colectiva en que, a través del canto y el baile, los aborígenes antillanos (y otros de Tierra Firme) conmemoraban y transmitían las hazañas y hechos históricos de caciques, dioses, cemíes y de la propia comunidad taína se acogió a la voz *areíto*; pronto el uso se extendió en manos de los cronistas al conjunto del territorio de Indias para designar los cantos noticieros de comunidades, lenguas y pueblos distintos¹⁹.

3. COMPONENTES DEL AREÍTO

Los motivos característicos del areíto que vienen a continuación se extraen sobre todo de Fernández de Oviedo, el más amplio y sistemático en la información, el más conocido, al que damos prioridad, sin olvidar a los otros.

- Memoria colectiva oral:

El interés de Oviedo es tempranísimo, ya desde su llegada a Indias, según confiesa:

Por todas las vías que he podido, después que a estas Indias pasé, he procurado con mucha atención, así en estas islas como en la Tierra Firme, de saber por qué manera o forma los indios se acuerdan de las cosas de su principio e antecesores, e si tienen libros, o por cuáles vestigios e señales no se les olvida lo pasado. Y en esta isla [Española], a lo que he podido entender, solos sus cantares, que ellos llaman areíto, es su libro o memorial que de gente en gente queda, de los padres a los hijos, como aquí se dirá (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. i: 127 [Sevilla 1535: f. xlv r]²⁰).

¹⁶ Menéndez Pidal (1972⁷: 46-51), «Las primeras noticias de romances tradicionales en América (1)»; Reynolds (1967: 11-24): («El romancero y la conquista»).

¹⁷ Para los tradicionalizados, hallados por el mismo Menéndez Pidal, véanse, además de Menéndez Pidal (1972⁷: 46-51), y (1968², I y II, *passim*): Romero (1952); Valenciano (1992: 145-163); Chicote (1993, I: 442-452) y Chicote (1996, I: 501-508).

¹⁸ Vian Herrero (2009: 10-328 [estudio]) y (2009: 329-536 [edición y notas]).

¹⁹ En los cronistas de Indias la voz es general, y también ya común en literatos peninsulares de la generación paralela o de la siguiente, como Juan de Arce de Otálora (véase adelante) o Lope de Vega (Fernández Gómez, 1971: s. v.). No obstante, conviene una precisión: cuando Millones (2007: 24) analiza el movimiento milenarista *Taki Onqoy* («enfermedad del canto») en el Perú, descarta que los éxtasis de posesos o místicos en sus bailes, referidos por Molina o Álvarez, se relacionen con los «descritos por las crónicas del siglo XVI o, en general, con los del periodo colonial».

²⁰ Lo trae a colación Tegli, 2015: 167, la versión revisada añade: «de los padres a los hijos, y de los presentes a los venideros, como aquí se dirá». Como se advertía arriba (n. 4), recurro para las citas textuales al cotejo de las ediciones de 1526, 1535 y revisión ms. 1547-1548, de las que solo modernizo grafías sin relevancia fonética —a diferencia de las ediciones modernas—; mantengo como ‘e’ el signo tironiano, corrijo

... en su cantar dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. I: 127 [Sevilla 1535: f. xlvi a])²¹.

... esta manera de cantar en esta y en las otras islas (y aun en mucha parte de la Tierra Firme²²) es una efigie de historia o acuerdo de las cosas pasadas, así de guerras como de pazes, por que por²³ la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas e acaescimientos que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su acuerdo; y por esta forma recitan las genealogías de sus caciques y reyes o señores²⁴ que han tenido, e las obras que hicieron, e los malos o buenos temporales que han pasado o tienen; e otras cosas que ellos quieren que a chicos e grandes se comuniquen y sean muy sabidas²⁵ e fijamente exculpidas en su memoria. Y para este efecto continúan estos areítos, por que no se olviden, en especial las famosas victorias por batallas [...] porque los de esta isla, cuando yo los vi el año de mil e quinientos e quince años²⁶, no me parecieron cosa tan de notar como los que vi y he visto después que se hazen en Tierra Firme [...] (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. I, p. 128 [1535: f. xlvi a-b]). [...] todos saben esta forma de historiar, e algunas vezes se inventan otros cantares y danças semejantes por personas que entre los indios²⁷ están tenidos por discretos e de mejor ingenio en tal facultad (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. I, p. 130 [Sevilla 1535: f. xlvi v.]).

errores de lectura u omisiones y mejoro, si puedo, la puntuación. En todos los casos está indicado; en las transcripciones de la *Primera parte* doy prioridad al sistema gráfico de la ed. de Sevilla 1535. Es además importante advertir que la que se presenta como edición de Salamanca 1547 («La qual, se acabo e imprimio en la muy noble ciudad de Salamanca en casa de Juan de Junta / a dos dias del Mes de Mayo Año de mil y quinientos e quarenta e siete Años», colofón de Salamanca 1547 en f. clxxxvi) es, de facto, solo la ed. de 1535 de la *Primera parte*, con nuevo colofón; así se comprueba con un cotejo simple de los folios del proemio a I, Libro v, f. xlv v. [1547 de la BNE, al menos R/ 9301 y R/ 2043]: «... de los cuales [ritos de los indios] fácilmente se puede colegir la rectitud de Dios, e cuán misericordioso ha seído con ellos, esperándolos tantos siglos». En el ejemplar de la BNE R/ 9301 se ha añadido al final (antes de la tabla de 20 libros y de la carta a Loaysa) la portada del Libro XX de una edición de Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1557, presentándola como «Segunda parte de la general historia de las Indias», pero sigue siendo nada más el libro XX de la edición de 1535 concebido como *Segunda parte*. En el ejemplar BNE R/ 2043, f. lxiiii, de esa misma edición pucelana, coetánea de la Asamblea de Valladolid, se cierra el texto de esta manera: «No se imprimio mas desta / obra porque murio el autor», y el colofón dice, atento a los tiempos verbales: «Fenece el libro. XX / Dela segunda parte, dela general / Historia de las Indias, que es-criuia el Capitan Gonçalo/ Hernandez de Ouiedo». Para la mejor y más actualizada descripción de ejemplares debe consultarse el repertorio tipobibliográfico de Casas del Álamo, 2021: n. 287 A, 287 B y 287 C.

²¹ *Sumario* (cap. x: 131): «... y para esto y suplir la memoria y falta de las letras (pues no las tienen), luego hacen que sus hijos aprendan y sepan muy de coro la manera de la muerte de los que murieron de forma que no pudieron ser allí puestos, y así lo cantan en sus cantares, que ellos llaman areítos». En Sevilla 1535 el título del cap. v, I dice: «...e de los areítos e cantares que hazen para retener en la memoria las cosas pasadas que ellos quieren que queden en acuerdo a sus descendientes» (f. xliiii vto b).

²² Solo en [Sevilla 1535: f. xlvi a]: «y aún en la Tierra Firme».

²³ Elijo, pese a la cacofonía (*por que* ['para que'] *por*), la lección de [Sevilla 1535]: f. xlvi a: 'por' (no 'con').

²⁴ [Sevilla 1535]: f. xlvi b omite «y reyes o».

²⁵ Se reformula el pasaje. En [Sevilla 1535]: f. xlvi b consta: «e otras cosas que ellos quieren que a chicos e grandes se comuniquen y sean muy sabidas, y las continúan para que no se olviden, y en especial las famosas victorias por batallas».

²⁶ En [Sevilla 1535] consta «agora veinte años ha o más», de modo que al revisar necesita mayor precisión en la fecha: «...yo los vi el año de mil e quinientos e quince años...».

²⁷ [Sevilla 1535]: «entre ellos».

En el Perú se extienden los cronistas en el mismo fenómeno de la agrafía, que suelen reseñar al referirse a los *quipus*:

... estos no usaron escritura (dice Molina, *Fábulas y ritos de los incas*, p. 49);
... porque como no tengan escriptura... (Lizárraga, *Descripción del Perú*, p. 53).

Por no se haber hallado en este reino, ni en los demás de las Indias, hasta agora, uso de letras, más de sus *quipos* que ellos llaman, que son unos cordeles, y en ellos muchos ñudos y señales por donde conocen lo mesmo que nosotros por las letras... (Matienzo, *Gobierno del Perú*, 1967: 6).

Quiroga y el inca Garcilaso aluden también a formas orales en verso y prosa:

Sabed que por falta de letras de que carecíamos tenemos puestas nuestras historias en himnos y cantares, y assí conservamos la memoria y hechos de los passados, y las cosas memorables; desta manera las tenemos presentes; pero como no nos entendéis no caéis en esto (Quiroga, *Coloquios*, 2009: 414).

También usaban de otro remedio para que sus hazañas y las embajadas que traían al Inca y las respuestas que el Inca daba se conservasen en la memoria de las gentes, y es que los *amautas*, que eran los filósofos y sabios, tenían cuidado de ponerlas en prosa, en cuentos historiales, breves como fábulas, para que por sus edades los contasen a los niños y a los mozos y a la gente rústica del campo, para que, pasando de mano en mano y de edad en edad, se conservasen en la memoria de todos. [...] Asimismo los *haraucicus*, que eran los poetas, componían versos breves y compendiosos, en los cuales encerraban la historia o la embajada o la respuesta del rey; en suma, decían en los versos todo lo que no podían poner en los nudos [se refiere a los *quipus*] y aquellos versos cantaban en sus triunfos y en sus fiestas mayores, y los recitaban a los incas noveles cuando los armaban caballeros, y de esta manera guardaban la memoria de sus historias (Garcilaso, *Comentarios reales*, 2003: VI, VII: 231-232).

- Acto ceremonial:

Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llaman areíto, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando. [...] El cual areíto hacían desta manera. Cuando querían haber plazer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella por su pasatiempo²⁸, juntábanse muchos indios e indias (algunas veces los hombres solamente, y otras veces las mujeres por sí); y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o casándose el cacique o rey de la provincia, o por otro caso en que el plazer fuese comúnmente de todos, para que hombres e mugeres se mezclasen (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. I, p. 127 [Sevilla 1535: f. xlv v]).

Una muestra de referencia conjunta desde la Península:

Y aún los indios del Perú y Nueva España, con ser bárbaros, tenían y tienen grandes y extraños bailes y danzas a honra de sus dioses, y afirmaban que las usaban por celo de la devoción y por sacrificio de los dioses (Juan de Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano*: 1995: 438)²⁹.

²⁸ [Sevilla 1535], f. xlv v., omite: «o sin ella por su pasatiempo».

²⁹ Sobre los bailes del antiguo Perú, Jiménez Borja (1946: 122-161).

- Performance:

E por más estender su alegría e regocijo, tomábanse de las manos algunas vezes, e también otras trabábanse braço con braço ensartados, o asidos muchos en rengle (o en corro asimismo); e uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o muger), y aquel daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, e lo mesmo y en el instante hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía lo comiença e los entona³⁰, e como lo hace e dize, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y así como aquel dice, la multitud de todos responde con los mismos pasos e palabras e orden; y en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás. Y acabada la respuesta, que es repetir o decir³¹ lo mismo que el guiador dixo, procede en continente, sin intervalo, la guía a otro verso e palabras que el corro e todos tornan a repetir; e así sin cesar, les dura esto tres o cuatro horas y más³², hasta que el maestro o guiador de la danza acaba su historia; y a vezes les tura desde un día hasta otro³³ (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 127 [Sevilla 1535: f. xlv v])³⁴.

Algunas vezes junto con el canto mezclan un atambor, que es hecho en un madero redondo, hueco, concavado, e tan grueso como un hombre e más o menos, como le quieren hazer³⁵; e suena como los atambores sordos que hacen los negros, pero no le ponen cuero, sino unos agujeros e rayos que transcienden a lo hueco, por do rebomba de mala gracia. E así, con aquel mal instrumento o sin él, en su cantar [...] dicen sus memorias e historias pasadas, y en estos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos e cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Algunas vezes se remudan aquellas guías o maestro de la danza, y mudando el tono y el contrapás, prosigue en la misma historia³⁶, o dice otra³⁷, en el mismo son o otro (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 127 [Sevilla 1535, f. xlv v.]).

Se extiende en variaciones del instrumento de percusión:

La forma qu'el atambor ... suele tener es la que está pintada en esta figura [...]: el cual es un troço de un árbol redondo, tan grande como le quieren hacer, e por todas partes está cerrado, salvo por donde le tañen, dando encima con un palo, como en atabal que es sobre aquellas dos lenguas que quedan del mesmo entre aquella señal semejante [...] E la otra que es como aquesta [...] es por donde le vazían o vacuan el leño o atambor³⁸ cuando le labran; y esta postrera señal ha de estar junto con la tierra, e la otra que dixe primero de suso, sobre la cual dan con el palo; y este atambor ha de estar echado en el suelo, porque teniéndole en el aire no suena. En algunas partes o provincias tienen estos atambores muy grandes y en otras menores de la manera que es dicha, y también en algunas partes los

³⁰ «lo comiença» solo en [Sevilla 1535], f. xlv v., donde en cambio falta «e como lo hace e dize».

³¹ [Sevilla 1535], f. xlv v. omite: «o decir».

³² [Sevilla 1535], f. xlv v.: «repetir. Esto les tura tres o cuatro horas o más».

³³ Restituyo «desde», si presente en [Sevilla 1535], f. xlv v., y necesario al sentido.

³⁴ En el *Sumario* (x: 132-133) ya mencionaba al guía del contrapás. Aquí profundiza en el papel del maestro, que a su decir es también compositor del areíto, un proceso de composición y ejecución deliberado y sistemático. Llama la atención, junto con Menéndez Pidal (1968²), Gansen (2019: 1022).

³⁵ Restituyo el leísmo de [Sevilla 1535], f. xlv v.

³⁶ [Sevilla 1535], f. xlv v.: «prosiguiendo en la misma historia».

³⁷ Solo [Sevilla 1535], f. xlv v. añade: «si la primera se acabó».

³⁸ Omite [Sevilla 1535] varios detalles como «el leño o atambor», o «esta postrera señal», o «y este atambor ha de estar echado en el suelo, porque teniéndole en el aire no suena», que quedan mejor precisados en la revisión posterior.

usan encorados, con un cuero de çieruo o de otro animal (pero los encorados se usan en la Tierra Firme); y en estas otras islas, como no había animales para los encorar, tenían los atambores como está dicho. Y de los unos y de los otros usan hoy en la Tierra Firme... (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1, p. 130 [Sevilla 1535: f. xlviv-xlvii a]).

La bebida ritual ocupa un espacio importante. Desde Cueva (Castilla del Oro), Oviedo describe areítos en los que los participantes caen borrachos y solo algunos que no beben, «como deputados e viejos», pueden al día siguiente recordar lo que allí se cantó «e lo ponen por obra como si quedasen obligados por un firme e bastante contracto o juramento e pleitesía inviolable» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XXIX, cap. XVIII: 137a). Parece así que a veces hay una función prescriptiva en el areíto.

La libación no es absoluta; depende de la calidad del areíto:

[...] En tanto que turan estos sus cantares e los contrapases o bailes³⁹, andan otros indios e indias dando de beber a los que dançan, sin se parar ninguno al beber, sino meneando siempre los pies e tragando lo que les dan⁴⁰. Y esto que beben son ciertos brebajes que entre ellos se usan, e quedan, acabada la fiesta, los más dellos y dellas embriagados e sin sentido, tendidos por tierra muchas horas⁴¹. Y así como alguno cae beodo, le apartan de la danza e prosiguen los demás; de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al areíto. Esto cuando el areíto es solemne e fecho en bodas o mortuorios o por una batalla, o señalada victoria e fiesta⁴²; porque otros areítos hacen muy a menudo sin se emborrachar (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 129-130 [Sevilla 1535: f. xlvi v.]).

Algunos areítos no estaban exentos de peligros, al menos para el observador cristiano:

Otros areítos e cantares, juntados con el bailar e contrapases, usan los indios, e son muy comunes, como en otras partes destas historias está dicho; e aquellos son comunes y en el tiempo de sus obsequias e muerte de los caçiques prinçipales, e que les quedan en lugar de historia e memoria de las cosas pasadas, e van acresçentando lo que subçede. Y otros hay que ordenan sobre haçer alguna traición, como se hiço en la muerte de don Christóbal de Sotomayor en la isla de Sanct Joan, como lo dixe en el libro XVI, capítulo V. Otros areítos hay que son más comunes para haçer sus beoderas, en los cuales anda tan espeso el vino como el cantar, hasta que caen hechos cueros borrachos e tendidos por el suelo. E muchos de los que así se embriagan se quedan allí donde caen, hasta qu'el vino se les pasa o viene el día siguiente, porque el que le ve caer de su compañía, más le ha envidia que no mançilla, e aun porque no entró a bailar sino para quedar de aquella manera. Pero diré aquí de otro que a la verdad yo e un clérigo e otros tres o quatro españoles que allí nos hallamos quisiéramos estar leños dellos, porque ver septenta u ochenta indios con su cacique borrachos, e gente tan bestial e idólatra e tan llena de viçios

³⁹ [Sevilla 1535]: «En tanto que turan estos sus cantares e los andan bailando, andan otros indios...». La lima y mejora estilística que introduce la revisión es visible.

⁴⁰ [Sevilla 1535] omite: «sino meneando siempre los pies e tragando lo que les dan». A continuación, mantiene la metátesis *bebrajes* (no «brebajes»).

⁴¹ [Sevilla 1535]: «los más dellos embriagados e tendidos por tierra muchas horas. Por manera que la misma embriaguez es la que da conclusión al areíto». Más que la reformulación estilística y el énfasis en la pérdida de conocimiento interesa ver cómo la revisión incorpora explícitamente a las bailarinas («indios e indias»).

⁴² Las precisiones son añadidos de la revisión de 1547-1548: «e fecho en bodas o mortuorios o por una batalla, o señalada victoria e fiesta».

(e que de los cristianos yo creo que ningún contentamiento tienen en la verdad, porque de ser señores los han hecho siervos, y en sus ritos e çerimonias e viçios les han ido a la mano) ¿qué se puede pensar de su amistad? E demás desto estábamos lexos del socorro e ayuda de los cristianos, y en casa de uno de los mayores señores de aquella gobernación, y en tierra que así por mar como por la tierra tenían aparejo para se salir con lo que hiçiesen: todas estas conjeturas eran aparejo para temer lo que allí vimos (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XLII, cap. xi: 95-96)⁴³.

Cieza de León, informante de Pedro Mártir, pudo también conocer el texto de Oviedo en Sevilla, donde la primera parte de su propia *Crónica* fue leída y saqueada por doquier. Se hace eco de algunos aspectos performativos:

Tienen gran cuidado de hacer sus areítos o cantares ordenadamente asidos los hombres y mujeres de las manos y andando a la redonda a son de un atambor, recontando en sus cantares y endechas las cosas pasadas (Cieza de León, *El señorío...*, p. 55).

- Analogía con las tradiciones orales europeas:

Esta manera de baile parece algo a los cantares e danzas de los labradores, cuando en algunas partes de España en verano con los panderos hombres y mugeres se solazan; y en Flandes he yo visto la misma forma de cantar, bailando hombres e mugeres en muchos corros, respondiendo a uno que los guía e se anticipa en el cantar, según es dicho (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. i: 128 [Sevilla 1535: f. xlvi a])⁴⁴.

La misma analogía repite Cieza de León: «[...] usan de una manera de romances o cantares, con los cuales les queda memoria de sus acaecimientos, sin se les olvidar, aunque carecen de letras...» (Cieza de León, 1984 y 1985³: 360) «... como entre nosotros se cuentan por romances y villancicos» (Cieza de León, 1985 y 1988³: 55).

Lo más destacable es, con todo, cómo Fernández de Oviedo –solo desde 1535⁴⁵–, iguala, concreta y detalla los «romances o areítos», destaca varios temas noticieros y épicos (como “La toma de Algeciras por Alfonso Onceno”⁴⁶; “El rey [Alfonso VI] hace

⁴³ Se trata del muy extenso y espléndido episodio en tierra del cacique Nambi y los chorotegas, imposible de transcribir, pese a su calidad (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XLII, cap. xi: 95-96) –esta cita–, y en general (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XLII, cap. xi: 95-96). Véase más adelante.

⁴⁴ Se citan más adelante otras referencias de Oviedo en comparación con culturas europeas. El pasaje transcrito en texto continúa con una experiencia vivida en América: «En el tiempo que el comendador mayor frey Nicolás de Ovando gobernó esta isla, hizo un areíto ante él Anacaona, muger que fue del cacique o rey Caonabó, la cual era gran señora; e andaban en la danza más de trezientas donzellas, todas criadas suyas, mugeres por casar; porque no quiso que hombre ni muger casada (o que hobiese conocido varón) entrasen en la dança o areíto» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. i: 128 [Sevilla 1535: f. xlvi a]).

⁴⁵ Define los areítos ya en el *Sumario*, f. xv v.-xvi (cap. X: 132-133) comparando, como en *HGNI*, con tradiciones hispánicas y europeas, pero sin especificar tema ni texto ninguno. La concreción de temas es, por tanto, de 1535 y en la revisión final solo actualiza fechas: «Y después que vino Colom a estas Indias e pasaron los cristianos a ellas, corren hasta el presente año de mill e quinientos y cuarenta e ocho, otros cincuenta y seis años más» (*HGNI*, libro V, cap. i: 124).

⁴⁶ No consigo documentar un romance que relate la toma del reino de Algeciras por Alfonso Onceno en 1344, tras la batalla del río Palmones contra los meriníes de Fez; el episodio bélico y el largo asedio (1342-1344) se narra con detalle tanto en la *Crónica de Alfonso XI* como en el *Poema de Alfonso Onceno*. Los datos que da Oviedo son importantes porque dejan vislumbrar un probable romance noticiero real hoy desconocido que circulara en un pliego suelto no llegado hasta nosotros.

justicia al Cid sobre la afrenta de los infantes de Carrión”⁴⁷; “El rey Sancho llama a su corte a Fernán González”⁴⁸) y el modo en que lo hace, entendiendo los poemas orales como forma fehaciente de construir, contar y mantener la historia hasta su estricto presente:

A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben que estaba el rey don Alonso en la noble ciudad de Sevilla⁴⁹, e le vino al corazón de ir çercar a Algezira. Así lo dize un romance, y en la verdad así fue ello: que desde Sevilla partió el rey don Alonso onzeno, quando la ganó, a veinte e ocho de março de mill e trezientos e cuarenta e quatro años. Así que ha en este de mill e quinientos e cuarenta e ocho dosçientos quatro años que tura este cantar o areíto. Por otro romance se sabe que el rey don Alonso sexto hizo cortes en Toledo para cumplir de justicia al Cid Ruy Díaz contra los condes de Carrión⁵⁰. Este rey murió primero día del mes de julio de mill e ciento e seis años de la natividad de Cristo. Así que han pasado hasta agora quatroçientos cuarenta e dos años hasta este de mill y quinientos cuarenta e ocho, y antes habían seído aquellas cortes e rieptos de los condes de Carrión; y tura hasta agora esta memoria, o cantar o areíto. Y por otro romance se sabe que el rey don Sancho de León, primero de tal nombre, envió a llamar al conde Fernán González, su vasallo, para que fuese a las cortes de León. Este rey don Sancho tomó el reino año de nueveçientos e veinte y quatro años de la natividad de Cristo, e reinó doze años, así que murió año del redemptor de nueveçientos e treinta e seis años; por manera que ha bien seisçientos doçe años este de mill e quinientos cuarenta e siete que tura este otro areíto o cantar en España. Y así podríamos deçir otras cosas muchas semejantes y antiguas en Castilla (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1, p. 129 [Sevilla 1535]: f. xlvi v.-xlvii)⁵¹.

Es un hecho, además, que a Fernández de Oviedo preocupó el noticierismo tanto en forma romancística como en otras modalidades genéricas escritas, el romance de autor⁵² o el «cantar» o la coplilla⁵³, en ambos casos identificados como areítos.

⁴⁷ Descarto la identificación con el romance IGR 0335:1 «De concierto están los condes» (á-o) (Petersen PHPB, ficha nº 1447), ya presente en el *Cancionero* s.a., f. 159, aunque menciona en sus versos finales la afrenta y acaba con la convocatoria de cortes por el rey: «De aquesta tan grande afrenta el Cid al rey se ha quejado; / el rey como aquesto vido, tres Cortes había armado» (versos 34-35). Es más verosímil que se trate del más conocido «Tres cortes armara el rey» (IGR: 0364). Véase Anexo.

⁴⁸ Es decir, «El conde Fernán González llamado a cortes», muy conocido en el siglo XVI, hoy sin tradición oral, a diferencia de “Castellanos y leoneses”, del mismo tema y al que continúa: IGR: 0123. Véase Anexo.

⁴⁹ [Sevilla 1535] omite, seguramente por error: «ciudad de».

⁵⁰ [Sevilla 1535]: «...Ruy Díaz y a los condes de Carrión», y otros detalles de menor envergadura aunque sí mayor énfasis.

⁵¹ La revisión del pasaje, fechada en 1547 y 1548 pone mayor detalle en actualizar el cómputo de años transcurridos con respecto a la ed. sevillana de 1535; por ej.: «Así que ha ciento y ochenta y nueve años [frente a 204] que tura este cantar o areíto». Igual en los demás casos.

⁵² Recuerda, por ejemplo, el noticierismo italiano de la destitución de don Fadrique de Nápoles, aunque no es un romance tradicional, sino una canción culta italo-latina de autor: «Pero no olvidemos de Italia aquel cantar o areíto que diçe: «A la mia gran pena forte / dolorosa, afflitta e rea / diviserunt vestem mea (*sic*) / et super eam miserunt sorte (*sic*)». Este cantar compuso el serenísimo rey don Federique de Nápoles, año de mill e quinientos e uno, que perdió el reino, porque se juntaron contra él, e lo partieron entre sí, los Reyes Católicos de España, don Fernando e doña Isabel, y el rey Luis de Francia, antecesor del rey Francisco. Pues ha ya que tura este cantar o areíto de la partición que he dicho cuarenta e siete años este de mill e quinientos e cuarenta e ocho, e no se olvidará de aquí a muchos» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 129). Véase Catalán (1998: 35-107). Cid (2013: 37) analiza las *Coplas moniales* –un «alegato contra la vida monacal» en boca de una malmonjada– que introduce Lazarraga en su muy culto Cancionero eusquérico, siguiendo el modelo de un pliego suelto burgalés de c. 1535; dice: «Las *Coplas moniales*,

Es muy interesante la valoración de estas tradiciones que hacen varios escritores del periodo, en América o en España. Si Oviedo identifica el areíto no solo (sí mayoritariamente) con romances sino con coplas noticiaras, Arce de Otálora hace sinónimos los cantos tradicionales y romances de carácter celebrativo e interestamental, tanto del «rey» como de la «gente menuda», con los que cantaron Moisés, Judit, Jael o Débora, dando así muestra de alta estima por la poesía popular y poniéndola al nivel de los cantos ceremoniales e identitarios de los orígenes del cristianismo; o dando la vuelta a la analogía: los cantos del *Deuteronomio* tienen el peso que él, Arce, da a los romances viejos. Fernández de Oviedo recurre a Tito Livio para explicar la difusión de los bailarines etruscos⁵⁴, o al *De amicitia* de Cicerón⁵⁵, y, como Arce, diferencia perfectamente tradición escrita y oral. El deseo de ambos es prestigiar a esta última, la cultura «de los que no leen» sobre sus personajes dignos de recordación y usarla como fuente de autoridad, como ocurrió muchas veces desde la incorporación de gestas a las crónicas alfonsíes y como

trufadas de versos latinos, se presentaban ya como una glosa de una canción (que no “romance”) ítalo-latina célebre, compuesta en 1501 y atribuida al rey de Nápoles, desposeído de su reino: “A, la mia gran pena forte, / doloros’, afficta e rrea! / diviserunt vestem meam/ et super eam miserunt sortem». Estos versos son glosados en las cuatro primeras estrofas de las *Coplas moniales*; de la quinta en adelante no hay ya glosa ninguna, pero continúa el recurso a versos sentenciosos en la lengua sabia.

⁵³ Otro tema noticiario —él dice justamente «otro cantar», no “romance”, pero al que sí identifica como “areíto”—, es «La prisión del rey de Francia»: «Y en la prisión del mismo rey Francisco se compuso otro cantar o areíto que dize: “Rey Francisco, mala guía / desde Francia vos truxistes; / pues vencido e preso fuistes / de españoles en Pavía”. Pues notorio es que esto fue así e pasó en efecto estando el rey Francisco de Francia sobre Pavía con todo su poder, e teniendo cercado y en gran necesidad al invencible e valeroso capitán, el señor Antonio de Leiva, que por el Emperador, rey nuestro señor, la defendía, e seyendo socorrido del ejército imperial de César (del cual era vicario e principal capitán el duque de Borbón, e juntamente en su compañía se halló Mingo Val, caballerizo mayor e visorey de Nápoles, e el valeroso marqués de Pescara, don Fernando de Ávalos e de Aquino, e su sobrino el marqués del Guasto e otros excelentes milites) un viernes veinte cuatro de hebrero, día de sancto Matía apóstol, año de mill y quinientos e veinte e cinco. El proprio rey de Francia fue preso, e juntamente con él todos los más principales señores e varones, e la flor e la caballería e poder de la casa de Francia. Así que, cantar o areíto es aqueste que ni en las historias se olvidará tan gloriosa jornada para los trofeos y triunfos de César y de sus españoles, ni los niños e viejos dexarán de cantar semejante areíto, quanto el mundo fuere e turare. Así andan hoy entre las gentes estas e otras memorias muy más antiguas y modernas, sin que sepan leer los que las cantan e las recitan, sin haberse pasado de la memoria. Pues luego bien hazen los indios en esta parte de tener el mismo aviso, pues les faltan letras, e suplir con sus areítos e sustentar su memoria e fama; pues que por tales cantares saben las cosas que ha muchos siglos que pasaron» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 129 [Sevilla 1535: f. xlvii a-b]). Nótese que, entre otros detalles menores, el añadido entre paréntesis «(del cual [...] milites)», poco inocente tratándose de una mención expresa del Duque de Borbón, no existía en 1535. Este tema de «La prisión del rey de Francia», en forma baladística y no como coplilla *abba*, sí tuvo tradición española, italiana y francesa; la documentación más antigua es francesa de oïl y dieciochesca; modernamente solo se documenta en área catalana, occitana, italiana septentrional y francesa de oïl, incluida Canadá: v. Vian Herrero, 1989: 159-185.

⁵⁴ «Dice Livio, década primera, libro séptimo, capítulo segundo, que de Etruria vinieron los primeros bailadores a Roma e ordenaron sus cantares acordando las voces con el movimiento de la persona. Esto se hizo por olvidar el trabajo de las muertes de la pestilencia el año que murió Camilo. Y esto digo yo que debía ser como los areítos destos indios» [Sevilla 1535: f. xlv v.] Adviértase que en 1535 tiene especial interés por añadir la referencia erudita, seguramente por sentir ya la presión de la historiografía humanística y de la dominica lascasiana, aunque los enfrentamientos con Las Casas son muy anteriores (al menos de 1519).

⁵⁵ Oviedo se plantea si algunos areítos amenazantes son verdadera amistad (tenía en su biblioteca la traducción de Francisco Támara, 1545, del *De amicitia*, donde el superior debía simular igualdad y elevar al sometido). Véase Teglia, 2015: 171-173.

siguió ocurriendo con el romancero noticioso del que también se nutren los historiógrafos y escritores en el siglo XVI.

Esto no significa, como se desprende del trabajo de Teglia (2015: 168), limitación a las metáforas escriturarias y escultóricas de la tradición occidental, dado que tanto Oviedo como Arce como los cronistas peruanos diferencian perfectamente tradición escrita y oral. Y menos aún es un juicio «desvalorizante» de la segunda, de la oral (Teglia, 2015: 170), ya que el hecho de asociarlo a sectores populares o ámbitos interestamentales, lejos de indicar –sobre todo en ese momento– desestima, es descripción analógica, para hacerse comprender («pues en España e Italia se usa lo mismo, y en las más partes de los cristianos e aún infieles, pienso yo que debe ser así» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 128). El problema en este caso es otro: el prejuicio escritocentrista de la crítica literaria, también presente en los *Colonial Studies*, que no siempre conocen ni reconocen las culturas nativas europeas, tan colectivas como las amerindias, para las que escena, danza o canto son igual de significantes⁵⁶ y cuya manera de aprender oralmente su historia, entretenerse, crear ideología e identidad colectivas y hacer propaganda, es tan común a los labradores de España, Flandes o Italia como a los nativos centroamericanos; variará la historia memorada y la ideología –un evangelizador no aceptará el canibalismo, como un antropófago repudiará cualquier ofrecimiento en especie a sus divinidades–, pero no el modo de producción, que es el mismo, y es oral⁵⁷.

No todos comprendieron igual de bien estas solemnidades, claro está, ni por tanto las describieron con el mismo rigor. El problema subyacente a la definición de características puede ser más prosaico: una negligencia, una moda o un hábito traductor. Así ocurre con la *Relación* de Guillermo Coma sobre el segundo viaje de Colón, que enaltece la conquista de unas islas no muy claramente localizadas cuya rentabilidad se cuestionaba en círculos de la corte⁵⁸. La traduce al latín Nicolás Esquilache⁵⁹. Es este un traductor fiel, pero malentendiendo a veces la letra de Coma; tiene además rasgos de época (acercar como humanista sus descripciones a las del mundo grecolatino y sus autoridades), y aunque sus conocimientos de latín son superiores a los de Pedro Mártir, imita el estilo de varios clásicos y, en especial para lo que nos interesa, de Apuleyo, cuya *princeps del Asno de oro* se había publicado en Roma en 1469 y privaba estilísticamente en medios humanísticos italianos. Esto afecta a la descripción de los areítos hasta el punto de que

⁵⁶ Teglia (2015: 165) limita la significación a los amerindios.

⁵⁷ Se desprende muy bien de unas páginas de Oviedo hasta qué punto las creencias de los aborígenes son orales y afectan, por tanto, a los areítos. Son unos diálogos entre fraile e indio sobre las creencias de los nativos en Nicaragua (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XLII, cap. II: 39- 49 y de nuevo en las páginas 50-56). Su origen es una encuesta ordenada por el gobernador Gil González Dávila para confirmar el cristianismo de los bautizados nicaraguenses. El fraile que pregunta a varios indios (caciques, viejos, jóvenes) es fray Francisco de Bobadilla, provincial de la orden de la Merced, con ayuda de tres ‘lenguas’ o intérpretes. La encuesta se realizó según Oviedo el 28 de septiembre de 1538.

⁵⁸ Publicada por Gil y Varela (1984: 177-203), a quien agradezco esta referencia. Se sabe poco de Coma, al que Gil identifica con un médico barcelonés panegirista de Colón aún vivo hacia 1515, que se movía en círculos conversos (Gil y Varela, 1984: 177).

⁵⁹ Nicolás Esquilache, también médico, de Mesina, lo dirige el 13 de diciembre de 1494 al muy poderoso converso Alfonso de la Caballería. Esquilache vivió once años en España, luego se doctoró en Pavía en Filosofía (1486) y se licenció en Medicina (1493). Volvió, como deseaba, a España en 1495, con varias publicaciones de especialidad y carrera propicia. La versión latina se imprimió quizás en Pavía, 1497, por los impresores asociados Aloysius de Como y Bartholomeus de Trottis (Gil y Varela, 1984: 177, 179 y resumo a continuación 180-181).

[...] la danza cadenciosa de las isleñas de Haití esté descrita ni más ni menos que con las mismas palabras que usa Apuleyo para relatar la admirable flexibilidad de un niño saltimbanqui (*Met.* I, 4, p. 4, 9, Helm]). Este es quizás el ejemplo más llamativo de la incapacidad humana de ver, y sobre todo de describir, la realidad humana tal cual es, y de cómo el humanista la deforma al obligarla a pasar por el tamiz de sus lecturas, reprochando, o mejor recreando con palabras prestadas una escena nueva y nunca vista: nada tiene que ver el areíto de La Española con la contorsión forzada del volatinero romano; pero la magia del humanista logra el milagro de tender un puente entre dos mundos diversos, de suerte que el lector poco avisado muerde el anzuelo y contempla con su imaginación una polimórfica quimera que tiene curiosamente, a pesar de su irrealidad (o quizás por ella) un misterioso poder evocador (Gil y Varela, 1984: 181).

El texto de Esquilache dice así en versión castellana:

Bailan de la siguiente manera: muchas, cuyo cabello ciñen diademas y mitras, salen al tiempo de un mismo sitio, ya emprendiendo una carrera, ya con movimientos más reposados. Las laminillas que llevan metidas en sus dedos causan, al chocar entre sí, un repiqueteo no desagradable. A este son y con voz no discorde y cántico no desabrido, hacen *dispuestas a mostrar su flexibilidad, una danza muy muelle y dislocada con contorsiones sinuosas* en un orden bellissimo, entrelazándose a veces en una cadena variada e inextricable sin que ninguna sobresalga de las demás, *con gran admiración de quienes las contemplan*; tras agitarse con descaro en el baile y fatigarse con movimientos desvergonzados, aceleran el ritmo al mismo compás y terminan esa danza prolongada con un grito (traducción esp. de Gil y Varela, 1984: nº 20, p. 202, «Sobre las Indias recientemente descubiertas del mar Meridiano e Índico»).

Oviedo dejó el problema bien planteado en el libro I de su *Historia*, quejándose de los historiadores humanistas que escriben de oídas:

Pero será a lo menos lo que yo escribiere historia verdadera e desviada de todas las fábulas que, en este caso, otros escritores, sin verlo, desde España, a pie enxuto, han presumido escrebir con elegantes e no comunes letras latinas e vulgares, por informaciones de muchos de diferentes juicios, formado historias más allegadas a buen estilo que a la verdad de la cosa que cuentan; porque ni el ciego sabe determinar colores, ni el ausente así testificar estas materias como quien las mira (*HGNI*, Libro I: 4 a)⁶⁰.

⁶⁰ Las principales y numerosas reservas de Oviedo a Pedro Mártir se fundamentan en la inexperiencia directa. Seleccione algunas, empezando por la más hermosa, que cuestiona el juicio implícito escondido en el sintagma 'Nuevo Mundo': «...Nuevo Mundo, como intitula Pedro Mártir sus décadas *De orbe novo*, y lo escribió destas nuestras Indias. Porque ni esto de acá es más nuevo ni más viejo de lo que son Asia, África y Europa. Pero porque en ninguna destas tres partes, en que los antiguos cosmógrafos dividen el mundo, no pusieron esta tierra e grandes provincias e reinos de nuestras Indias, parecióle al dicho auctor que sus *Décadas* y él tractaban de mundo nuevo» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XVI, Prohemio: 462 b-463 a). «Quieren algunos decir (y aun el cronista Pedro Mártir así lo escribe), que aquesta fructa e árboles son mirabolanos, y estos son a los que él da este nombre en sus *Décadas*. Pero como él nunca los vido, ni los comió, ni pasó a estas partes, así se engañó en esto, como en otras cosas muchas que escribió, o, mejor diciendo, le engañaron los que tales cosas le dieron a entender» (*HGNI*, Libro VIII, cap. II, p. 294 a). «El cronista Pedro Mártir dice que estas iuanas son semejantes a los cocodrilos del Nilo, en lo cual él se engañó mucho, y a semejantes y notorios errores están obligados los que en estas cosas escriben por oídas; porque estas iuanas no son mayores animales de lo que tengo dicho; los cuales he

Hay motivos para pensar que esta traducción de Esquilache no solo encandiló a sus contemporáneos –antes se vio cómo Oviedo cuida de añadir referencias eruditas al revisar el texto–, sino también a los nuestros.

4. LA VARIEDAD Y APERTURA DEL AREÍTO

Una clave es comprender el areíto como forma abierta y entender que los escritores emplean, como antes recordaba, un término genérico, el registrado por los repertorios lexicográficos, común a todos los territorios de Indias, para designar un género de producción no escrita que se manifestaría, sin duda, en subgéneros muy diferentes, igualmente orales. El asunto tampoco escapó a Oviedo, quien escribe desde Cuba: «Sus areítos e cantares son como en esta isla; y esta manera de bailes e cantar es muy común en todas las Indias, aunque en diversas lenguas» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XVII, VIII: 499b). O desde Nicaragua: «y en otras partes destas historias se haçe mençión de otras maneras de areítos, porque como son diversas lenguas e costumbres de las gentes, así lo son sus cantares e bailes e otras muchas cosas» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XLII, cap. XI: 99a). Ya aludía a la diversidad lingüística en el *Sumario* (cap. x, p. 116): «porque hay muy diversas y apartadas lenguas entre aquellas gentes».

Según los informes de cada escritor, podemos deducir que tenía lugar en todo tipo de fiestas: una boda⁶¹, la celebración de una victoria o de un acto de conmemoración militante, un acto de justicia⁶², un funeral⁶³, una recolección agrícola⁶⁴, el pasatiempo entre hombres y mujeres, o de cada sexo por separado; incluso actos que no descartaban una

yo visto innumerables, desde menores que un dedo, hasta ser tan grandes como de suso se declaró; y de las pequeñas he visto muchas pasar por encima de los arroyos e ríos, seyendo chiquitas, e también por debajo del agua, seyendo mayores, en algunos arroyos; y, como he dicho, las he comido muchas veces» (*HGNI*, Libro XII, cap. VII, p. 395 a). «E no quieren ser más cristianos de lo que estotros todos, aunque el cronista Pedro Mártir, informado del bachiller Enciso, dice maravillas de la devoción e conversión de un cacique de Cuba que se llamó el Comendador, e de su gente. Yo no he oído cosa de aquello, aunque he estado en aquella isla; e por tanto, me refiero en esto a quien lo vido, si así pasó. Pero yo lo dubdo, porque he visto más indios que el que lo escrebió ni que el que se lo dixo, y por la experiencia que tengo de aquesta gente, creo que ningunos o muy pocos dellos son cristianos de su grado; e cuando alguno se torna cristiano, que es hombre de edad, es más por antojo que por celo de la fe; porque no le queda sino el nombre, e aun aquel se le olvida presto. Posible es haber algunos indios fieles; pero yo creo que muy raros» (*HGNI*, Libro XVII, cap. IV, p. 499).

⁶¹ Véase Fernández de Oviedo (*HGNI*, Libro XLII, cap. XII: 103b), un areíto de bodas (en Libro XLII, cap. III: 49a-b, al hablar de los areítos en bodas, describe cómo se hace la ceremonia), e *ibid.*, Libro XLVII, cap. VII: 286a otro areíto de acción de gracias, peruano, a través de una carta de Almagro.

⁶² Desde Cueva de Castilla del Oro, Oviedo describe un tambor análogo al pintado en el Libro V, cap. I, pero ahora como anuncio de un acto de justicia del cacique (la condena a muerte de alguien, como acto público): Fernández de Oviedo (*HGNI*, Libro XLII, cap. XXIX: 142).

⁶³ También desde Cueva se refiere a detalles importantes del areíto funerario: los criados de un señor, cuando este muere, mueren con él tras hacer un areíto donde cantan las hazañas del difunto; primero matan a sus niños y familiares, luego a sí mismos (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XXIX, cap. XXXI: 155). Ya insistía en el *Sumario* x: 128-129. Algo que registraron muchos cronistas de México y Perú y que impresionó a muchos peninsulares.

⁶⁴ En Nicaragua, en una recogida de frutos, «les hacen [a los ídolos] señaladas e particulares e diferentes fiestas, e sus areítos e cantares al propósito de aquel ídolo e recogimiento del pan o fructo que han alcançado. Son todos flecheros; pero no tienen hierba» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XLII, cap. I: 37b).

afirmación gregaria más agresiva⁶⁵, sobre todo si incluían libaciones rituales, puesto que el acto colectivo de beber y festejar refuerza los vínculos sociales guerreros, identitarios o elitistas, algo que tampoco desconoce la Edad Media europea⁶⁶. Obviamente, en función de la ceremonia (canto de boda, canto de guerra, canto funeral, etc.) así sería el baile, el acompañamiento instrumental, el ritmo, la letra –de la que nada sabemos–, y las actividades parateatrales, si realmente existieron.⁶⁷ Pero tampoco hay que dejar de lado la ideología que impregna cada descripción de cada escritor.

Recordemos que no es solo Oviedo el que reseña el areíto, sino el que más lo puntualiza. Los cronistas generales suelen ser más explicativos que otros autores. Cieza de León incluye en su *Crónica* múltiples referencias a los bailes y cantos funerarios, cantos de solemnidad y tradiciones orales⁶⁸. Lo mismo hace el inca Garcilaso⁶⁹ y otros con menos detalle⁷⁰. En este punto conviene llamar la atención sobre la insistencia peruana implacable en la condición triste de los cantos, es decir, la preferencia por aludir a los areítos funerarios o por ligar la tristeza a los errores morales de los colonos, poniéndose en el punto de vista del nativo. Murúa (1986: 415), como antes Cieza, llama *endechas* a esos cantos, bailes y plantos funerarios; en la «Instrucción contra los ritos de los indios» dice: «y en las endechas que les dizen [a los difuntos] refieren cosas de sus antepasados de su infidelidad» (Murúa, 1986: 256-257).

El indio Tito de Pedro de Quiroga es el más explícito en las razones del «lloroso canto»:

Allí querría que nos viéssedes en nuestros areítos, en nuestros bailes habríades de estar presentes y veríades cómo aunque con son de canto, lloramos con vivas lágrimas nuestras desventuras, y los males que nos hacéis con funerales versos los significamos, y nos quexamos a nuestros dioses y aun al vuestro. Pero somos tan fáciles naturalmente que passa esto con la brevedad que veis, y luego tornamos al carril y camino de la subjección por donde nos queréis llevar, atados con esta soga de paciencia e ignoscencia (Quiroga, 2009: 414-415)⁷¹.

⁶⁵ Por ejemplo, Oviedo (*HGNI*, Libro XVII, cap. v, y en la *Tercera parte* Libro XLII, cap. xi) refiere con detalle alguna situación del Caribe caníbal, o la antes aludida de los chorotegas que los conquistadores ven como amenazantes. Tegliá (2015: 171-173) compara estos areítos temibles para los cristianos, en sospecha de rito de canibalismo que finalmente no ha lugar (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro XVII, cap. v), con la misma descripción que hace Las Casas, idealizadora y justificadora del asesinato del encomendero Cristóbal de Sotomayor. Es un buen ejemplo de cómo las descripciones del areíto se cargan siempre de ideología.

⁶⁶ Fue general hasta las intervenciones prohibitivas o reguladoras de la Iglesia católica, que datan del siglo XII, y la costumbre, sobre todo en la Europa septentrional, en países nórdicos y germánicos, llega incluso a la actualidad, según los estudiosos Andersen y Pajung (2014), Enright (1996), Etting (2013).

⁶⁷ Según Tegliá (2015: 189) «eran representaciones dramáticas que incluían actividades artísticas» admitiendo a farsantes, contorsionistas, corcovados, etc., representativos de sus tótems protectores, usualmente animales (la del cacique Nambi era zona de estatuaria zoomorfa hasta fechas tardías, la Gran Nicoya de la actual Costa Rica). Sería deseable una bibliografía que acredite este motivo para asegurarnos de no reproducir el error de la traducción italiana de Esquilache.

⁶⁸ Cieza de León, *Crónica*, I (138, 196, 218-219, 261, 267-268, 271, 299-300, 318, 352, 357-360).

⁶⁹ Garcilaso (*Comentarios*, 2003: V, II: 171; V, XII: 186; VI, VII: 231-232; VI, XVI: 243 y sobre la pérdida de la tradición oral VII, VIII: 290).

⁷⁰ Molina (1989: 69); Acosta (1985: 297-299, 301-305, 597); Alborno (1989: 171-173, 176); Murúa (1986: 415).

⁷¹ La atmósfera triste tiene semejanzas con el escrito de Titu Cusi Yupanqui, el más importante sobre la rebelión milenarista de Vilcabamba, o *Taki Onqoy*: véase Julien (2006: vii-xxix).

Uno de los textos alegados por Friederici [1947: s.v. *Codoin*, *Archivo de Indias*, V (1866: 489)] de aproximadamente 1550, describe lo que refiere el Tito de Quiroga: «En sus mortuorios, en lugar de lloros, hacen grandes areítos que llaman borracheras, y danzan, cantan y bailan, y beben tanto que se caen borrachos» (Friederici, s.v. *areíto*).

Y Garcilaso extiende la tristeza cantada a las actividades cotidianas del indígena:

De aquí también nació que aquellos reyes del Perú, por haber sido tales [magnánimos, etc.], fuesen tan amados y queridos de sus vasallos que hoy los indios, con ser ya cristianos, no pueden olvidarlos, antes en sus trabajos y necesidades con llantos y gemidos, a voces y alaridos los llaman uno a uno por sus nombres (*Comentarios*, 2003: V, XII: 186).

La apertura se percibe en el mismo Fernández de Oviedo, que evolucionó en la consideración del areíto desde el *Sumario* de 1526 a las versiones de 1535 y 1547-1548 de su *Historia General*, e incluso a lo largo de las páginas de esta última⁷². Tegliá afirma que hacia 1535 considera a los indígenas desviados del cristianismo y muy difíciles de catequizar⁷³, pero a la altura de 1545 pinta a los chorotegas al fin sometidos⁷⁴; en medio, compara las tradiciones indígenas con los cantos etruscos primitivos que refiere Tito Livio o con los romances épicos y noticieros panhispánicos, que considera verdadera forma histórica vicaria para el pueblo inculto e iletrado de España y su área de influencia. Eso no significa una actitud «ambigua» ni contradictoria⁷⁵. Significa solo la apertura del subgénero oral, que los colonos, con el paso del tiempo, conocen mejor la representación y en toda su variedad.

1510-1550 son años de efervescencia ideológica en la consideración del aborigen, desde las Leyes de Burgos a la Conferencia de Valladolid⁷⁶. Si el erudito aristotélico Sepúlveda justifica el «señorío natural» y la «guerra justa» sobre estos *homunculos*, que animaliza metafóricamente también por ser pueblos sin escritura, es decir sin historia,

⁷² Gansen (2019) y Tegliá (2015: 167-170).

⁷³ A pesar de la predicación recibida: «y por tanto estas gentes debrían ya de haber entendido una cosa en que tanto les va (como es salvar sus ánimas), pues no han faltado ni faltan predicadores e religiosos celosos del servicio de Dios, que se lo acuerden después que las banderas de Cristo y del rey de Castilla pasaron acá, puesto que lo tuviesen olvidado o que de nuevo se les tornase a enseñar. Pero en fin, estos indios, por la mayor parte de ellos es nasción muy desviada de querer entender la fe católica; y es machacar [Sevilla 1535: machar] hierro frío pensar que han de ser cristianos, sino con mucho discurso de tiempo, y así se les ha parecido en las capas, o mejor diciendo, en las cabezas, porque capas no las traían, ni tampoco tienen las cabezas como otras gentes, sino de tan rescios e gruesos cascos...» (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, proemio: 125 [Sevilla 1535]: Libro V, prohemio, f. xliiii vto a: «... en fin estos indios es gente muy desviada de entender la fe católica y es machar hierro frío pensar que han de ser cristianos»).

⁷⁴ Es una excepción. La insistencia en la ineficacia de la evangelización no abandona el texto revisado y distingue a Oviedo hasta el final de los intereses de los Colonos.

⁷⁵ Si quiere decir más bien que «todas las visiones conviven», que hay «plurivalencia de representaciones y sentidos» (Tegliá, 2015: 187) una vez avanza la colonización. Mejor que la «ambivalence» de Brokaw (2005: 143-165).

⁷⁶ Tegliá (2015: 174) lo considera, pero limitado a 1530-1540. Se percibe ese análisis (Tegliá, 2015: 179-185), pese a aportaciones útiles, como contradictorio. El oscilante no es Oviedo, sino el areíto, más aún si, como la misma investigadora acepta, los areítos con bebida ritual no se veían de forma negativa a la altura del *Sumario* de 1526, antes bien como acto de inspiración que facilitaba el recuerdo y la elocuencia en los ancianos de la tribu, y con ello la demostración de fuerza y recuperación de su poder; Oviedo lo entiende como rechazo de los chorotegas a los colonos, y como posibilidad de considerar a los indios pueblo controlable por los cristianos a condición de prescindir de sus caciques.

Vitoria y Soto, por su lado, proponen aplicar las normas de gobierno elaboradas por la Escuela de Salamanca, con atención especial a la evangelización pacífica y formativa, y el enardecido Las Casas final, desde el republicanismo político comunero y la creencia en la igualdad de todos los nacidos, es el único que llega a «entender» la antropofagia de sus ritos desde el respeto de la soberanía de esos pueblos, que no carecen de uso de razón; o, como muestra en su esfuerzo de mitología comparada, tienen tanto o tan poco raciocinio – lo había dicho también Oviedo⁷⁷ – como el Egipto faraónico, los judíos, griegos y romanos, los cristianos o la Europa primitiva, ya que todo ser humano fue creado a semejanza de Dios⁷⁸. Esa ideología variada, y tantas veces incompatible, marca de forma indeleble las descripciones y los juicios sobre los areítos.

No creo que la «función ideológica» que tenían los areítos para los nativos, «de acceso a la identidad colectiva por el lenguaje y por el relato cantado», como forma de cohesión o de mantenimiento incluso de relaciones integradoras con otras tribus cercanas, escapara a la comprensión de los españoles⁷⁹. Todo lo contrario. No malentendían sus funciones, sino que las descripciones de los colonos obedecen a ideologías diversas, a veces irreductibles, y no a un pensamiento único. Para un evangelizador que juzga que el cristianismo es el mejor regalo que pueden recibir los nativos para ser de verdad hombres libres, algunas formas de areíto tenían que ser reprobables, precisamente por entenderlas muy bien. Para quien considera que el respeto a la soberanía de cada pueblo es un bien superior a la vida misma, el canibalismo puede disculparse. Algunos enfoques de estudios coloniales en que el punto de partida es lo mismo que la conclusión sirven, en tal caso, de poca ayuda. Claro que la evangelización es una forma de colonización. Esa no es la novedad. Precisamente por eso no podemos perdernos todo lo que está en el camino.

Oviedo sí reconoce la historia oral como fuente de expresión de los nativos y hasta como forma de resistencia política en los areítos, que analiza en toda su variedad. Los hispano-peruanos de las décadas centrales y siguientes, hastiados de guerras civiles y marcados por el alzamiento y luego represión de Vilcabamba, tienden a centrarse en la reivindicación del areíto como forma de denuncia del comportamiento de los cristianos, y por eso enfatizan su tristeza. ¿Por qué esa necesidad de someter lo variado, que siempre ha caracterizado y caracterizará al mundo de la oralidad, a la rigidez del pensamiento único?⁸⁰

5. CONCLUSIONES

Desde mediados del siglo pasado, la historia oral es una disciplina reconocida con metodología rigurosa en el uso de sus testimonios⁸¹. Pero el asunto es antiguo. Tanto Heródoto como Luciano, modelos principales de los escritores etnográficos, se sirvieron de fuentes orales y escritas. Les llegan ambas tradiciones y se sirven de las dos con provecho e intenciones propias. Los cronistas y dialoguistas de Indias tampoco despreciaron nunca

⁷⁷ Lo había dicho incluso a la altura del *Sumario*: «digo que los antiguos romanos, ni los griegos, ni los troyanos, ni Alejandro, ni Darío, ni otros príncipes antiguos, por no católicos, estuvieron fuera de estos errores y supersticiones» (cap. x: 126-127). Pero a diferencia de Las Casas, para Oviedo es una explicación, no una justificación.

⁷⁸ Las Casas (1967, I: xxxvii, xlii, caps. 87-101: 145-165).

⁷⁹ Tegli (2015: 188) usando a F. Ortiz (1975: 66).

⁸⁰ A Tegli (2015: 188), sin embargo, no escapa el respeto de Oviedo por los areítos.

⁸¹ Aunque el nacimiento de la disciplina fue anglosajón e italiano, quien esto escribe fue testigo de la introducción de la historia oral en la Universidad Complutense desde las décadas de 1970 y 1980, en especial con el «Seminario de Fuentes Orales» y el archivo pionero iniciado por M^a del Carmen García-Nieto.

leyendas, canciones, relatos de costumbres. Pedro Mártir construyó sus *Décadas* con informes orales y entrevistas a los navegantes y conquistadores, o a partir de relaciones escritas de amigos y conocidos. Oviedo escuchó con atención y describió primorosamente todo lo que vio, en su llamativa diversidad, y Pedro de Quiroga, canónigo, comisario inquisitorial y extirpador de idolatrías hizo otro tanto.

En el periodo y ámbito geográfico estudiados, debemos concluir sobre la importancia de la historia oral, no solo para los «pueblos sin escritura», es decir por conocer, sino para ellos mismos, para la transmisión de sus propias culturas europeas, o para su forma de entender y escribir la Historia. La convivencia y compatibilidad de tradición oral y escrita es conocida en la historiografía española y europea, y para Oviedo, Cieza, Quiroga, Garcilaso el Inca o Las Casas la oral es complementaria y legítima, porque suple información que otros documentos no suministran: «en algunas cosas el vulgo debe ser creído», dice Oviedo. «¿Qué otra cosa son los romances e canciones que se fundan sobre verdades, sino parte o acuerdo de las historias pasadas?»⁸².

Es difícil sintetizar mejor su respeto por ese tipo de cultura:

No parezca al lector que esto que es dicho [sobre los areítos en La Española] es mucha salvajez, pues en España e Italia se usa lo mismo, y en las más partes de los cristianos, e aún infieles, pienso yo que debe ser así⁸³ (Fernández de Oviedo, *HGNI*, Libro V, cap. 1: 128 [Sevilla 1535: f. xlvib]).

Oviedo los consideró esenciales para su propia *Historia* del Nuevo Mundo entendida como empresa colectiva imposible de culminar en solitario. Quiroga se unió también a otra empresa colectiva como extirpador de idolatrías donde el trabajo y metodología de base era la historia oral. Otros autores mencionados con menos insistencia pensaron o hicieron otro tanto y en modo alguno minusvaloraron ni las tradiciones amerindias ni las propias. Tampoco las malentendieron. Las aprovecharon para sus propósitos y las ajustaron a sus juicios de valor, como hace la crítica contemporánea. Las fuentes orales nunca han sido imparciales –las escritas tampoco–, sino apasionadas, subjetivas y por eso útiles para entender la historia colectiva o saber cómo se construyen las identidades comunitarias. Es una lástima que para una vez que los europeos, gracias a la apertura de la tradición oral y su equilibrio conflictivo con la *Leitkultur*, no niegan el pluralismo ideológico y cultural, una parte de la crítica americana y otra parte de la europea no lo entiendan así. Ese comportamiento se acerca más, desde uno y otro lado, a la herencia colonialista de los ilustrados, reforzada por el Romanticismo, en el entendimiento de Europa desde raíces exclusivamente judeocristianas y clásicas, algo revisado y revisable desde hace mucho tiempo⁸⁴.

6. ANEXO

«Tres cortes armara el rey» (IGR: 0364)

«IGR: 0364. Versión: 1. Rima: ó. Hemistiquios 36. España».

⁸² Cuando concreta con héroes épicos como el Cid o Fernán González: *HGNI* (Libro V, cap. 1: 128-129).

⁸³ La última revisión reformula el pasaje; en [Sevilla 1535]: «...salvajez, porque en España se usa lo mismo, y en Italia, y en las más partes de los cristianos pienso yo...».

⁸⁴ D. N. Hasse (2021) hace una reflexión reciente y útil.

Tres cortes armara el rey todas tres a una sazón;
 las unas armara en Burgos, las otras en León,
 las otras armó en Toledo donde los hidalgos son,
 para cumplir de justicia al chico con el mayor.
 Treinta días da de plazo, treinta días, que más no,
 y el que a la postre viniese que lo diesen por traidor.
 Veinte nueve son pasados, los condes llegados son;
 treinta días son pasados, y el buen Cid no viene, non.
 Allí hablaran los condes: Señor, daldo por traidor.
 Respondiérales el rey: Eso non faría, non,
 qu'el buen Cid es caballero de batallas vencedor,
 pues que en todas las mis Cortes no lo había otro mejor.
 Ellos en aquesto estando el buen Cid que asomó
 con trescientos caballeros, todos hijos dalgo son,
 todos vestidos de un paño, de un paño y de una color,
 si no fuera el buen Cid que traía un albornoz.
 Manténgavos Dios, el rey, y a vosotros sálveos Dios,
 que no hablo yo a los condes, que mis enemigos son.

[...] Documentada en 1547 en *Canc. de rom.* s. a. f. 160 y *Silva* de 1550 t. I. f. 82 (Romance que dice: Tres cortes armara el rey). Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, nº 59, vol. I: 183-184 (*Del Cid.--XXXVIII.*)» (Lo tomo de Proyecto Romancero hispánico: <https://romancero.es/romances/romances/tres-cortes-armara-el-rey-v1/>).

*

«El conde Fernán González llamado a cortes» (IGR: 0123)

«IGR: 0123. Versión: 1. Rima: ó. Hemistiquios 38. España».

Buen conde Fernán González, el rey envía por vos,
 que vayades a las cortes que se hacían en León;
 que si vos allá vais, conde, daros han buen galardón,
 daros ha a Palenzuela y a Palencia la mayor,
 daros ha las nueve villas, con ellas a Carrión,
 daros ha a Torquemada, la torre de Mormojón.
 Buen conde, si allá no ides, daros hían por traidor.
 Allí respondiera el conde y dijera esta razón:
 Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no,
 que yo no he miedo al rey, ni a cuantos con él son:
 Villas y castillos tengo, todos a mi mandar son.
 De ellos me dejó mi padre, de ellos me ganara yo:
 los que me dejó mi padre poblélos de ricos hombres,
 las que yo me hube ganado poblélas de labradores;
 quien no tenía más de un buey, dábale otro, que eran dos;
 al que casaba su hija dóle yo muy rico don.
 Cada día que amanece por mí hacen oración;
 no la hacían por el rey, que no la merece, non:
 él le puso muchos pechos y quitáraselos yo.

[...] Documentada en 1547 en *Silva* de 1550 t. I. f. 85; *Canc. de rom.* s. a. f. 163 y *Canc. de Rom.* 1550 f. 167 (Romance del conde Fernán Gonzales). Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, nº 17, vol. I: 54-55 (Del conde Fernán Gonzáles)». (Lo tomo de Proyecto Romancero hispánico: <https://romancero.es/romances/romances/el-conde-fernán-gonzález-llamado-a-cortes-v1/>).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, José de (1985): *Historia natural y moral de las Indias*, México, F.C.E.
- ALBORNOZ, Cristóbal de (1989): «Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú...», en *Fábulas y mitos de los incas*, Henríque Urbano y Pierre Duviols (eds.), Madrid, Crónicas de América-Historia 16.
- ANDERSEN, Kasper H. y PAJUNG, Stefan (2014): *Drikkekultur i middelalderen*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag (y resumen en inglés).
- ÁNGELES CONCEPCIÓN, Francisco Javier (2007): *La mitología en la cultura taína*: «Relación de las antigüedades de los indios» de *Fray Ramón Pané*, tesis dir. por Manuel Maceiras Farfán, Madrid, Universidad Complutense.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995): *Coloquios de Palatino y Pinciano* [c.1554-1561], I-II, José Luis Ocasar Ariza (ed.), Madrid, Turner/Biblioteca Castro.
- BLACK, Robert (1987): «The new laws of History», *Renaissance Studies*, 1,1, pp. 126-156. En línea: [<https://www.jstor.org/stable/24410014>].
- BROKAW, Galen (2005): «Ambivalence, Mimicry, and Stereotype in Fernández de Oviedo's *Historia general y natural de las Indias*», *The Centennial Review*, 5, 3, pp. 143-165. En línea: [<https://www.jstor.org/stable/41949495>].
- CASAS DEL ÁLAMO, María (2021): *La imprenta en Valladolid. Repertorio tipobibliográfico (1501-1560. Tipografía gótica)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- CATALÁN, Diego (1998): «Permanencia de motivos y apertura de significados: Muerte del Príncipe don Juan», en *Arte poética del Romancero oral II. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI, pp. 35-107.
- CATALÁN, Diego y ANDRÉS, M^a Soledad de (1975): *Crónica del moro Rasis. Versión del Ajbar muluk al-Andalus de Ahmad ibn Muhammad ibn Musa al-Razi, 889-955; romanizada para el rey don Dionís de Portugal hacia 1300 por Mahomad, alarife, y Gil Pérez, clérigo de don Perianes Porçel*, Madrid, Gredos / Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego (1963): *De Alfonso X al Conde Barcelos: Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, Gredos & Seminario Menéndez Pidal.
- CERRÓN PUGA, M^a. Luisa (1991): «Fernán Pérez de Oliva traductor de Pedro Mártir de Anglería: *La Ystoria de la invención de las Indias*», *Edad de Oro*, X, pp. 33-51.
- CHAYTOR, Henry J. (1966²): *From Script to Print: An Introduction to Medieval Vernacular Literature* [1945], Cambridge, W. Heffer and Sons Ltd.
- CHICOTE, Gloria B. (1993): «El romancero panhispánico: observaciones acerca de la subtradición americana», en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas. España en América y América en España*, I, Luis Martínez Cuitiño y Élica Lois (coords.), Buenos Aires, Instituto de Filología «Dr. Amado Alonso», pp. 442-452.
- CHICOTE, Gloria B. (1996): «El romance en las crónicas de Indias: nuevos mundos narrados con viejos textos», en *Actas del IV Congreso de la AISO*, I, M^a Cruz

- García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Editorial de la Universidad de Alcalá, pp. 501-508
- CID, Jesús-Antonio (2013): "Lo popular en el Cancionero de Lazarraga. (De la frase hecha a la balada narrativa)", *Litterae Vasconicae*, 13, pp. 11-52.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro (1984 y 1985³): *Crónica del Perú*, Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.), Madrid, Crónicas de América-Historia 16.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro (1985 y 1988³): *El señorío de los incas*, Manuel Ballesteros Gaibrois (ed.), Madrid, Crónicas de América-Historia 16.
- CINTRA, Luís Felipe L. (1951-1990): *Crónica General de Espanha de 1344*, I-IV, Lisboa, Academia Portuguesa da Historia.
- ENRIGHT, Michael J. (1996): *Lady with a Mead Cup: Ritual, Prophecy, and Lordship in the European Warband from La Tène to the Viking Age*, Dublin, Four Courts Press.
- ETTING, Vivian (2013): *The Story of the Drinking Horn: Drinking Culture in Scandinavia during the Middle Ages*, Copenhagen, National Museum of Denmark.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1526): *Sumario de la Natural y General Historia de las Indias*, Toledo, Ramon de Petras (BNE R/ 3864).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1535): *La historia general de las Indias. Libros 1-20*, Sevilla, Imprenta de Juan Cromberger (John Carter Brown Library B535 F363H).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1547 [pero 1535]): *Coronica de las Indias: la hystoria general de las Indias agora nueuamente impressa corregida y emendada* / [escrita por el capitan Gonçalo Herna[n]dez de Ouiedo [et] Valdes], Salamanca, en casa de Juan de Junta (BNE R 9301).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (c. 1550): *Tercera parte de la Historia Natural y General de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano, vista y examinada por el Consejo Real por mandado del emperador nuestro señor, la qual hasta el presente no se ha dado al público*, col. Andrés y Antonio Gasco, Casa de Contratación de Sevilla, Ms. Real Biblioteca (RB II/3042).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1950): *Sumario de la natural historia de las Indias*, introducción y notas de José Miranda (ed.), México/Buenos Aires, F.C.E. (Colección Biblioteca Americana).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1959): *Historia general y natural de las Indias*, Juan Pérez de Tudela (ed.), Madrid, Atlas.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1997): «Relación de lo suscedido en la prisión de el rey de Francia», en Paolo Pintacuda, *La battaglia di Pavia*, Lucca, Mauro Baroni, pp. 10-11.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (2010): *Sumario de la Natural Historia*, Álvaro Baraibar (ed.), Madrid, Iberoamericana.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (1851-1855): *Historia General y Natural de las Indias, Islas, Tierra-Firme del mar Océano* por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, primer cronista del Nuevo Mundo, I-IV, ed. de José Amador de los Ríos, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 4 vols.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos (1971): *Vocabulario de Lope de Vega*, Madrid, RAE.
- FRIEDERICI, Georg (1947): *Amerikanisches Wörterbuch*, Hamburg, Cram de Gruyter and Co.
- FUNDACIÓN RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL (dir. / ed.) (1900-): *Archivo Digital del Romancero. Proyecto Romancero hispánico*. [<https://romancero.es/>] [<<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/index.php/users/login>>]
- GANSEN, Elisabeth (2019): «En la memoria de los que viven: The Boundaries of History in Gonzalo Fernández de Oviedo's *Sumario* (1526) and *Historia general y natural*

- de las Indias* (1535)», *Revista de Estudios Hispánicos* 5, 3, pp. 1015-1036. <https://doi.org/10.1353/rvs.2019.0064>
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz (1988): «Romancero: ¿cantado-recitado-leído?», *Edad de oro*, VII, pp. 89-104.
- GARCILASO, El Inca (2003): *Comentarios reales. La Florida del Inca*, ed. de Luce Lopez-Baralt, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal Espasa.
- GIL, Juan y VARELA, Consuelo (1984): recopilación y edición, *Cartas de particulares a Colón y Relaciones coetáneas*, Madrid, Alianza.
- GRAFTON, Anthony (2007): «The origins of *ars historica*: a question *mal posée*», en *What was History? The art of History in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 62-122.
- HASSE, Dag N. (2021): *Was ist europäisch? Zur Überwindung kolonialer und romantischer Denkformen*, e-book, Ed. Reclam.
- HERÓDOTO (c. 1498-1500): *Historiae* / Herodoto; a Laurentio Valla traductae. [Praec.] *Oratio de laudibus Helenae* / Isocrates; Johanne Petro Lucensi interprete, [Venetiis, Christophorus de Pensis].
- HERÓDOTO (1987-1994): *HISTORIA. OBRA COMPLETA*, trad. y not. Carlos Schrader, Madrid, Gredos, I-V [I (1992), II (1987), III (1988), IV (1994), V (1989)].
- HERRERA, Antonio de (1804): *Discursos morales, políticos e históricos*, Madrid, Imprenta de Ruiz.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo (1946): «La danza en el antiguo Perú», *Revista del Museo Nacional de Lima*, XV, pp. 122-161.
- JULIEN, Catherine (2006): *History of how the Spaniards arrived in Peru [1570]*, by Titu Cusi Yupanqui and *An Inca Account of the Conquest of Peru [1570]*, by Titu Cusi Yupanqui and *Instrucción al Licenciado Lope García de Castro [1570]*, by Titu Cusi Yupanqui, Cambridge, Mass., Hackett Publishing, «Introducción», en pp. vii-xxix.
- LAS CASAS, Fray Bartolomé de (1967): *Apologética historia sumaria*, ed. Edmundo O'Gorman, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.
- LIZÁRRAGA, Fray Reginaldo de (1987): *Descripción del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile*, ed. Ignacio Ballesteros, Madrid, Crónicas de América-Historia 16.
- MÁRTIR DE ANGLERIA, Pedro (1516): *De orbe novo decades*, Alcalá, Brocar in contubernio Arnaldi Guillelmi.
- MÁRTIR DE ANGLERIA, Pedro (1892): *Décadas*, I-IV, J. Torres Asensio (ed.), Madrid.
- MÁRTIR DE ANGLERIA, Pedro (1953-1957): *Opus Epistolarum*, ed. de José López de Toro, Madrid, Documentos inéditos para la Historia de España, vols. IX-XII, en vol. IX (Libros I-XIV, Epístolas 1-231) (1953). [*Opus epistolaru[m] Petri Martyris Anglerij Mediolane[n]sis Protonotarij Ap[osto]lici atq[ue] a co[n]silijs reru[m] Indicarum*], Compluti, In aedibus Michaelis de Eguia, 1530].
- MÁRTIR DE ANGLERIA, Pedro (1964): *Décadas del Nuevo Mundo*, I-II, A. Millares Carlo (trad.), México, Secretaría de Educación Popular (SEP).
- MÁRTIR DE ANGLERIA, Pedro (1989): *Décadas del Nuevo Mundo*, España, Ediciones Polifemo.
- MATIENZO, Juan de (1967): *Gobierno del Perú* [c. 1567], Guillermo Lohmann-Villena (ed.), Paris/Lima, Institut Français d'Études Andines.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1986): *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Academia de la Historia.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón ed. (1955): Alfonso X, *Primera Crónica General de España*, I-II, Madrid, Gredos / Seminario Menéndez Pidal.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968²): *Romancero hispánico Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)* [1953], I-II, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1972⁷): *Los romances de América y otros estudios* [1939], Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- MILLONES, Luis (2007): «Mesianismo en América hispana: el *Taki Onqoy*», *Memoria Americana*, 15, pp. 7-39.
- MIRANDA, José (1950): introducción a Gonzalo Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, ed. de José Miranda, México/Buenos Aires, F.C.E., pp. 7-74.
- MOLINA, Cristóbal de (1989): *Fábulas y ritos de los incas*, en Henrique Urbano, Cristóbal de Molina y Cristóbal de Albornoz, *Fábulas y mitos de los incas*, Henrique Urbano y Pierre Duviols (eds.), Madrid, Historia 16.
- MURÚA, Martín de (1986): *Historia general del Perú*, ed. de Manuel Ballesteros Gaibrois, Madrid, Historia 16.
- ORTIZ, Fernando (1975): *La música afrocubana*, Madrid, Júcar.
- PADEN, Jeremy (2007): «The Iguana and the Barrell of Mud: Memory, natural History and hermeneutics in Oviedo's *Sumario de la natural historia de las Indias*», *Colonial Latin American Review*, 16, 2, pp. 203-226. <https://doi.org/10.1080/10609160701644508>
- PANÉ, Fray Ramón (1932): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*, México, Ediciones Letras de México.
- PANÉ, Fray Ramón (1984³): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. El primer tratado escrito en América. Nueva versión con notas, mapa y apéndices por José Juan Arrom, Madrid, Siglo XXI.
- PATTISON, David G. (1983): *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán (1965): *Historia de la invención de las Indias*, José Juan Arrom (ed.), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán (1993): *Historia de la invención de las Yndias*, ed. de Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, UCOPress.
- PÉREZ DE TUDELA, Juan (1959): «Vida y escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo», en G. Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, Atlas, pp. viii-clix.
- PÉREZ DE TUDELA Y BUESO, Juan, «Gonzalo Fernández de Oviedo», en *Real Academia de la Historia, Diccionario Biográfico Electrónico*. [<https://dbe.rah.es/biografias/9417/gonzalo-fernandez-de-oviedo-y-valdes>]
- PINTACUDA, Paolo (1997): *La battaglia di Pavia*, Lucca, Mauro Baroni.
- POWELL, Brian (1983): *Epic and Chronicle: The 'Poema de mio Cid' and the 'Crónica de veinte reyes'*, London, Modern Humanities Research Association.
- QUIROGA, Pedro de (2009): *Coloquios de la verdad*, en Ana Vian Herrero, *El indio dividido*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- REYNOLDS, Winston A. (1967): *Romancero de Hernán Cortés: estudio y textos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Alcalá.
- ROMERO, Emilia (1952): *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México.
- SCOLIERI, Paul A. (2013): *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards and the Coreography of Conquest*, Texas, Texas University Press.

- TEGLIA, Vanina M. (2015): «Mucho ruido y poca historia en la conquista: el areíto en Fernández de Oviedo», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XLI, 82, pp. 163-192. En línea: [<https://www.jstor.org/stable/44475412?seq=1>>]
- VALENCIANO, Ana (1992): «El romancero tradicional en la América de habla hispana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21, pp. 145-163. En línea: [<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110145A>>]
- VAQUERO, Mercedes (1990): *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, Madison-Wisconsin, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- VIAN HERRERO, Ana (1989): «La Prisión de Francisco I de Francia (CGR 0250): representaciones de la Monarquía en una balada tradicional del sur de Europa», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, P. M. Piñero, V. Atero, E. J. Rodríguez Baltanás y M. J. Ruiz, Cádiz (eds.), Fundación Machado y Universidad de Cádiz, pp. 159-185.
- VIAN HERRERO, Ana (2006): «Sátira lucianesca y avisos a la Corona en el Perú colonial: el bárbaro y el conquistador en los *Coloquios de la verdad* de Pedro de Quiroga (c. 1569)», en *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), Madrid, Castalia, pp. 209-247.
- VIAN HERRERO, Ana (2009): *El indio dividido: fracturas de conciencia en el Perú colonial (Edición crítica y estudio de los «Coloquios de la Verdad» de Pedro de Quiroga, c. 1569)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- ZAPPALA, Michael O. (1990): *Lucian of Samosata in the two Hesperias (An Essay in literary and cultural Translation)*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica.

Fecha de recepción: 12 de enero 2025

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2025



La solterona como tipo marginal en relatos de tradición oral de la provincia de Chimborazo, Ecuador

The spinster as a marginal type in oral tradition stories from the province of Chimborazo, Ecuador

Liuvan HERRERA CARPIO Y Genoveva Verónica PONCE NARANJO

(Universidad Nacional de Chimborazo)

liuvan.herrera@unach.edu.ec / gponce@unach.edu.ec

<https://orcid.org/0000-0001-8593-9778> / <https://orcid.org/0000-0002-9631-5474>

RESUMEN: Las comunidades indígenas de los cantones Colta y Guamote en Ecuador robustecen mediante la transmisión de relatos orales un imaginario contracultural, suerte de auto-ordenamiento jurídico que descrea la legislación mestiza y estatal. El estudio caracteriza las representaciones del personaje de la solterona en dos relatos orales -«*Kunturmanta rimay*» («El cóndor») y «*Allkumanta solteramantapish rimay*» («El perro y la soltera») provenientes de la informante Mama Petrona Tenelema, *Mama Pitu*, registrados por Luis Alberto Tuaza Castro en julio de 2009 en Cicalpito, Colta, Ecuador, y publicados en 2017-, a partir del aparatage teórico de Hans Mayer y su dupla conceptual: marginalidad intencional/ marginalidad existencial, que posibilita la hermenéutica de un tipo social que a pesar de las barreras histórico-geográfico-culturales logra prevalecer intacto, de cierta forma, en su condición de anatema. Se concluye que en el caso de estas comunidades kichwas los relatos orales erigen un tejido, por un lado, milagroso-simbólico y por otro, potenciador de una praxis social duradera y alterna a la legalidad imperante, donde la soltera/solterona lejos de convertirse en una iconoclasta trágica busca instaurarse, muy subrepticamente en esta cultura ancestral, como generadora de su propia lógica.

ABSTRACT: The indigenous communities of the Colta and Guamote cantons in Ecuador strengthen, through the transmission of oral stories, a countercultural imaginary, a sort of juridical self-ordering that disbelieves mestizo and state legislation. The study characterizes the representations of the character of the spinster in two oral narratives -“*Kunturmanta rimay*” (“The Condor”) and “*Allkumanta solteramantapish rimay*” (“The dog and the spinster”) coming from the informant Mama Petrona Tenelema, *Mama Pitu*, recorded by Luis Alberto Tuaza Castro in July 2009 in Cicalpito, Colta, Ecuador, and published in 2017-, from the theoretical apparatus of Hans Mayer and his conceptual dupla: intentional marginality/existential marginality, which makes possible the hermeneutics of a social type that despite historical-geographical-cultural barriers manages to prevail intact, in a certain way, in its condition of anathema. It is concluded that in the case of these Kichwa communities, oral narratives create a miraculous-symbolic fabric, on the one hand, and on the other hand, they enhance a lasting social praxis that is alternative to the prevailing legality, where the single woman, far from becoming a tragic anti-heroine, seeks to establish herself, very surreptitiously in this ancestral culture, as the generator of her own logic.

PALABRAS CLAVE: Literatura folklórica, Marginalidad, Tipo cultural, Kichwa, Ecuador.

KEYWORDS: Folkloric literature, Marginality, Cultural type, Kichwa, Ecuador.

Cuando una persona (ya sea mujer o varón) no ha contraído matrimonio y muere sola, piensan que al más allá necesita entrar acompañada por alguien; entonces, en el rito funeral [...] colocan en el ataúd a una paloma viva, que asumiría el papel de la esposa o esposo en la vida futura (Tuaza Castro, 2017: 80).

1. MARGO, MARGONIS (UNA INTRODUCCIÓN)

Hans Mayer en su clásico *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío* (*Aussenseiter*) arroja luz sobre un pasaje de Ernst Bloch referido al cosmos del individuo solitario y atípico. Mayer, quien cimienta su hipótesis sobre una paradoja dialéctica: el fracaso de la Ilustración burguesa no significa la bancarrota del pensamiento humanista ilustrado, edifica sobre la transgresión de límites un par categorial: marginalidad intencional/marginalidad existencial, instrumentos para auscultar tres tipos marginales esenciales en la tradición literaria occidental: la *femme fatal* o no fatal, el sodomita y el semita. La distancia conceptual reside en:

El que traspasa unos límites está fuera. Cabría llamarlo titanismo cuando se hace voluntariamente al estilo de Prometeo; cuando se sella con la propia sangre como en pacto de Fausto con el diablo; cuando se obedece a unas voces como Juana de Arco. Pero, ¿qué cuando el paso hacia fuera y hacia el otro lado viene impuesto por el nacimiento, el linaje, la ascendencia, la peculiaridad anímico-corporal? Entonces, *la existencia misma se constituye en transgresión de límites* (Mayer, 1977: 19).

El autor reclama a Bloch su simpatía con los imaginarios impuestos por la filosofía del optimismo social que no reparan en la subjetividad marginada (las canonizaciones del colectivo por encima de las del individuo, especie de antropofagia de la periferia), instaurados desde Platón a Rousseau, desde Montaigne a Hegel. Para él, incluso, -y es aquí donde entra nuestro tipo marginal seleccionado para este estudio: la solterona-, deberían establecerse unas «normas directrices de la soledad» (Mayer, 1977: 12), en función de que el amnios del límite, con sus discursos y cosmogonías sea francamente respetado por los centros hegemónicos.

Sujetémonos a la definición de marginalidad brindada por Jean-Claude Schmitt (2012: 247-248), que implica un rango relativamente sensato y transfiere una problemática que teóricamente suele constituirse como transitoria. Dicha noción puede bifurcarse en la reintegración de ese sujeto social y la consecuente vuelta a la oficialidad o la exclusión definitiva y la imantada ruptura de ese sujeto con sus congéneres verdugos o excluidores.

Ahora, ¿por qué hemos de etiquetar al personaje de la solterona en dos relatos de tradición oral kichwa de la provincia de Chimborazo, en Ecuador, como una *marginada intencional* desde el paradigma mayeriano? La hipótesis se origina tras la lectura del libro *La construcción de la comunidad desde los imaginarios indígenas* (2017) de Luis Alberto Tuaza Castro, quien asume que las comunidades indígenas de los cantones Colta y Guamote robustecen mediante la transmisión de relatos orales un imaginario contracultural, suerte de auto-ordenamiento jurídico que descree, por ejemplo, la Ley de Organización y Régimen de las Comunas (1937, 2004), promulgada por el Estado ecuatoriano (Tuaza Castro, 2017: 23).

Precisamente, la noción de comunidad para los indígenas kichwas de la Sierra ecuatoriana se erige como un entramado simbólico que contrataca las prácticas globalizantes y que negocia con la sociedad blanco-mestiza y con la abstracción del Estado. La comunidad o pueblo de familia (*ayllu llakta*), que alcanza el estatus de institución

paralela a legislación mayoritaria, busca su simiente, como en sus contextos el oikos griego y la koinonía hebrea, en patentizar la independencia de su grupo, vale recordar, marginado existencial. En consecuencia, formar una alianza matrimonial generalmente a los dieciocho años¹ supone la consecución y sobrevivencia de esa comunidad en el ethos futuro; y es aquí donde nuestra antiheroína quiebra la herencia precolombina del *ayllu* como madre nutricia: apostar conscientemente por no casarse la relaciona, incluso, con lo virginal y su apareada lectura bíblica.

Así, el estudio caracteriza las representaciones del personaje de la solterona en dos relatos orales -«*Kunturmanta rimay*» («El cóndor») y «*Allkumanta solteramantapish rimay*» («El perro y la soltera») provenientes de la informante Mama Petrona Tenelema, *Mama Pitu*, y registrados por el propio Tuaza Castro en julio de 2009 en Cicalpito, Colta, Ecuador y publicados en 2017 en el texto mencionado-, a partir del tamiz mayeriano, aparataje conceptual que posibilita la hermenéutica de un tipo social que a pesar de las barreras histórico-geográfico-culturales logra prevalecer intacto, de cierta forma, en su condición de anatema.

*Mama Pitu*² nació en 1927. Sus padres, de los cuales aprendió a narrar, laboraron en la hacienda La Compañía, predio que hasta fines del siglo XIX correspondía a la Compañía de Jesús y que tras la Revolución Liberal (1895-1912) pasó a pertenecer al Estado.

2. PRESENCIA DEL TIPO MARGINAL «SOLTERONA» EN LA TRADICIÓN LITERARIA

Si bien la nuez de nuestro argumento se circunscribe a la tradición oral, la construcción de tipos sociales marginados³ toma a la escrita como caldo de cultivo para que el personaje se despoje de pieles arquetípicas y arribe a una autonomía en sus posibilidades de enunciación. En consecuencia, creemos pertinente, sin ánimos totalizadores, trazar una breve cartografía que destaca ciertas asunciones de los imaginarios de la soltera/solterona en obras literarias escritas donde su presencia, paradójicamente, se convierte en un centro irradiador, ya que muchas de ellas comulgan/ se desprenden/ dialogan o reverencian con/ de/ con / a la praxis oral, especie de amnios discursivo donde la solterona se gesta primero como tipo social y luego ficcional. Partamos de la dupla madre/no madre (que no estéril, pues la soltería, como se ha apuntado, simpatizaría con la marginalidad intencional, decisión manifiesta pero corregible, cambiante, y no con la existencial, error transmitido por la herencia, inmutabilidad).

¹ Para Zsuzsa Bálint, quien examina las representaciones de la mujer en las narraciones folclóricas recogidas en comunidades gitanas de España y Hungría, «las descripciones etnográficas sobre las comunidades romaníes advierten de que a una muchacha de dieciocho años que todavía no está casada se le puede llamar ya *solterona*» (2021: 154).

² «A estos adultos mayores se les conoce como *yuyakkuna* que significa “los sabios” debido a que en quichua no existe el adjetivo viejo o vieja para las personas, y dentro de este grupo se encuentra a las mujeres mayores o *yuyak mamakuna* que son las educadoras de la comunidad» (Campoverde, 2021: 97). Mamá Pitu como *yuyak mamakuna* se convierte en sujeto de transmisión de un ideal de la vida conyugal que resulta en muchos casos discursivo, a pesar de que ostenta una moralidad paralela, no canónica o contracultural a la mestiza o estatal.

³ «El marginado es personaje social y literario. Su realidad social se remonta a las capas más bajas de la población, los esclavos del Imperio Romano, y permanece dentro del mundo medieval a través de los juglares, vagabundos y demás personajes periféricos. El marginado entra, no obstante, dentro de la escena literaria por un deseo de representación independiente de un contexto social, que le consagra como un tipo definido y autónomo del personaje real e histórico dotado de una existencia particular» (García Varela, 1994: 276).

Pascal Lainé conceptúa en su *La femme et ses images* (1974), que

La solterona pasa a ser una existencia marginal de la misma manera que toda mujer que de alguna forma entra en oposición con las reglas del matrimonio y de la maternidad: por ejemplo, la madre ilegítima, la prostituta. Una mujer cuya vida es demasiado brillante contraviene también lo implícitamente pactado con el hombre que la fuerza a someterse (Mayer, 1977: 152).

Desde la instauración del patriarcado normativo en la sociedad de la Edad Moderna tardía europea el matrimonio adquiere notoriedad e idealización. Dicho legado presenta en el siglo XVIII a una fémica accesoria, vasalla y establecida en cosmos hogareños. En su manifestación hasta el siglo XIX, el estereotipo de la solterona, en concreto en *Emma* (1815) y *Persuasión* (1818) de Jane Austen se manifiesta mediante una evidente señal, el discurso. «El propio término *spinster* demuestra la evolución que sufre su significado: desde hilandera hasta el despectivo término de solterona» (Simón Hernández, 2017: 146). La solterona descansa, en consecuencia, en un arquetipo del Otro, condenada por sus semejantes⁴.

Sin embargo, la lógica cultural del posmodernismo, alega Ann Wan-lih Chang (2015: 44), insta a las escritoras irlandesas contemporáneas (décadas de los 60 a los 90 del siglo XX) Mary Lavin, Maeve Kelly, Emma Cooke, Clare Boylan, Jan Kennedy, Mary Beckett, Angela Bourke y Claire Keegan a zaherir la aversión hacia la mujer soltera. La base semántica de este traspaso de límites no se debe a la naturaleza egoísta imantada al estereotipo, sino a una toma de partido que imbrica plena generosidad. Los relatos manifiestan una injusticia primordial inseparable del modus social irlandés, por la cual las fémicas se ven forzadas a confiscar sus propias vidas y requerimientos para ganancia de otros, al adjudicarse un papel como madres sociales.

En la tradición francesa Molière instauró en Balzac patrones espirituales precisados en la conciencia social que debían derribarse, especialmente en su «La solterona», donde el estereotipo se afianza -mujer acompañada de gatos⁵, bruja en ciernes- como un peligro familiar, una quebradura en el sistema de la sociedad tradicionalista acompañada en muchos casos de adjetivos ejemplarizantes: aterradora, monstruosa, bestial (Uriarte, 1949: 108-113), tradición a la que contribuye, además, la pieza dramática *Ubú encadenado* de Alfred Jarry (Durán, 2023: 86-98).

En otra dimensión geopolítica, el articulista cubano José Victoriano Betancourt publica en 1846 un alegato de tono ejemplarizante:

La solterona, lectores míos, es una individualidad del sexo femenino, arsenal de malos pensamientos, protesta de carne y hueso contra el multiplicaos del Criador, monja profesa en la regla de San Abúrreme, veedora perpetua de amantes, valija de chismes, archivo de falsos testimonios, tormento de sobrinos y vista del barrio. Mártir de sus deseos, es verdugo de todo prójimo casado y por casar, y vive muriendo, que es el peor de los vivires (párr. 3).

⁴ Otro notable acercamiento a *Persuasión* lo firma Francisco José Cortés Vieco, al notar en el trazado del personaje de Anne una parálisis, un viaje de no retorno a la senectud precoz, con su consecuente confiscación de la belleza por la cicatriz moral de lo que el ensayista denomina el «no-cuerpo», suerte de apuesta psicológica por resistir el eros (Cortés Vieco, 2013: 14-27).

⁵ El motivo del gato también acompaña a la solterona en el relato «Triptico zoobotánico con rasgos de improbable erudición», incluido en el conjunto *Absurdos* (1978) de Antonio Di Benedetto (Seifert, 2012: 69).

Cuvardic García (2008: 43) clasifica a esta literatura costumbrista que norma a los tipos sociales como «descaradamente misógina» y practicante de un «sarcasmo cruel»; y critica a Betancourt el no sincerarse sobre los ejercicios de patriarcado que estimulan la soledad femenina hacia la mitad del siglo XIX insular. Para estas castas forzadas la murmuración deviene un ardid compensatorio; la soltería y el tedio consecuentes, junto con otras prohibiciones que enfrenta la mujer burguesa y pequeñoburguesa en la praxis social pública, poseen su matriz en la propia corriente patriarcal.

La génesis de su tratamiento en la poesía cubana, por otra parte, puede ubicarse en «Virgen triste» de Julián del Casal. La increpación del sujeto lírico cuestiona la evasión de la joven a una dimensión sin goces humanos: «Nada de la existencia tu ánimo encanta; / quien te habla de placeres tus nervios crispera» (Lezama Lima, 1965: 491) y aunque decida compararla con seres angelicales, justificando así su negación carnal, Casal insta en esta pieza un continuum temático que recorrerá el siglo XX poético insular: la muerte como redentora de la carne sin tocar: «¡Ah! Yo siempre te adoro como un hermano, / no sólo porque todo lo juzgas en vano / y la expresión celeste de tu belleza, / sino porque en ti veo ya la tristeza / de los seres que deben morir temprano (Lezama Lima, 1965: 492).

Para Julia Kristeva «la marginalidad femenina es de posicionamiento y no de esencia» (Horno Delgado, 1993: 53). La predilección de Dulce María Loynaz por un catálogo de féminas defectuosas no resulta consecuencia directa de una postura feminista, aunque sí femenina. Tanto «Lourdes» como la Antonieta de «Coloquio con la niña que no habla» devienen exponentes de una fragilidad interior, relacionada con la herética capacidad de soñar que manos expertas deben amputar. La iconoclasia es inevitable: el hecho de ser intocadas, *in-besadas*, les facilita el privilegio de los astros, la soledad de la luz absoluta. Pero ¿dónde reside lo marginal?: en la gravidez y la mudez. El beso mismo se transforma en entidad sísmica, propugnadora de la mutabilidad funesta hacia lo invisible, contrario a la tradición en la literatura folclórica europea del beso como ruptura definitiva para alcanzar la felicidad.

Antonieta pinta en su libreta de labores una «inocente primavera / -remotos espejismos / de un imposible mayo-» (Loynaz, 2002: 41). Obedeciendo a la misma coordinada creacional, «Cheché (muchacha que hace flores artificiales)»⁶ logra que la primavera florezca como tierra virgen: «En invierno / hace brotar claveles y rosas y azucenas / con un poco de goma y unas varas de lienzo» (Loynaz, 2002: 46). La mujer como hacedora de flores -de estaciones- no hace sino resemantizar el don bíblico de dar a luz.

En cambio, observemos que Cheché pertenece a la marginalidad intencional de la soledad: «Tiene los ojos mansos y la boca sin besos» (Loynaz, 2002: 46) y, sin embargo: «Más que un clavel me huele a clavel su inocente clavel de trapo» (Loynaz, 2002: 47). En la soledad el hablante lírico halla las claves para alzarse fuera del margen como un estandarte de victoria. En definitiva, ser solterona resulta la cualidad inigualable que le confiere un carácter enaltecedor.

En tanto, el sujeto lírico de Carilda Oliver Labra, aun cuando tasa temas graves deja entrever una tonalidad erotizante. El reino de su solterona, el del silencio, y su oficio

⁶ «la autora [...] induce un sistema de valores que deconstruye paradigmas y transgrede mecanismos. Representa, a esta Cheché, no como una solterona que inspira compasión, sino a un ser creador, se opone con ello a las reglas del juego establecidas por ideologemas patriarcales al contrarrestar la imagen tradicional (ser que sufre por la carencia de un esposo) con aquella otra, que cuestiona y polemiza los criterios que se han manejado sobre los procesos de inmanencia de la mujer» (Núñez García, 2003: 61).

el tejer de Penélope. El símil expresionista: «y vi su enorme ojera morada que crecía / como un mar insondable que vive de mujer» (Oliver Labra, 2002: 120), reforzado por sintagmas que designan incompletamiento: «boca seca», «piernas respetadas», «sexo sin llover», provocan una solución un tanto feminista para el hecho de entender la posesión del macho como propiedad objetual, que inaugura en el texto una axiología interna: «y fue tan misterioso mi corazón pequeño / que tuve que ser fuerte para no usar el sueño / de regalarle mi hombre en ese anochecer» (Oliver Labra, 2002: 120).

Personificada como refugio para aves e insectos, el personaje en Georgina Herrera es sorprendido por la muerte, acto que intuye el fin de la marginación: «Por sus mejillas -apretadas rosas / ya para siempre coloreadas de agua-, / a donde no llegara beso, ni mano, ni palabra [...] dejan sus alas los gorriones lentos» (Yáñez, 2002: 96), mientras que Ángel Escobar⁷ implanta una analogía entre el pathos mortuorio del domingo y su negativa al placer sexual: «El bronce de los pechos se ha dormido. [...] Pero los brazos pintan su vergüenza, y los labios se van ahogando en yeso» (Escobar, 2006: 50-51), así como Sergio García Zamora, en un soneto de alto lirismo, resemantiza tres sustantivos bíblicos: agua, ceniza y lámpara; en orden de «aconsejar» a la que espera. Tanto la quebradura del cántaro (en este sintagma subyace una contralectura, pues el acto de quebrar nutre el traspaso de margen, un velo mancillado), como el estatismo perenne del agua en su círculo de barro, convierten a la sujeto en «la novia perpetua de la fiebre» (García Zamora, 2010: 40). Dicha mirada coincide con las anteriores en conceptualizar la soltería como un acto circular, trágico en su esencia: «Mas no vale consuelo ni reproche: / todas las noches son la misma noche, / todas guardan el signo de tu entrega» (García Zamora, 2010: 40).

Cabría, aunque no se represente en plenitud a una solterona, sino a su enemiga dialéctica: el ama de casa, detenemos en un texto perteneciente a Alberto Acosta-Pérez. Tres márgenes se inauguran con la enunciación, la tarde, muerte si se quiere de la luz, tregua imprecisa sin identidad o temporalidad definidas; la cocina, que en el poema devendrá laberinto cretense para la anti-*femme fatale* y el acto de cercenar un pescado, que le provee el contacto con la sangre y le adjudica una esencia efímera de carnicera⁸, tipo marginal. Paradoja semántica, el ama de casa pulsa su lamentación al reconocer el abandono del cual es objeto y reprende al marido: «por qué durante el desayuno ocultabas la / incomunicación / igual que un herpes o una mancha» (Acosta-Pérez, 2011: 126). La metaficción resulta un subtema provechoso para el sujeto lírico, pues como caja china decide encajar la escena a través de las escrituras embestidas, sucedáneos del *arte perdido de la conversación*. Notemos cómo se construye una escena en la memoria, donde la negación sexual deviene protagonista:

Pretendí que me dijeras esas palabras que no están en el
diccionario

⁷ Consúltase López Yera (2014). Para la autora el tipo marginal se enuncia en la poesía de Escobar mediante antípodas, por un lado, como infeliz, poco agraciada y negadora de su «*deber ser femenino*» (López Yera, 2017: 126); por otro, especialmente en la pieza «Electra», emancipada, consciente y en paz con su asunción: «una solterona responsable de su estatus, cuya condición es escogida y no impuesta por la sociedad» (López Yera, 2017: 127).

⁸ «Desde la alta Edad Media ya pesaban sobre diversas actividades ciertos “tabúes”, que subsisten tras el Año mil, pero cargándose de contenidos sociales nuevos. En el amplio abanico abierto de los *oficios* urbanos, ciertas actividades se juzgan deshonestas (*mercimonia inhonesta*), aun cuando concretamente desempeñen un lugar esencial en la economía urbana. Ello ocurre con las profesiones de carnicero, de descuartizador, de verdugo, que ponen al operario en contacto con la sangre» (Schmitt, 2012: 251).

y que tienen un significado que se agota sólo en otro cuerpo.

Pero me mirabas definitivamente extraño, lo mismo que a una pared, o a un anciano que se lanza desde el puente sin una despedida. (Acosta-Pérez, 2011: 126)

Tener sexo implica traspasar un margen y fundirse en un límite plural. El ama de casa se trasmuta en una forzada solterona, en «un libro jamás leído» (Acosta-Pérez, 2011: 126), pues ha descubierto poemas del esposo dedicados a adolescentes musculosos, donde echa a andar, bíblicamente, de una Sodoma personal, sin volver el rostro, pues ella es la maldición que se debe evitar para no convertirse en sal de cocina común.

La madre, variante de la casada al decir de Jill Savitt, alcanza cierta respetabilidad en la narrativa latinoamericana del siglo XX escrita por hombres. Su némesis, la solterona, se atreve a confiscar su rol *natural* y adquiere un matiz asexual, poco atractiva, andrógina o lésbica. Se convierte, por tanto, en un oscuro objeto del rechazo «Because she didn't choose her role, she is usually characterized by extreme passivity. She may manifest great religiousity or piety, but not spirituality» (Savitt, 1982: párr. 8). En tanto, para López Yera (2014: 58) la rígida iconografía de las representaciones de la mujer célibe en esta tradición narrativa escrita por hombres (asexuada, quejosa o afectuosa, inicua o maternal) se infringe en la escritura femenina, donde el arquetipo puede de cierta forma sostener una conexión con la carnalidad, así como no desear hijos y abrazar la independencia económica.

En la literatura argentina puede mencionarse la novela *Ceremonia secreta* (1960) de Marco Denevi, donde la Srta. Leonides Arrufat, soltera canónica, y Cecilia Engelhard, muchacha que padece un trastorno mental, dialogan en un tranvía, una iglesia y un cementerio de Buenos Aires. Lo siniestro de las escenas radica en que ambas, al parecer, se estaban esperando. La primera estigmatiza su condición tras la muerte en un accidente automovilístico de sus padres y hermano; sin embargo, anhela proteger a alguien; la segunda, alienada, busca a una madre ideal que toma cuerpo en la solterona (Gotschlich, 1989: 87-101). Curiosamente el arquetipo llega al teatro chileno en 1961 con Enrique Noisvander y su *Historia de los corazones solitarios* (Noisvander, 1985: 130-135), donde dos personajes: Solterón y Solterona se convierten en anti-Romeo y anti-Julieta, quienes a pesar de su supuesta atracción nunca logran comunicarse, pues la soledad irónicamente los sigue nutriendo. En la misma línea, puede sugerirse la pieza dramática *Para navidad te vendremos a buscar* del brasileño Naum Alves de Souza (1979) o el relato «Orquesta de señoritas» de la puertorriqueña Rubis Camacho (2022: 66-68).

Al evaluar la producción periodística y literaria de Josué Quesada, Evaristo Carriego y Alfonsina Storni, Diz argumenta que en ella se explora un prejuicio que nutre el imaginario social de principios de siglo: la correspondencia de contigüidad mujer-madre. Por elección u obligación, la solterona robustece la semántica de la incautación de lo femenino. «Y las mujeres no madres / esposas causan un rechazo social manejado desde una ideología patriarcal que intenta sostener el modelo de familia nuclear que coloca a la mujer en el ámbito doméstico» (2000: 3).

Por su parte, la novela de Alicia Dujovne Ortiz, *El agujero en la tierra* (1983), canaliza no solo una confusa historia individual, sino una alegoría de Argentina mediante el absurdo de una solterona que se enamora de un árbol. Concretamente, este es derribado por una compañía de electricidad y sustituido por su homólogo muerto/domesticado: el poste. Dicho traspaso, realismo mágico por medio o metáfora del exilio, le provee a Ortiz

de un andamiaje político que busca la reflexión sobre la pérdida de la raigambre (notemos aquí que la soltera puede ser vista como un sujeto sin patria) (Glickman, 2000: 383-384).

En México puede destacarse el cuento «Al roce de la sombra» de Guadalupe Dueñas (1958). Aquí una soltería plural (un grupo de muchachas se atrinchera en el arquetipo) enfrenta un suicidio como castigo a su resistencia. Asimismo, la novela *Polvos de arroz* de Sergio Galindo (2012), cuya edición príncipe data de 1958, instaura a su protagonista -Camerina Rabasa⁹- en un mal desiderátum: el arroz de los recién casados nunca caerá sobre ella; o Alberto Bonifaz Nuño en su relato «La Solterona» (1959, 1-146) quien metaforiza a su Florina a través de dos actos de autodestrucción: la piromanía y el enterramiento. Por su parte, Rosario Castellanos en su novela *Rito de iniciación* (1997) obliga a su personaje Beatriz a abandonar su *locus* de provincia donde se condena la soltería, mientras que Cecilia se niega a prolongar el estándar de la «soltería como oficio» (Bustamante, 2007: 94).

Así, en dos novelas de Aline Pettersson: *Sombra ella misma* (1986) y *Querida familia* (1993) dos mujeres maduras: Adelina (solterona de poco más de sesenta años que reflexiona a manera de monólogo interior momentos previos a su suicidio) y Sara (de más de setenta años, quien se cuestiona en un discurso irresistible y perpetuo), respectivamente, están rubricadas por la rebeldía (Prado, 2017: 53).

María Luisa Bombal en *La última niebla* (1934) radiografía a la sociedad chilena a partir de su reprobación de la soltería (Domínguez Miranda, 2013: 34). No obstante, la soltera puede regocijarse en alcanzar más derechos que la casada, pues su estatus se equipara al del hombre, en cuanto a su posibilidad de pactar libremente¹⁰, concluye Mousa Abd El Azeem (2017: 214-238) al examinar la identidad femenina en *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende. En tanto, el personaje de Amalia en *La mujer de Sal* (1967), novela de María Elena Gertner, manifiesta una anomalía o deconstrucción del arquetipo, al unir soledad con ninfomanía. Justo ahí reside la inversión o contrasentido: cuando la restricción carnal se transforma en su antípoda (Valderrama, 2021: 37).

En el plano español se destacan dos novelas de Benito Pérez Galdós -*El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (1884)-; en ellas la fealdad y la beatería, respectivamente, se erigen como una insurrección contra las escasas expectativas sociales de la mujer solterona en este siglo (Miller, 2020: 39). Así también, el relato «La solterona», incluido en el libro *Todo amor: cuentos* de Regina Alcaide de Zafra (1913). Doña Teodolinda, en un ultimátum con tintes de patetismo, decide pronta a la muerte escribirles a sus antiguos pretendientes sendas cartas; pero ninguno llega a tiempo (Berbel, 2017: 56). Asimismo, al evaluar *Nada* (1945) y el cuento «Un noviazgo», incluido en el volumen *La llamada* (1954) de Carmen Laforet, *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité, y *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1955) de Brian Moore, Barros del Río (1999: 6) determina que la solterona debe ajustarse a la ensoñación y a la demencia en última instancia, pues tanto en la geografía literaria irlandesa como española, dichas piezas manifiestan una etapa donde el personaje sigue estacionándose en el límite social.

⁹ «Camerina vive en la fantasía. Espera, a sus setenta años, con sus noventa y tantos kilos de carne y desventura, el amor que nunca cosechó. Santa, mártir, castrada, inocente» (Ruiz, 1986: 87).

¹⁰ «Tal es el caso de las heroínas de María Luisa Bombal, de las protagonistas de Norah Lange o de las muchas heroínas que han aparecido en la reciente onda del feminismo literario. Además, en estos ejemplos se subraya el aislamiento sexual de la heroína, de manera que predominan ancianas o niñas, viudas o solteras, o casadas siempre carentes de placer sexual o de hijos. Así, en lugar de reducirse a un objeto dentro del discurso del otro (del marido, del hijo o del padre), las protagonistas de Bombal, Lange y Parra eluden el compromiso erótico para proteger su libertad» (Masiello, 1985: 814).

El propio Lorca ofrece una vuelta de tuerca al arquetipo de la solterona en su pieza *Doña Rosita la soltera, o El lenguaje de las flores* (1935). Tanto lo siniestro de su condición como su negativa grotesca resultan conmovedores para el dramaturgo como una metonimia de la Granada decimonónica puesta bajo la lupa axiológica: «drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida» (García Lorca, 1989: 667-668). Inversión de la Eva (recordemos que la obra lleva por subtítulo: «Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile»), Doña Rosita¹¹ se debate en una topofilia¹² que transita –¿evoluciona?– del invernadero (castración, domesticación, encarcelación) al jardín universal -el Sitio para la maternidad-, el *espacio feliz* de Bachelard. Además, no debe soslayarse que su presencia en el cine español forma parte de una peligrosa trinidad: la perfecta esposa-la esposa insatisfecha-la solterona (Molina, 2022: 211), conducidas por el deseo edípico, es decir, ninguna puede librarse de su yo futuro. Por último, el arquetipo se ha representado, incluso, en la literatura camerunesa en lengua española, específicamente en la novela *Criada en el paraíso* (2014) escrita por Germain Metanmo, a través de su contacto con la infertilidad (otra tipología de la marginalidad existencial) (Issa, 2022: 279).

3. REPRESENTACIONES DE LA SOLTERONA EN RELATOS ORALES

Gunnar W. Knutsen (2012: 77-78), quien examina los relatos contados en los procesos de superstición de la Inquisición española, da fe de que el 15 de octubre de 1644 moría la valenciana Juana Mata en el Hospital de Nuestra Señora de gracia en Zaragoza, «muger escandalosa y hechizera» e «incorrigible», al decir de los inquisidores. Se especula que alcanzó 74 años y que fue procesada por la Inquisición por lo menos en cuatro ocasiones, además de desterrada por la real Audiencia de Valencia y encarcelada en la casa de la galera. Su condición de solterona, mendiga y sin profesión la insta para la época, sin dudas, en el universo criminal.

En tanto, las morfologías del género transmitidas a través del refranero popular español y relacionadas con la soltería, la viudez o la ancianidad constatan un tejido normativo que polariza -sataniza más bien- la circunstancia de la infertilidad o el pánico a la libertad. La edad pende como espada de Damocles para la mujer que aún no contrae matrimonio. Hijas de la periferia, el refranero no las perdona. Fernández Poncela alerta sobre aquellos de tono satírico referentes a los impulsos sexuales de estas mujeres¹³, su aparente hosquedad social, y otros que, contrariamente, legitiman una conciencia colectiva hacia el beneficio del matrimonio como acto de plenitud; por

¹¹ «La preocupación lorquiana hacia personajes como “D^a Rosita”, que consideramos como la culminación del estereotipo femenino, había perdurado hasta la época del poeta y venía de una larga y execrable tradición ochocentista que convertía a la “solterona” en un “mal engendro”» (Plaza, 2011: 232).

¹² «En efecto, sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del *espacio feliz*. Nuestras encuestas merecerían, en esta orientación, el nombre de *topofilia*. Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados» (Bachelard, 2000: 22).

¹³ A propósito, Margarita González Andújar se aproxima a un género de repertorio narrativo femenino poco común protagonizado por narradoras de La Manchuela (comarca situada entre el sureste de Cuenca y el noreste de Albacete), compuesto por relatos a manera de llanos juegos de palabras hasta otros de carácter sexual abierto o grosero. Lo curioso resulta en que dichas historias no podían ser contadas delante de una soltera (González Andújar, 2017: 31).

ejemplo: «Quedarse compuesta y sin novio» y «Mujer sin varón y navío sin timón, nada son»¹⁴ (1994: 95).

En tanto, Diana Cecilia Kobel (2021) observa la penetración de los relatos pertenecientes a la cultura popular del Siglo de Oro en el *Tesoro* de Covarrubias. Aquí ocurre no solo una consolidación de la praxis teatral española que emplea las formas originales de la vida cotidiana como madre nutricia, sino de los discursos axiológicos atados a lo proverbial. Si bien Covarrubias insertó estas composiciones orales en el diccionario sin orden aparente, se puede constatar su función comunicativa: «Un judío que hablaba / con su hijo y le decía: / “A bien te salgan, hijo, / tus abarraganadas”» (66). Este fragmento de diálogo se interpreta de la siguiente manera: «estando medroso no le sucediese alguna desgracia, por ser tan arriesgado; y añaden al dicho, para declararlo, esto que se sigue: ‘El toro estaba muerto, y él hacía alcarras con el capirote, desde las ventanas’ (s. v. barragán)» (66).

Solo mediante la definición de *barragán* (apelativo peyorativo) puede añadirse claridad a la interpretación del fragmento: «vale tanto como mozo soltero, valiente y arriesgado [...] Las leyes de partida llaman barragán al mozo soltero, y barragana a la moza soltera su amiga» (67). Discretamente, entonces, se revela una actuación de nuestro tipo social marginal bajo lupa que pretende alejarse de su condición tras el viaje: soltera-concubina o solera-amancebada, ambos actos de naturaleza ilícita.

De soltería y zarandeo hablan las letrillas acompañantes de las danzas procesionales de origen arcaico y que se practican en la actualidad en ciertas poblaciones de La Rioja. Su estructura musical básica está compuesta por un ámbito tonal reducido y reproducciones de frases musicales o letrillas interpretadas por los danzantes durante los ensayos. Por ejemplo, destaquemos una composición titulada «La red», donde la soltería se asume con evidente picardía, lejana a la noción de lo prohibido: «Tiéndeme la red, morena y morenita, / tiéndeme la red, morena y morenita, / soy soltera, soy soltera, vivo en Aguilar / soy zarandera y me quiero zarandear» (Asensio García y Asensio Jiménez, 2017: 375).

Desde la perspectiva de Montes Nogales (2013: 358-359) los roles de los personajes femeninos en la literatura tradicional africana occidental, especialmente en la poesía oral soninké, las canciones de cuna y los cantos de circuncisión y nupciales, entronizan a las madres y rechazan a las madrastras. En el caso de la joven, personaje leitmotiv en estas expresiones, es mirada a través de un catalejo dual: por una parte, se alaban ciertas cualidades, por otra, se reprochan rigurosamente sus defectos. Los cantos nupciales reproducen un imaginario aleccionador y tienen a la soltera como escucha ideal, ya que la obediencia, la mesura, la buena convivencia, la pulcritud y la medida se elevan como pilares para la consecución de la concordia con su futuro esposo en el espacio doméstico.

Solapado o explícito, el tejido moral entrevisto en la narrativa oral libia traducida por Ester Panetta, en especial la pieza número XIV «*Hikayat mta el-gul*», «El cuento del ogro», canoniza el sometimiento y respeto al macho. Un desvío de este centro supondría para la mujer penas severas, como la proscripción social o el divorcio. En consecuencia, en las féminas no reside poder alguno, menos aun si dicho poder proviene de la insubordinación al patriarca. La historia describe la unión de una mujer con un

¹⁴ Argumenta José Manuel Pedrosa Bartolomé (2021: 225) que el *fabliau* francés del siglo XIII *Du chevalier qui fist les cons parler* toma como base a un relato folclórico internacional numerado con el 1391 en el catálogo ATU. El autor estudia varias versiones orales de la misma pieza, registradas en castellano y en gallego en las postrimerías del siglo XX. Dentro de los resortes poéticos, ideológicos y éticos, se presta especial atención a los imaginarios de la misoginia, donde el arquetipo de la soltera guapa sufre un proceso de capitalización.

ogro, personaje maravilloso denominado *gul* en el folklore libio, un ejemplar cimero del marido ideal (*djinn*). La nula posibilidad de la soltería para la mujer la constriñe a ejercerse en el plano doméstico como dócil, estoica y al servicio de los antojos del *gul*, por lo que no cabe duda alguna de que estas narraciones enclaustran o mutilan todo acercamiento a la libertad individual de la mujer soltera. No obstante, casada inclusive, si la chica incumple normativas o cercos sociales atrae la muerte sobre sí, como ocurre en el relato (Schenone, 2010: 37-38). Resulta tan determinante esta caverna platónica que en la sociedad libia una mujer soltera es estigmatizada como incompleta o vulnerable, a tal punto de soportar abuso doméstico o infelicidad de diversa índole. Ir contra la corriente, ejercicio de autoaniquilación, ha ponderado rupturas sociales e individuales; no obstante, «Una joven decidió quedarse soltera después de haber cuidado a su padre durante mucho tiempo» (Schenone, 2010: 55).

Mediante la rescritura de un clásico, «Caperucita Roja», al decir de Mercedes Pullman (2013: 117-118) acomodado al lector infantojuvenil victoriano del siglo XIX por los hermanos Grimm, la heroína trocó toda marca de erotismo que alcanzó en la tradición francesa por la castidad (¿la soltería?) más elevada. Debemos esperar hasta las primeras décadas del XX para que este personaje *se levante y ande* hacia lo terreno mediante la adaptación animada de Tex Avery, por lo que deviene manifestación de la doctrina de la mujer adulta, solidaria con la representación de un tipo social en apogeo: la mujer soltera.

En la misma línea, Vicenta Garrido (2019) radiografía las relaciones incestuosas en los relatos de Perrault y de Madame d'Aulnoy, y su posible inclinación hacia los presupuestos del movimiento de reivindicación femenina del Preciosismo. En «Le mouton» («La oveja») de Madame d'Aulnoy, por ejemplo, se verifica un alejamiento del texto folclórico, cuando Maravillosa, la protagonista, encuentra muerto a su prometido que se ha transformado en animal. El raro y nefasto desenlace responde a un apetito incestuoso del padre. Garrido subraya que en la sociedad reflejada en estas piezas narrativas las féminas solteras tienen prohibido liderar o reinar, inclusive las descendientes de los monarcas (383-384).

Otra curiosidad la suministra Marina Sanfilippo (2017) tras el examen de los cuatro volúmenes de las *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (1875) y *Fiabe e leggende popolari siciliane* (1888) de Giuseppe Pitre. En las compilaciones aparece el sintagma 'monaca di casa' (2017: 86), para la sociedad siciliana de la época, mujeres que asumían su papel de monjas terciarias o simplemente solteras dedicadas al cuidado de las iglesias.

Mientras, Claudia Carranza (2011) analiza el cuento *Un destripador de antaño* (¿1900?) de Emilia Pardo Bazán. Su tesis se enmarca en que los tipos sociales, así como los motivos y argumentos derivados de la oralidad no solo fungen como hipotextos¹⁵ para la propia historia, sino que esta emula el cronotopo y el ethos de la literatura de tradición oral. La propia Bazán lo confiesa:

La leyenda del «destripador», asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras (2011: 67).

¹⁵ «el cuarto tipo de transtextualidad [...]. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989: 14).

Aquí se narra la historia de Minia, quien tras el deceso de sus progenitores queda bajo la tutela de sus tíos, antagonistas clásicos. El tono para la caracterización de estos villanos sin dudas iguala al del folclor, pues su cualidad de soltera les provee de un ingrediente que los insta a asesinarla, para ofrecerle su grasa a don Custodio -notemos la resemantización del nombre-, el boticario. Un matiz erótico y virginal se desentraña en esta mitología: la medicina de Custodio proviene, entre otros componentes maravillosos, de la grasa de jóvenes célibes (recordemos el destino de las vestales en la Grecia antigua). En esencia, una chica «soltera, rojiña, que ya esté en sazón de poder casar» (2011: 63). Asimismo, el cuerpo del deseo en «El cuento de Mariquita triqui traca» es una soltera utilizada por su padre para aleccionar al cura¹⁶ del pueblo (Bautista, 2020: 91).

Cristina Segura parte del sintagma «modelo desautorizador» para caracterizar el andamiaje moralizante de los cuentos orales infantiles que afianza conductas patriarcales: «En ellos se refuerza el modelo masculino, todas las mujeres se casan con un Príncipe,¹⁷ su Príncipe, y lo consiguen siendo obedientes, sumisas, alegres y trabajadoras. Todas estas cualidades las convierten en bellas» (2014: 239).

4. LA SOLTERONA EN EL IMAGINARIO KICHWA ECUATORIANO: DOS RELATOS ORALES

Si bien ciertos autores¹⁸ se han acercado en el entorno académico ecuatoriano a las problemáticas de la literatura de tradición oral, la proveniente del kichwa continúa siendo francamente desconocida -marginal en sí misma-, pues dicha lengua enfrenta una violenta diglosia en las comunidades de la sierra andina, donde el español atrapa todo el prestigio lingüístico.

Una obra literaria puede llegar a ser «marginal» por diversos motivos, entre ellos: por su forma de transmisión -como puede ser el caso de la literatura oral¹⁹ o popular-, pero también por haberse producido en lenguas que no son de las culturas dominantes, es decir, en lenguas minoritarias (Sánchez-Pérez, 2015: 292).

¹⁶ «Tampoco son pocas las historias que retratan relaciones de padres [sacerdotes] con mujeres casadas o solteras donde la mujer termina mal (como, por ejemplo, la historia de la “Mula sin cabeza”, que sería una maldición sobre la mujer que se relacionó con un sacerdote, o sobre la hija de esta relación)», apunta Costa Almeida (2010: 96).

¹⁷ Por ejemplo, en un cuento maravilloso titulado «El cazador» y recogido por Nieves Gómez López (1998: 150-151) en el poniente de Almería, la soltera hija del rey no escapa de lo trágico de su condición: ser la presa de una serpiente de siete cabezas.

¹⁸ Consúltense: González y Rodríguez (2000: 40-44), Pérez (2001), Moya (2006; 2009), Espino Relucé (2010: 195-225), Morote Magán (2010), Mendizábal (2012: 93-101), Franco (2014: 229-239), Pabón (2016: 95-113), Quishpe Lema (2021: 1141-1152), Oviedo, Solórzano y López (2023: 2495-2516), López Bueno (2024: 52-65).

¹⁹ Alba Moya (2006), al realizar una hermenéutica de los significados etimológicos y culturoológicos avizora un desencuentro entre las voces que componen el sintagma *literatura oral*: «Literatura viene de letra y se refiere a la escritura y oral se deriva de voz y se refiere a lo que se transmite verbalmente» (2006: 9). La reflexión se complejiza: la literatura sería un producto de las élites históricas cercada por preceptivas y normativas excluyentes de los discursos orales, por lo que el sintagma en cuestión conformaría una perfecta paradoja conceptual. La oralidad, por tanto, no entraría en la neblinosa categoría de lo culto, a tal punto de que Moya propone un nuevo término que sustituiría al anacronismo mencionado y es este: arte oral. En las culturas orales hay un modo propio de entender las palabras y de preservar los mensajes en la memoria. Además, el sentido mismo de las palabras es distinto. En las culturas orales a éstas se les confiere un poder real, un poder útil y transformador. Como las palabras solo cuentan con el sonido, la única forma de preservar el conocimiento es transmitiéndole a otro, es decir, comunicándole (2006: 10).

Un vaso comunicante que transita literaturas orales distantes reside en la mixtura de tópicos folklóricos de raigambre universal con motivos y hechos conectados con imaginarios del cosmos cultural arcaico propio de cada grupo étnico, como sucede con gitanos (Bálint, 2021: 147-171) o indígenas kichwa ecuatorianos. Producto de esta composición surgen narraciones -como las dos bajo análisis- de espinosa clasificación en el catálogo tipológico de Aarne-Thompson-Uther; lo que sí puede afirmarse que la solterona se establece como motivo en ambos (Declerck, Košťová y Schäfer (2017: 1-4).

4.1. *Relatos sobre la vida conyugal*

Tuaza (2017: 22) alerta sobre la semántica del verbo *oír* en las comunidades kichwas, receptor ideal de estas expresiones. *Mama Pitu* inicia cada narración con la frase «*kunankamami kaytakuyachunkuna parlani*», «hasta hoy cuento este relato para que me oigan», pues la función pedagógica prevalece sobre la estética en el sentido de que lo escuchado debe traducirse en praxis social, sobre todo para parejas jóvenes.

El argumento de «*Kunturmanta rimay*» («El cóndor»)²⁰ puede enunciarse de la siguiente manera: una solterona resistida por todos los medios a contraer matrimonio cae en la trampa del cóndor, quien transformado en hombre la seduce con propiedades y ganado, aunque le advierte que su madre aún vive. Tras una semana el cóndor visita nuevamente a la solterona en casa de sus padres, estos le preguntan si conoce de tejidos, especie de prueba de fuego para el futuro cónyuge. El cóndor afirma y retorna a la semana con un costal de telas vistosas que le proveen no solo de la aceptación de sus futuros suegros, sino de llevarse consigo a la esposa en potencia y a su hermana menor. La solterona prepara carne de borrego para la travesía y después de un día de camino el cóndor se harta y toma una siesta, pero su naturaleza humana reposa durante el sueño y las hermanas perciben su animalidad en la forma de roncar. La solterona lo despierta y le pregunta que cuánta distancia les queda por recorrer; el cóndor le indica que faltan cuatro cerros, pero que no se preocupe. Con la condición de que cierren sus ojos durante la travesía, ata a las hermanas a sus espaldas y en ese instante se transforma en ave. Al arribar al filo de una montaña inaccesible para los hombres el cóndor les muestra su guarida, de la cual sale imperiosamente la madre pidiendo de comer. El cóndor comparte con ella otra porción de borrego y sale enseguida a buscar a sus parientes para el supuesto acto de nupcias. En la tarde arriban once cóndores, quienes asesinan a la solterona, comen su carne y dejan solo los huesos de la rodilla al cóndor y su madre. La hermana, quien había presenciado la matanza, teme convertirse en la próxima víctima y solicita la ayuda de unos vaqueros que pasaban por el camino, quienes se compadecen y la rescatan amarrando una soga a uno de sus caballos. Sin embargo, los cóndores le dan alcance y si bien los vaqueros mostraron resistencia no pudieron evitar que mataran a la hermana menor y consumieran su carne. Solo unas pocas gotas de sangre quedaron en la llanura. Al pasar un viajero, de las gotas brota una voz que le solicita avisar a sus padres para que sean recogidas en

²⁰ Reparemos en la enunciación de la pieza narrativa: «*Ñawpa punchakunaka, shuk karu llaktapika, shuk pukushka kuytsami kawsashka nin. Payka mana pita sawarishka nin. "Atatay, askutaka, yankataka nishari, atatay yanka ashkutaka nishari" nishpaka, manatak arinishkachu nin.*» (Tuaza, 2017: 51) o «Hace mucho tiempo, en un pueblo lejano, vivía una solterona que no quería casarse ni comprometerse con nadie. "Atatay al perro, atatay a ese pobrete, atatay a esos perros", decía a cualquiera que quería enamorarla» (Tuaza, 2017: 61). Definitivamente una tragicidad aquí se vislumbra, la negación atrae a la solterona al límite de su comuna, a una especie de orfandad social no amparada por el ethos matrimonial.

una olla. Tras la noticia los padres viajan con la olla al lugar, acopian la sangre y de ella brota la hermana pequeña. Años después, cuando esta llega a la pubertad el cóndor vuelve transformado a cortejarla; pero la comunidad está avisada y le prepara una trampa: fingen un casamiento con banquete incluido, lo emborrachan y acuestan dentro de una casa de paja, a la cual la misma novia prende fuego. Finalmente, constatan que en las cenizas solo quedan plumas, lo entierran y la soltera alcanza su salvación.

Partamos de la clásica postura de Vladimir Propp (1981: 183): si bien su concepción de *invariante* se establece en la estructura y composición del relato, «resulta que tanto el argumento como las motivaciones constituyen en realidad los elementos, cambiantes, variables, del cuento». Nuestro examen parte de que la pieza en cuestión no es sino variación de un complejo hipotexto que alcanza capas de representación según la región desde donde se exprese, así como de las intencionalidades comunicativas de los sujetos narradores.

Ernesto Laclau y Mouffe Chantal (1987: 193) denominan «puntos nodales» al tejido polisémico que desarticula una estructura discursiva, que a su vez instaaura un espacio simbólico en toda construcción social.

La sociedad no consigue nunca ser idéntica a sí misma, porque todo punto nodal se constituye en el interior de una intertextualidad que lo desborda. La práctica de la articulación consiste, por tanto, en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido; y el carácter parcial de esa fijación procede de la apertura de lo social, resultante a su vez del constante desbordamiento de todo discurso por la infinitud del campo de la discursividad.

En consecuencia, la relación cóndor-solterona del relato kichwa, a pesar de que se trasmuta en cóndor-amante en la adaptación de José María Arguedas (1986); o en cóndor-joven pastora en el relato recogido por Johnny Payne (2003) -ambos en Perú-; o en cóndor-pastora en una leyenda de la región de Atacama en Chile (Recabarren, 2004); o en cóndor-muchacha en un relato oral aymara en Bolivia (Jemio, 2005); así como en sendos cuentos -«De la joven y el cóndor» y «Del cóndor y del picaflor»- recopilados y traducidos del quechua al español por Donato Gómez Bacarresa (Hernández, 2018: 202), también en la geografía boliviana; puede catalogarse como punto nodal en una estructura simbólica poliédrica que tiene como meta educar a la joven soltera sobre sus roles en la comunidad.

Todo parte de que el compromiso matrimonial debe adoptar valor de relación vital, como el cóndor mismo, que escoge solo una pareja a lo largo de su existencia. En todas estas latitudes las féminas deben escoltar a sus parejas a donde vayan a trabajar, por muy distante que se encuentren del núcleo materno. Así, las intenciones engañosas del ave descomunal hacia la soltera-muchacha-joven-pastora de los relatos antedichos, su rapto o viaje a una tierra hostil, sin comunidad alguna, la matanza o huida de la joven y la multiplicidad de soluciones a la historia dialogan con las disímiles realidades que los grupos oyentes protagonizan: migración, trabajo conjunto (minga), matrimonios no consensuados e imaginarios erótico-reproductivos (Hernández, 2018: 206).

Valdría la pena hacer un alto en la dualidad simbólica crudo-cocido desde el notable ensayo de Claude Lévi-Strauss (2002). Fijémonos en los motivos de la carne cocida en el relato: la solterona antes de marcharse de su *ayllu* cuece carne de borrego que lleva consigo incluso al punto más lejano de la humanidad, donde se revela la bestialidad

de su pretendiente (no olvidar que la madre²¹ del cóndor también se alimenta de ella). Lévi-Strauss iguala el acto de cocción con entramados / tejidos de la cultura, donde la naturaleza domada por el fuego se ablanda (es decir, se deconstruye, domestica, entiende, lee, *posee*):

El eje que une lo crudo y lo cocido es característico de la cultura; el que une lo crudo y lo podrido, de la naturaleza, puesto que la cocción causa la transformación cultural de lo crudo, como la putrefacción lo transforma naturalmente (2002: 146).

Ahora, la olla como concha de Venus permite el renacer de la hermana menor (soltera en todo el relato), desde unas pocas gotas de sangre. La cocción se entronca aquí como la acción universal de la creación, donde el fuego (no olvidemos al Prometeo de Hans Mayer, marginado intencional) interviene desde su divinidad confiscada²². Vale destacar que en la mayoría de las variaciones de este relato el cóndor lleva a los suyos carne cruda, incluso obliga a la soltera a ingerirla, por lo cual en uno de ellos -el proveniente de una leyenda atacameña- de la olla no brota la soltera renacida sino un cóndor hembra, auténtico y alejado de toda instancia de amaestramiento.

El relato kichwa termina con un banquete para el paripé del casamiento. Sin ambages, la cultura aprehende sus dimensiones axiológicas en muchos casos desde episodios de violencia. El cóndor -inversión del ave patriótica y soberana del aire- aquí se erige desde la posición del maltratador-cazador que termina siendo presa de su propio botín. En su lógica, el hombre-cóndor disfruta de lo cocido, pero sus congéneres devoran crudas a las hermanas, en un afincamiento de lo bárbaro sobre lo civil (lo comunitario).

A diferencia de los relatos de la región andina de la provincia de Jujuy, en el extremo noreste de Argentina, donde la solterona -denominada *mulánima*²³- es condenada a penar en un limbo espiritual por la eternidad; en «*Kunturmanta rimay*» en la hermana menor recae la «reparación de la carencia» (Propp, 1981: 184), ella *sustituye* (regenera, reinicia) en parte la ausencia de la hermana mayor, pues el desenlace se corona con la asunción de una nueva libertad y con el consecuente descreimiento de las prácticas del cortejo amoroso.

En segunda instancia, el relato «*Allkumanta solteramantapish rimay*» («El perro y la soltera») retrata a una pastora que como su coetánea del primer relato aun teniendo dos pretendientes se niega a contraer matrimonio. Asimismo, lleva carne de borrego para almorzar, la cual comparte con un perro. Cierta día, tras el perro conducir las ovejas al corral, asaltó a la soltera, la echó en tierra y sostuvo relaciones coitales con ella. Los dos pretendientes, quienes presenciaban la escena escondidos en un pajonal, deciden interrumpirla, por lo que el perro asustado arrastró a la soltera hasta lastimarla. Los pretendientes muelen a golpes a la solterona, quien llega a casa de sus padres sin comunicar nada de lo acontecido. Producto de esta unión nace una niña. Años más tarde,

²¹ En el instante de la alimentación la madre ofende con el despectivo «*jachun*», «nuera» (Tuaza, 2017: 65) a la solterona. El término también se traduce como *intrusa*, *entrometida*, *extraña*.

²² El propio fuego aniquila finalmente al cóndor, la cultura en su ejercicio más antropofágico.

²³ «Las llamadas *mulánimas* o alma mula son una variante de condenados, que se originan en metamorfosis sufridas por mujeres transgresoras de normas del grupo comunitario referidas a prácticas sexuales. Las transgresiones que determinan la transformación de la mujer en *mulánima* son, según las versiones recogidas, no haber querido tener hijos pudiendo hacerlo, haber mantenido relaciones incestuosas con hermanos, padres, compadres, hijos, o con un sacerdote» (Rubinelli, 2017: 37).

cuando ya era una joven comprometida, la madre sospecha de su verdadera condición, que se revela justo en medio de la boda, cuando la novia se pelea con otros perros por un hueso. Expuesta su verdadera naturaleza, el novio y su familia deciden confiscar el matrimonio, por lo que la novia retorna a su condición de soltera.

¿Conflicto zoofílico o alegoría de la mujer soltera que ansía sostener relaciones casuales antes que comprometerse? Una particular estética de lo cómico se entrevé en relatos antiguos que ocurren en contextos agrícolas -Baubo y Deméter en la mitología griega, Hator y Ra en la egipcia, Ame-no-Uzume en la japonesa-; aquí la práctica zoofílica se asume desde la sorna o el sarcasmo o paradójicamente desde la ritualidad institucionalizada (Lombo Montañés, 2020: 34).

Teodoro Manrique, quien caracteriza las representaciones de razas de cérvidos en el registro arqueológico y literario de los pueblos noreuropeos antiguos, argumenta que los escasos ejemplos de zoofilia entre ciervas y hombres como los grabados de Hoghem y Vitlycke (Tanum) o el de Massleberg (Skee) se circunscriben a espacios míticos francamente desconocidos, pero conectados con su función como provocador de la fertilidad rural,

las menos obvias las hacen entroncar con relatos mitológicos sobre la generación de un semidiós; también con ritos de iniciación o con ritos chamánicos en los que el animal desempeñaría el papel de psicopompo, o el de la diosa transformada en cierva y que propicia y da la bienvenida al hombre al más allá (2023: 295).

Un personaje sui generis del universo oral del Sáhara Occidental, el Šartāt, protagoniza el relato «Šartāt busca una camella». La pieza muestra explícitas connotaciones sexuales en tono zoológico a través de un adolescente que raya en la pubertad y que no puede contener su instinto sexual, por lo cual unos hombres le aconsejan buscar una camella, práctica condenada religiosa y socialmente (Haidar, 2006: 369). Por su parte, el amplio abanico narrativo de los huaves de Oaxaca abraza varios momentos en que la animalia consume relaciones sexuales con hombres o mujeres, como, por ejemplo: «*Xikwüwít*», «Venadito», -dos muchachos constatan que su abuela ceba y compensa sexualmente a un venado, que después matan y dan de comer a la vieja-; y «*Naxey tajlüy aweaag jüm*», «El hombre que se juntó con una lagarta», -infausta cópula de un pescador con este reptil-. Dichos traspasos de márgenes «tienen en común el hecho de que amenazan el frágil equilibrio existente entre los componentes del cosmos» (Lupo, 2015: 137).

Incontables genealogías literarias resultan testigos de raptos de doncellas ejecutados por animales, cuya unión diseña infantes monstruosos que heredan rasgos de su padre-animal, tanto física como moralmente. Relatos de esta clase irradian durante los siglos XV y XVI en libros de misceláneas y casos extraños, pero continúan representándose en los siglos posteriores, cuando asumen nuevas morfologías y mudas, folklore, narrativa y lírica popular mediante. En concordancia con nuestro segundo relato, «la mujer violentada sufre el castigo por la unión sexual de la que fue víctima, lo mismo que sus hijos, quienes incluso pagan en carne propia la zoofilia materna» (Orsanic, 2015: 142).

La hija de la solterona no solo prefiere el hueso a la carne (la bestialidad a la cultura, la animalidad a la comunidad), sino que corre la cortina en el tercer día de la boda, cuando el matrimonio debe ser bendecido por los adultos mayores de la comunidad. Esta rudeza ontológica nos insta a pensar que el personaje se sostiene directamente del margen y no existe en él intención alguna de redención.

El peligro de caer en la condición de animalidad amenaza tanto al hombre como a la mujer. Ambos pueden llegar a ser *allkulya*, en el momento en que no saben las implicaciones de la vida conyugal y no asumen las responsabilidades mutuas (Tuaza, 2017: 90).

4.2. Coda

Los relatos de tradición oral, lega Michel De Certeau (2000: 21-22), celebran el suceso de un espacio inquebrantable que puede ser entendido como un no lugar, una utopía. En el caso de las comunidades kichwas de la provincia de Chimborazo en Ecuador erigen un tejido, por un lado, milagroso-simbólico y por otro, potenciador de una praxis social duradera y alterna a la legalidad imperante.

Dichos relatos canonizan el cosmos del *ayllu* y del *ayllu llakta*, -familia y comunidad- según principios de lealtad y de compromiso hacia el ejercicio de lo comunal. Mediante este palimpsesto de oralidades *Mama Pitu* presenta un árbol del bien y del mal que no debe ser derribado por efectos globalizadores o teleologías neblinosas (Tuaza, 2021: 151).

«La mujer, al quedar reducida a su propia imagen, encuentra su verdadero sentido, precisamente, en su alienación» (Mayer, 1977: 154). Si bien no nos ha guiado un enfoque de género en nuestro análisis, concomitamos con la razón de que la soltera/solterona de los relatos bajo estudio lejos de convertirse en una antiheroína trágica busca instaurarse, muy subrepticamente en esta cultura ancestral, como generadora de su propia lógica, aunque esta decisión la lleve al otro mundo con una paloma viva en su ataúd.

FINANCIACIÓN

El presente artículo contó con fondos provenientes del proyecto de investigación «Dinámicas de supervivencia de la literatura de tradición oral en el cantón Riobamba» (Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador, 2023-2025).

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-PÉREZ, Alberto (2011): *Experiencias de amor correspondido*, La Habana, Ediciones Unión.
- ALCAIDE DE ZAFRA, Regina (1913): *Todo amor: cuentos*, Madrid, Imprenta La Editora.
- ALVES DE SOUZA, Naum (1979): *Para navidad te vendremos a buscar*, São João del-Rei, Universidad Federal de São João del-Rei.
- ARGUEDAS, José María (1986): *Cantos y cuentos quechuas*, Lima, Municipalidad de Lima metropolitana.
- ASENSIO GARCÍA, Javier y ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2017): «La literatura de transmisión oral en la Rioja», *Boletín de Literatura Oral*, 1, pp. 367-389. <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai1.17>
- BACHELARD, Gastón (2000): *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BÁLINT, Zsuzsa (2021): «El papel de la mujer en los cuentos populares gitanos. Un análisis comparativo entre el corpus español y el húngaro», *Boletín de Literatura Oral*, 11, pp. 147-171. <https://doi.org/10.17561/blo.v11.6004>
- BARROS DEL RÍO, María Amor (1999): «“Heroines don’t have to be good anymore”: figuras femeninas en las narrativas irlandesa y española de mediados de siglo», *AEDEAN*, pp. 1-7.

- BAUTISTA RODRÍGUEZ, José (2020): «El cuento de *Mariquita triqui traca* (ATU 1730C*) y el romance de *La mujer del molinero y el cura*: cultura popular, anticlericalismo y biopolítica», *Boletín de Literatura Oral*, 10, 87-108. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5466>
- BERBEL, Silvina (2017): «La figura de Atalanta a través de la estética modernista», *Revista de Literaturas Modernas*, 1, pp. 47-67.
- BETANCOURT, José Victoriano (1846): «La solterona», en *Flores del Siglo*, Rafael María de Mendive y José Gonzalo Roldán (coords.), La Habana, II, pp. 361-372.
- BONIFAZ NUÑO, Alberto (1959): *Juego de espejos*, México, Imprenta Universitaria.
- BUSTAMANTE, Gerardo (2007): «Rasgos autobiográficos en *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos», *Literatura Mexicana*, 1, pp. 89-105.
- CAMACHO, Rubis (2022): «Orquesta de señoritas», *Politechnê*, 2, 66-68.
- CAMPOVERDE TELLO, Paúl Esteban (2021): «Comunidad: un concepto político desde el Sumak Kawsay andino», en *A 70 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Retos desde América Latina)*, A. L. Guerrero (ed.), México, UNAM / Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, pp. 91-107.
- CARRANZA, Claudia (2011): «*Un destripador de antaño*. Bases y géneros tradicionales en un cuento de Emilia Pardo Bazán», *Revista de El Colegio de San Luis*, 2, pp. 60-87. <https://doi.org/10.21696/rcsl022011493>.
- CORTÉS VIECO, Francisco José (2013): «‘No-body’: envejecimiento prematuro y ausencia corporal femenina en “Persuasión” de Jane Austen», *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 14-27. <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2013.i13.02>
- COSTA ALMEIDA, Mayra Resende (2010): «Lujuria, gula y mala fe: Cuentos populares brasileños y representaciones del sacerdote», *Revista Cultura y Religión*, 1, pp. 94-104. <https://doi.org/10.61303/07184727.v4i1.141>.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2008): «La construcción de *tipos sociales* en el costumbrismo latinoamericano», *Filología y Lingüística*, 1, pp. 37-51. <https://doi.org/10.15517/rfl.v34i1.1648>
- DE CERTEAU, Michel (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- DECLERCK, Thierry, KOŠTOVÁ, Antónia y SCHÄFER, Lisa (2017): *Towards a Linked Data Access to Folktales classified by Thompson's Motifs and Aarne-Thompson-Uther's Types*, Germany, DFKI GmbH / Saarland University.
- DIZ, Tania (2000): «Deshilvanar los vestidos. Mujeres solteras en la Literatura Argentina», en *VI Jornadas de historia de las mujeres y I Congreso Iberoamericano de estudios de género. Voces en conflicto, espacios de disputa*, Buenos Aires, IIEGE-UBA, pp. 1-10.
- DOMÍNGUEZ MIRANDA, Claudia Maribel (2013): «La identidad femenina en *La última niebla*», *La Colmena*, 78, pp. 37-44.
- DUEÑAS, Guadalupe (1958): *Tiene la noche un árbol*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DURÁN, Alicia (2023): «Adaptación de *Ubú encadenado* de Alfred Jarry», *Anzuelo. Educación e Investigación en Artes Escénicas*, 5, pp. 86-98.
- ESCOBAR, Ángel (2006): *Poesía completa*, La Habana, Ediciones Unión.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2010): «Literatura oral o la tradición oral, una bibliografía necesaria (Bolivia, Ecuador, Perú)», *Escritura y Pensamiento*, 26, 195-225.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. (1994): «Madres y suegras, doncellas y putas. Roles femeninos en la narrativa oral tradicional», *Anthropologica*, 12, 87-102. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.199401.004>

- FRANCO, Bernarda (2014): «La literatura infantil como formadora de identidades nacionales, en Ecuador y en Sudamérica», *Saber, Ciencia y Libertad*, 2, 229-239. <https://doi.org/10.22525/sabcliber.2014v9n2.229240>
- GALINDO, Sergio (2012): *Polvos de arroz*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GARCÍA LORCA, Federico (1989): *Obras completas*, Madrid, Akal.
- GARCÍA VARELA, Jesús (1994): «Factores constitutivos del discurso del marginado en la literatura del Siglo de Oro», *Thesaurus*, 2, pp. 275-292.
- GARCÍA ZAMORA, Sergio (2010): *El afilador de tijeras*, Santa Clara, Ediciones Sed de Belleza.
- GARRIDO CARRASCO, Vicenta (2019): «El incesto en los cuentos de Perrault y de Madame d'Aulnoy», *Arenal*, 2, pp. 467-488. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v26i2.4229>
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GLICKMAN, Nora (2000): «Andando se hacen los caminos de Alicia Dujovne Ortiz», *Revista Iberoamericana*, 191, pp. 381-392. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5776>.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves (1998): «Cuentos maravillosos en la tradición oral del poniente de Almería», *Lenguaje y Textos*, 11-12, pp. 145-159.
- GONZÁLEZ ANDÚJAR, Margarita (2017): «El cuento *colorao*: mujeres de La Manchuela y cuentos eróticos», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 6, pp. 27-44. <https://doi.org/10.17345/elop201727-44>.
- GONZÁLEZ, Ana y RODRÍGUEZ, Ketty (2000): «Literatura Infantil del Ecuador, una visión histórica», *Educación y Biblioteca*, 110, 40-44.
- GOTSCHLICH, Guillermo (1989): «*Ceremonia secreta* de Marco Denevi; enigma y ritualización», *Revista Chilena de Literatura*, 33, 87-101.
- HAIDAR, Larosi (2006): «Tradición oral saharauí: traducción de *Shartat busca una camella*», *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 19, pp. 353-374. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3360050>
- HERNÁNDEZ, Graciela (2018): «La pastora y el cóndor: de los antagonismos entre naturaleza y cultura a los antagonismos de género», *Revista nuestraAmérica*, 11, pp. 189-208.
- HORNO DELGADO, Asunción (1993): «Juegos de agua: el Imaginario de Dulce María Loynaz en su escritura acuático-poética», *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, 151, pp. 50-53.
- ISSA, Ibrahim (2022): «La literatura camerunesa en lengua española: una base para la adquisición de las competencias socioculturales en la enseñanza del E/LE», *Ziglóbitha, Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations*, 5, pp. 271-292.
- JEMIO, Lucy (2005): *Senderos y mojones. Literatura oral aymara jukumarita*, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
- KNUTSEN, Gunnar W. (2012): «Historias de lo sobrenatural», *Estudis*, 38, pp. 77-89.
- KOBEL, Diana Cecilia (2021): «Representación de los cuentos de la cultura popular del Siglo de Oro en el *Tesoro* de Covarrubias», *Boletín Hispánico Helvético*, 37-38, pp. 47-75. <https://doi.org/10.36950/bhhd.vi37-38.10111>.
- LACLAU, Ernesto y CHANTAL Mouffe (1987): *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2002): *Mitologías. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, José [ed.] (1965): *Antología de la poesía cubana*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura.

- LOMBO MONTAÑÉS, Alberto (2020): «Los grandes hitos de la risa prehistórica: una hipótesis interpretativa con base arqueológica», *Saldvie*, 20, pp. 11-35. https://doi.org/10.26754/ojs_salduie/sald.2020206742.
- LÓPEZ BUENO, Milton Bernardo (2024): «La literatura indígena y su presencia en el Ecuador, bajo la sombra del indigenismo», *CIEG*, 69, 52-65.
- LÓPEZ YERA, Lauren (2014): «La configuración del sujeto femenino en la literatura de autoría masculina: aproximaciones desde el género», *Islas*, 56, pp. 48-61.
- LÓPEZ YERA, Lauren (2017): «Figuras femeninas en la poesía de Ángel Escobar», *Islas*, 59, pp. 119-133.
- LOYNAZ, Dulce María (2002): *Poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- LUPO, Alessandro (2015): «Entre venados y lagartas. roles, valores e identidades en las narraciones huaves sobre el sexo entre animales y humanos», *Itinerarios*, 21, 123-143.
- MANRIQUE ANTÓN, Teodoro (2023): «El ciervo en las tradiciones antiguas del norte de Europa», *Revista de poética medieval*, 37, pp. 289-318. <https://doi.org/10.37536/RPM.2023.37.1.97572>
- MASIELLO, Francine (1985): «Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 132-133, pp. 807-822. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4114>.
- MAYER, Hans (1977): *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus Ediciones S. A.
- MENDIZÁBAL, Iván Rodrigo (2012): «La lengua y lo afro: de la literatura oral a la oralitura», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 120, pp. 93-101.
- MILLER, Gabrielle (2020): «Unveiling the beata: feminine aging and subjectivity in *El doctor Centeno* (1883) and *Tormento* (1884)», *Anales Galdosianos*, 55, pp. 39-53. <https://doi.org/10.1353/ang.2020.0000>
- MOLINA PILARES, Carmen (2022): «El deseo femenino en el cine español (1939-1975): arquetipos y actrices» [Reseña de Núria Bou y Xavier Pérez (eds.), Madrid, Cátedra, 2022], *Secuencias*, 55, pp. 211-213.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2013): «La función de los personajes femeninos en la literatura tradicional de África occidental», *C.F.F.*, 24, pp. 347-362.
- MOROTE MAGÁN, Pascuala (2010): *Aproximación a la literatura oral. La leyenda entre el mito, el cuento, la fantasía y las creencias*, València, Perifèric Edicions.
- MOUSA ABD EL AZEEM, Saadeya (2017): «La identidad femenina en los *Cuentos de Eva Luna* de Isabel Allende. “Estudio analítico del discurso narrativo feminista”», *Candil*, 17, pp. 214-238.
- MOYA, Alba (2006): *Literatura oral y popular de Ecuador*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.
- MOYA, Alba (2009): *Arte oral del Ecuador*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador.
- NOISVANDER, Enrique (1985): «Historia de los corazones solitarios», *Apuntes de Teatro*, 93, pp. 130-135.
- NÚÑEZ GARCÍA, Xiomara Francisca (2003): «Una mirada a la diferencia. A propósito del pensamiento humanista de Dulce María Loynaz», *Islas*, 45, pp. 60-70.
- OLIVER LABRA, Carilda (2002): *Error de magia*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- ORSANIC, Lucía (2015): «“Y vino a consentir, aunque no por su voluntad que tuviese sus ayuntamientos libidinosos con ella”: sobre los raptos femeninos ejecutados por animales en la literatura española», *Letras*, 72, pp. 133-144.
- OVIEDO CEVALLOS, Fausto Vinicio, SOLÓRZANO COSTALES, Ángel Xavier y LÓPEZ CHIRIBOGA, María Alexandra (2023): «Estado del arte: manifestaciones culturales

- populares en Ecuador», *Dominio de las Ciencias*, 3, pp. 2495-2516. <https://doi.org/10.23857/dc.v9i2.3423>
- PABÓN, Javier (2016): «Ora-literatura afroecuatoriana: narrativas insurgentes de re-existencia y lugar», *The Latin Americanist*, 95-113. <https://doi.org/10.1111/tla.12062>
- PAYNE, Johnny (2003): *Cuentos cuzqueños*, Cuzco, Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel (2021): «*Del caballero que hacía hablar a los coños: un fabliau francés del siglo XIII y sus paralelos orales hispánicos (ATU 1391)*», *Artifara*, 21.2, pp. 225-248. <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/5384>
- PÉREZ, Galo René (2001): *Literatura del ecuador (cuatrocientos años)*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- PLAZA, José Luis (2011): «La visión plástica de la mujer en los dibujos de Federico García Lorca: aparente ingenuidad, drama surrealista y tragedia expresionista», *De Arte*, pp. 231-252.
- PRADO, Gloria (2017): «El cuerpo como espacio caligráfico. Tres aproximaciones a la narrativa de Aline Pettersson», *La Colmena*, 20, pp. 51-55.
- PROPP, Vladimir (1981): *Morfología del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- PULLMAN URIBE, Mercedes (2013): «Caso práctico de trabajo social: el cuento de Caperucita roja», *Trabajo Social Hoy*, 68, pp. 107-126. <http://dx.doi.org/10.12960/TSH.2013.0006>.
- QUISHPE LEMA, Cristóbal Lorenzo (2021): «Literatura de la etnia kichwa de Ecuador», *Horizontes. Revista de Investigación en Ciencias de la Educación*, 20, pp. 1141-1152. <https://doi.org/10.33996/revistahorizontes.v5i20.264>.
- RECABARREN, Marcela: (2004): *El cóndor y la pastora*, Chile, Editorial Amanuta.
- RUBINELLI, María Luisa (2017): «Expresiones narrativas de subjetividades sociales diversas en el noroeste andino argentino», *Hist. R., Goiânia*, 3, pp. 35-50. <https://doi.org/hr.v22i3.52894>
- RUIZ, Álvaro (1986): *Lecturas en familia*, México, Universidad Veracruzana.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2015): «Pervivencias del cuento medieval en la tradición sefardí contemporánea», *Revista de Poética Medieval*, 29, pp. 291-310. <https://doi.org/10.37536/RPM.2015.29.0.53289>.
- SANFILIPPO, Marina (2017): «*'Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza: Agata Messia y otras narradoras sicilianas en las recopilaciones de Giuseppe Pitre*», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 6, 75-96. <https://doi.org/10.17345/elop201775-96>.
- SAVITT, Jill (1982): «Female Stereotypes in Literature (With a Focus on Latin American Writers)», *Curricular Resources*, 5. En línea: [<https://teachersinstitute.yale.edu/curriculum/units/1982/5/82.05.06.x.html>].
- SCHENONE ALBERINI, Elena (2010): «Las mujeres libias en la literatura oral. Ritos de paso y roles de género», *Oráfrica, revista de oralidad africana*, 6, pp. 33-58.
- SCHMITT, Jean-Claude (2012): «La historia de los marginales», en *La Historia y el oficio de historiador*, Eduardo Torres-Cuevas (coord.), La Habana, Ediciones Imagen Contemporánea, pp. 245-270.
- SEGURA GRAIÑO, Cristina (2014): «Modelos desautorizadores de las mujeres en los cuentos tradicionales», *Arenal*, 2, pp. 221-241. <https://doi.org/10.30827/arenal.v2i2.2628>.
- SEIFERT, Marcos (2012): «Extravíos. Viaje y relato en dos narraciones de Antonio Di Benedetto», *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 1, pp. 66-74.

- SIMÓN HERNÁNDEZ, Fátima (2017): «El estereotipo de la solterona: literatura y construcción social en la Inglaterra de Jane Austen (1775-1817)», *Revista de Historiografía*, 26, pp. 125-148. <https://doi.org/10.20318/revhisto.2017.3702>.
- TUAZA CASTRO, Luis Alberto (2017): *La construcción de la comunidad desde los imaginarios indígenas*, Riobamba, Editorial Unach.
- TUAZA CASTRO, Luis Alberto (2021): «La construcción de la comunidad indígena», en *Antropologías hechas en Ecuador*, José E. Juncosa, Fernando García, Catalina Campo y Tania González (ed.), Quito, Asociación Latinoamericana de Antropología, pp. 140-151.
- URIARTE, Fernando (1949): «Los célibes». *Atenea*, 289-290, pp. 108-113. <https://doi.org/10.29393/AT289-290-12LCFU10012>.
- VALDERRAMA, Constanza (2021): «La solterona chilena: un arquetipo en *La mujer de sal* (1967) de María Elena Gertner», *Mapocho*, 89, pp. 30-39.
- WAN-LIH CHANG, Ann (2015): «A Woman Alone: The Depictions of Spinsters in Irish Women's Short Stories», *Estudios Irlandeses*, 10, pp. 44-57. <https://doi.org/10.24162/EI2015-4924>.
- YÁÑEZ, Mirta (ed.) (2002): *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Fecha de recepción: 4 de enero de 2025
Fecha de aceptación: 27 de marzo de 2025



Seguidilla y copla en Chiloé: una primera mirada desde la intertextualidad genérica

Seguidilla and copla in Chiloé: a first look from generic intertextuality

Cristian YÁÑEZ AGUILAR

(Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile)

<https://orcid.org/0009-0001-3424-7015>

RESUMEN: El siguiente estudio expone los resultados de una investigación documental en torno a géneros del campo cultural del folklore en Chiloé, sur de Chile, en que hay presencia de seguidillas y coplas. El objeto de estudio es la intertextualidad genérica en el caso de la seguidilla y la copla en Chiloé. Se identifica un conjunto de relaciones intertextuales y se discute sus alcances en términos de matrices culturales, análisis genéricos e instancias en que se expresa lo popular. Entre los principales resultados está la propuesta académica de analizar los géneros del campo del folklore en Chiloé, históricamente documentados desde criterios músico-dancísticos, con base en sus componentes poéticos y contextuales, abriendo nuevas rutas de interpretación y relecturas genéricas, culturales, sociales e históricas.

PALABRAS CLAVE: Intertextualidad genérica, Copla y seguidilla, Géneros de tradición oral, Chiloé.

ABSTRACT: The following study presents the results of a documentary research about genres of the cultural field of folklore in Chiloé, southern Chile. The object of study is generic intertextuality in the case of the «copla» and «seguidilla» in Chiloé. A set of intertextual relationships is exposed and their scope is discussed in terms of cultural matrices, generic analyzes and instances in which the popular is expressed. Among the mains results of the discussion is the academic proposal to analyze the genres of the folklore field in Chiloé, historically documented from musical-dance criteria based on their poetic and contextual components, opening new interpretations about genres, culture, historic and social practices.

KEYWORDS: Generic intertextuality, «Copla» and «seguidilla», Genres of oral tradition, Chiloé.

1. DISCUSIÓN INICIAL Y PLANTEAMIENTO

En América Latina el folklore se constituyó en un campo en torno al cual participan diversos tipos de agentes. «All those tasks were undertaken by an array of actors: academic scholars, public sector officials, independent collectors, and members of the cultural industries (writers, journalists, musicians, singers, dancers)» (Fischman, 2012: 165). Cabe señalar que los Estudios Folklóricos Latinoamericanos poseen referencias históricas desde fines del siglo XIX y hasta la actualidad. «The establishment of folklore studies as a field of intellectual inquiry and political application since the last decades of the nineteenth century the development of practices of collection, transcription, archiving, classification, dissemination, and recreation» (Fischman, 2012: 265).

En Chiloé, territorio insular ubicado geográficamente 1200 kilómetros al sur de Santiago de Chile, se advierte el inicio de un proceso de documentación de manifestaciones expresivas desde la mirada del folklore desde principios del siglo XX. Un hito fue la publicación del libro «Chiloé y los chilotos» (1914) de Francisco Javier Cavada. A mediados del siglo XX y en conexión con un proceso de institucionalización vinculado a las políticas nacionales impulsadas por los gobiernos radicales en Chile, se fue conformando un campo artístico donde destacó el trabajo de documentación de música y danza tipificada como tradicional o folklórica. En Chiloé esto implicó la construcción social de la figura del «folklorista», en un proceso que tuvo como agentes protagónicos a los profesores normalistas de Chiloé, según hemos documentado en estudios recientes (Yáñez, 2023: 2021a).

En el proceso de institucionalización del campo del folklore en Chiloé (Yáñez, 2023) se fue construyendo un amplio corpus compuesto por manifestaciones musicales y dancísticas en que destacan variantes de expresiones divulgadas como: periconas, cuecas, seguidillas, pavo, chocolate o vals. En términos sociohistóricos, esta documentación y creación de campo artístico se produce en un momento de modernización tardía y cambio social en un territorio donde estos géneros fueron ejecutados y ampliamente recordados preferentemente –aunque no de forma exclusiva– por la población de origen rural hasta la segunda mitad del siglo XX.

Dicho corpus ha sido documentado a nivel bibliográfico y también a través de una enorme cantidad de registros discográficos que se transformaron en la fuente para nuevas reinterpretaciones de tales géneros (Yáñez, 2021a). En concomitancia con lo que ocurrió en Chile, en Chiloé la fuerza del campo artístico del folklore implicó que el propio significado del término «folklore»—en el sentido común de la población y también dentro de los agentes del campo¹ (folkloristas, artistas, profesores, gestores culturales, comunicadores sociales)—se asoció principalmente a música y danza. El enfoque teórico predominante en Chiloé se fundamenta en los planteamientos que desde las décadas de 1930 y 40 desarrolló el teórico argentino Augusto Raúl Cortázar (Yáñez, 2021b) y que posteriormente se divulgaron ampliamente en Chile.

Una expresión de lo anterior es que en la producción de los estudios de géneros folklóricos de Chiloé (Cádiz, 2021; Loyola y Cádiz, 2014; Conjunto Angelmo del

¹ Hemos incorporado la noción de campo cultural del folklore en el ámbito de los Estudios Folklóricos en Chile (Yáñez, 2023) y de la investigación musical (Yáñez, 2021a) siguiendo los aportes de Pierre Bourdieu y estudiando históricamente la conformación de un corpus que ha sido reproducido a través de la industria cultural (discografía, medios de comunicación radial), las representaciones escénicas y la educación, especialmente en los niveles primario y secundario.

Magisterio de Puerto Montt, 2010; Magisterio de Castro, 1994; Gómez, 1998) predomina un enfoque descriptivo en lo epistemológico, con énfasis en los textos (músico-dancísticos), información sobre las funciones e informantes de los géneros². A nivel artístico, la mayoría de los géneros han sido registrados fonográficamente (en formato cassette o disco compacto) a través de sellos discográficos o mediante autoediciones, en el período anterior a la emergencia de las plataformas de difusión musical en línea. En lo escénico se representan como documento cultural mediante la perspectiva estética ampliamente dominante en Chiloé y en el discurso de sus agentes, la ya consignada Proyección Folklórica³ (Yáñez, 2021b). En el ámbito escolar se producen textos que buscan difundir los géneros para su uso educativo o para la divulgación de los mismos (junto con los antecedentes de recopilación) entre las y los folkloristas.

En su análisis del folklore y los estudios folklóricos en América Latina, Fischman (2012) sostiene que, desde mediados del siglo XX, en una de las etapas de dichos estudios en esta parte del continente, se produce una vinculación entre las prácticas de estudiosos (académicos o investigadores aficionados), artistas, políticas nacionales y discursos del folklore como fundamento de identidades nacionales y territoriales. Esto ocurrió en Chiloé y, sumado a la centralidad que adquirió el campo del folklore como un ámbito centrado en la música y la danza, los discursos sobre los géneros –incluso a nivel de investigadores– tienden a enfatizar su carácter exclusivamente regional y buscar sus genealogías en el siglo XIX, contribuyendo a una retórica nacionalista, pero invisibilizando eventuales relaciones históricas, culturales, genéricas o contextuales más amplias.

Como resultado de un abordaje intertextual se puede contribuir en abrir nuevas rutas interpretativas con base en el corpus documentado desde el campo cultural del folklore en Chiloé. Es decir, no se trata de invisibilizar el enorme caudal de documentación genérica que se ha producido desde el campo del folklore, sino de aproximarnos desde una perspectiva teórico-metodológica distinta en relación a la que se ha utilizado dentro del mismo. De ese modo se abren varias posibilidades que exploraremos en este trabajo: evidenciar conexiones intertextuales de géneros que en el campo del folklore

² Si bien existen interesantes estudios que rescatan información de la literatura oral (Haverbeck, 1989; Bahamonde, 1992) los Estudios de Folklore en el territorio se han centrado mayoritariamente en las expresiones musicales y dancísticas. Junto con lo anterior, es en la música y la danza donde el folklore se ha incorporado preferentemente a la educación primaria y secundaria del país a través de las asignaturas de Educación Musical y Educación Física. Del mismo modo, los mecanismos de aproximación a los fenómenos se han realizado desde criterios musicales al tiempo que los enfoques filológicos y literarios han tenido un menor desarrollo, aunque su producción asociada al folklore fue significativa en la primera mitad del siglo XX.

³ También a nivel del país se desarrollaron corrientes estéticas como la del Ballet Folklórico y otras propuestas artísticas actuales que no necesariamente poseen una fundamentación anclada en los Estudios Folklóricos pero que circulan a través de las instancias escénicas del campo. En ellas se suelen utilizar elementos específicos: ritmos, pasos, fragmentos coreográficos, vestuario, pero con fines creativos sin reivindicar el valor documental específico de los géneros sino su «signo de identidad cultural». A nivel teórico la perspectiva de la proyección se fundamenta en los planteos de Cortázar, ampliamente difundidos en el país mediante la obra de los folkloristas de mayor prestigio dentro del campo. El teórico argentino distingue el ámbito del «folclor» propiamente tal de lo que concibe como la «proyección del folclor», entendiendo a esta última como las «manifestaciones producidas fuera de su ambiente geográfico y cultural, por obra de personas determinadas o determinables, que se inspiran en la realidad folclórica cuyo estilo formal o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por medios mecánicos e institucionalizados» (Cortázar, 1976: 50).

se clasifican como distintos; aproximarnos de forma inicial a conexiones históricas que poseen géneros del corpus del folklore en Chiloé (siglos XVII o XVIII, por ejemplo), ampliando la perspectiva para estudios posteriores; conexiones con corpus de territorios actualmente anclados en otros sitios de España y América Latina (ante la exacerbación de lo propio invisibiliza lo posiblemente compartido que informan las manifestaciones expresivas), sirviendo eventualmente como signo de interculturalidad; identificar conexiones intertextuales con expresiones que cruzan el ámbito de lo queacríticamente se ha entendido como los planos de lo tradicional y lo masivo (Yáñez, 2024). De allí que, junto a la propuesta de abrir nuevas rutas mediante el análisis intertextual, el estudio realizado también nos pone ante la necesidad de revisitar los géneros músico-dancísticos del campo del folklore volviendo la mirada hacia el rol de la palabra y la formulación presente en géneros estudiados con un énfasis fundamentalmente musical o coreográfico.

Producto de lo anterior proponemos analizar un corpus de manifestaciones musicales y dancísticas documentadas en el campo del folklore en Chiloé desde la perspectiva de la intertextualidad genérica. Nuestro objeto de estudio son las recontextualizaciones genéricas de la «copla» y «seguidillas» en el campo del folklore en Chiloé. Nuestra hipótesis es que la recontextualización genérica de seguidillas y coplas en manifestaciones documentadas en el campo del folklore en Chiloé permite aproximarnos a los géneros de tradición oral del territorio identificando elementos poéticos que indican modos de ejecución en contextos de tradición oral en el territorio estudiado, relaciones históricas mediante referencias intertextuales a matrices culturales, formas de intertextualidad dentro del corpus, vínculos interculturales con el territorio hispanoamericano, así como conexiones con ámbitos de enunciación presentes en instancias tanto tradicionales como industriales (masivas). De ese modo proponemos revisitar el corpus del campo cultural del folklore con herramientas teórico-metodológicas que todavía no se han aplicado sistemáticamente, proponiendo una mirada crítica que conlleva al mismo tiempo una valorización epistémica del trabajo de documentación realizado por las y los agentes del campo.

En términos teóricos ponemos en diálogo dos enfoques: la noción de recontextualización genérica y huella intertextual proveniente de los Estudios de Performance originados en la lingüística antropológica y los estudios folklóricos norteamericanos (Briggs y Naithani, 2012; Fischman, 2012; Briggs y Bauman, (1996[1992])). En segundo lugar, la noción de matrices culturales proveniente de la reflexión cultural y comunicativa originada en la obra de Jesús Martín Barbero (Martín-Barbero, 1987; Marroquín 2021 y 2015). Dado que la noción de recontextualización genérica también constituye una herramienta teórico-metodológica, nos hemos centrado en un análisis documental dentro del cual tomamos como referencia un corpus del campo cultural del folklore en Chiloé, aproximándonos en lo posible, aunque con limitaciones, a los contextos de ejecución, pese a que el énfasis está en los procesos de intertextualidad.

En términos operativos, nuestro objetivo general es describir procesos de intertextualidad genérica de coplas y seguidillas en manifestaciones expresivas del campo cultural del folklore en Chiloé abriendo nuevas rutas de comprensión sociocultural. Como objetivos específicos tenemos: identificar intertextualidad genérica de la seguidilla en manifestaciones dancísticas y musicales del campo cultural del folklore en Chiloé; identificar y describir procesos de intertextualidad genérica de la copla en manifestaciones expresivas documentadas desde el campo del folklore en Chiloé; identificar conexiones intertextuales que abran nuevas rutas de comprensión sociocultural con base en manifestaciones provenientes del campo folklore en Chiloé.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Desde el punto de vista teórico ponemos en diálogo elementos provenientes de la teoría de la performance, particularmente de la perspectiva desarrollada en el marco de una lingüística antropológica y Estudios Folklóricos Contemporáneos (Briggs y Naithani, 2012) en diálogo con perspectivas que provienen de los estudios de comunicación y cultura, en que se enfatiza la relevancia de las matrices culturales presentes en las expresiones culturales (Marroquín, 2021; 2015). Ello nos permite proponer un abordaje dialogante en lo epistémico respecto de saberes convergentes que han circulado en ámbitos disciplinarios distintos por ubicarse en constelaciones de sentido diferentes (Ortiz, 2022)⁴.

En relación al primer enfoque se trata de una perspectiva surgida en el seno de la lingüística antropológica con un énfasis en el estudio de los géneros étnicos desde una perspectiva intertextual. Este enfoque presta especial atención a los géneros ejecutados y propone una serie de reflexiones sobre la importancia de desarrollar procesos de interpretación que interroguen los modos en que los campos disciplinarios o –las prácticas de divulgación escénica, mediática o escolar; agregamos para este estudio– han clasificado o tipificado a los géneros.

Nuestra investigación se fundamenta en la noción de intertextualidad genérica que desarrollaron autores como Américo Paredes, Charles Briggs y Richard Bauman (Briggs y Naithani, 2012; Fischman, 2012), quienes recogen una larga tradición en los estudios antropológicos y folklóricos, así como de vertientes como la etnografía del habla o los enfoques en torno al arte verbal. Ya en la década de 1980 Ben-Amos (1981) sostuvo que mientras los géneros étnicos son formas de comunicación que rigen la expresión de mensajes en contextos culturales de enunciación, los sistemas académicos responden a mecanismos de clasificación de textos con los cuales necesariamente existen brechas.

El planteo anterior es relevante para el planteamiento de este trabajo. Ello porque mientras desde el campo del folklore se construyó un corpus de repertorio musical y dancístico, existe una brecha respecto a las formas de comunicación. Así como los planteos de Ben Amos fueron relevantes en el desarrollo de la categoría de intertextualidad genérica, también se abre allí una oportunidad epistémica para estudiar el corpus del

⁴ Renato Ortiz propone que es posible identificar tres constelaciones de sentido: «culto, cultivado, arte», «cultura como totalidad» y «cultura de masas» como tres constelaciones de sentido cuyas fenomenologías se entremezclan invitando así a plantear abordajes capaces de recuperar la complejidad. El sociólogo y antropólogo latinoamericano entiende a las constelaciones de sentido como «un conjunto formado por significados que giran en torno a una misma órbita delimitando un territorio específico» (...) Los estudios antropológicos estaban distantes de la esfera del arte; la noción de cultura de masas era la negación del gran arte e inaplicable a las sociedades indígenas; la sociedad nacional era distinta de la realidad etnológica considerada por la Antropología Clásica (...) A partir de un determinado momento esas fronteras se rompen, la interacción entre espacios relativamente estancos se intensifican y los nuevos significados y redefiniciones se agregan al cuadro anterior. Esos cuadros, ahora, sin girar en la órbita de las constelaciones, se depositan en capas geológicas (Ortiz, 2022: 22). En base a esta noción hemos planteado la necesidad de articular perspectivas convergentes pero que han circulado en comunidades académicas que no siempre dialogan (Yáñez, 2024). Mientras los estudios de performance se inscriben en una tradición antropológica (constelación de la «cultura como totalidad», según Ortiz), los estudios de las mediaciones fueron recepcionados e impulsaron una serie de estudios culturales en el campo de investigación de la comunicación, que para estos efectos, se inscriben en agentes que circulan académicamente bajo la constelación de «cultura de masas» e históricamente se caracterizan por un fuerte mediocentrismo a la hora de abordar el fenómeno de la comunicación. El folklore cabría dentro de la «cultura como totalidad», pero precisamente su densidad implica que sus expresiones fenomenológicas transitan más allá de los límites desde donde se les ha interpretado, a propósito del corpus en que proponemos el análisis.

folklore en Chiloé sin reproducir una vez más las categorías de clasificación del campo sino buscando nuevos desarrollos heurísticos.

Siguiendo en la línea de la folklorística contemporánea, autores como Briggs y Bauman, desarrollaron abordajes en torno a los géneros (Bauman, 1992; Briggs y Bauman, 1996[1992]; Briggs y Naithani, 2012; Yáñez y Fischman, 2016). Ambos autores realizan una importante genealogía en la antropología lingüística y en los estudios de folklore, donde los procesos de clasificación genérica han sido relevantes en el estudio de la narrativa oral (Briggs y Bauman, Briggs y Bauman, (1996[1992])). El género-como categoría- ha adquirido vigencia dentro del campo de la antropología lingüística contemporánea gracias al estímulo de la antropología del habla y los estudios del lenguaje centrados en la actuación, y a través de los trabajos de Mijail Bajtín (Briggs y Bauman (1996[1992]): 79).

Para Briggs y Bauman (1996 [1992]): 90), lo que define a los géneros es la intertextualidad. Sostienen que cuando el discurso está vinculado con un género, el proceso a través del cual se produce y se recepciona se lleva a cabo en relación con un discurso anterior o actual, pero de una esfera externa a la del contexto específico de enunciación. Plantean que analizar los géneros desde la intertextualidad permite observar «los textos en entidades ordenadas, unificadas y delimitadas, por una parte; y fragmentadas, heterogéneas y abiertas, por otra».

En el marco de este debate proponen el concepto de intertextualidad genérica: «Los géneros tienen arraigadas conexiones históricas y es así como los proverbios y cuentos de hadas llevan la marca del pasado tradicional, mientras que el correo electrónico está asociado con los avances ultramodernos» (Briggs y Bauman, 1996 [1992]): 90). En este sentido, «remitirse a un género crea así conexiones indexicales que se extienden mucho más allá de la escena actual de producción o recepción. Tal remisión conecta un acto particular con otros tiempos, lugares y personas» (Briggs y Bauman, 1996 [1992]): 90).

Lo anterior autoriza la aproximación a los géneros como herramienta para conectar con cuestiones históricas, elemento relevante en el trabajo que estamos proponiendo, ya que precisamente en esa dimensión textual, tanto homogénea como heterogénea, se abren conexiones intertextuales hasta ahora escasamente profundizadas en el campo del folklore en Chiloé. Briggs y Bauman sostienen que «así como algunos elementos de contextualización se desplazan, adoptando conexiones indexicales con el discurso en proceso, con la interacción social, con relaciones sociales más amplias y con la(s) conjunción(es) históricas en las que tal discurso es producido y recibido» (Briggs y Bauman, 1996 [1992]): 91).

En un esfuerzo plausible de considerar interdisciplinario, ponemos en diálogo la noción de intertextualidad genérica con las aproximaciones a la cultura popular provenientes del pensamiento comunicológico latinoamericano, en particular de la perspectiva proveniente de Jesús Martín Barbero. Aquí aparece la reflexión en torno a las matrices culturales presentes en manifestaciones expresivas, por contemporáneas que sean. En este marco teórico surge también el concepto de lo popular-masivo, que nos resulta relevante porque trasciende las oposiciones «tradicional-moderno» todavía muy presentes en el discurso de folkloristas e incluso académicos del campo del folklore latinoamericano. Dado que el corpus que abordamos fue documentado en registros discográficos y bibliográficos es muy relevante aportar por una mirada desprejuiciada y abierta al valor documental con independencia de las fenomenologías relativas a la producción-circulación-consumo de las manifestaciones expresivas, aunque estas se consideren en el proceso analítico. Marroquín sostiene que lo popular-masivo permite

identificar cómo los medios e industrias culturales constituyen un complejo que fue desordenando lo que se presentaba como origen (el pueblo) para volverlo una cuestión impura (masiva), que siempre será mirada con desconfianza por ideologizada, porque está atravesada por la industria, por los intereses empresariales, pero que a pesar de sí misma, sigue habitada por unas matrices culturales ancestrales, que vienen de un tiempo premoderno (Marroquin, 2021: 30).

A nivel metodológico realizamos una investigación documental que Reyes-Ruiz y Carmona-Alvarado (2020) definen como «una de las técnicas de la investigación cualitativa que se encarga de recolectar, recopilar y seleccionar información de las lecturas de documentos, revistas, libros, grabaciones, filmaciones, periódicos, artículos resultados de investigaciones, memorias de eventos, entre otros» (Reyes-Ruiz y Carmona-Alvarado, 2020: 1). En particular, la fuente en el caso de esta investigación proviene de una serie de documentos escritos, discográficos, bibliográficos y entrevistas que se inscriben en el ya mencionado campo cultural del folklore en Chiloé (Yáñez, 2023; 2021b). Entendemos como campo cultural del folklore en Chiloé un ámbito institucionalizado que

comprende conjuntos folclóricos, fiestas costumbristas, municipios, programas radiales (la llamada «música tradicional chilota» para referir a este repertorio), actores locales conocedores de la tradición oral a veces ajenos a este campo y otros incorporados a él desde la posición de cultores, y entidades públicas o universitarias de extensión y difusión artístico cultural (Yáñez, 2021b: 158).

Es necesario recordar que el trabajo en torno a la noción de campo cultural del folklore, como espacio institucionalizado desde el cual se extrajeron los documentos analizados, se ha ido construyendo en trabajos anteriores. Por una parte, el abordaje de Fischman (2012) proveniente desde la folklorística latinoamericana, y también los planteos de Bourdieu sobre la noción de campo para referir a un espacio que se configuran agentes y procesos en torno a determinados bienes materiales y simbólicos. Especialmente inspirador para los fines de construcción de la categoría fueron los trabajos de Bourdieu (1995) en relación al campo literario francés. De allí elaboramos luego la noción de campo cultural del folklore en Chiloé (Yáñez 2023; 2021a), que, para fines de este trabajo, constituye la base de la delimitación en torno a la cual seleccionamos los géneros musicales y dancísticos recopilados y documentados que se analizaron.

Por último, dado que el enfoque teórico-metodológico que seguimos corresponde a la teoría de la performance reseñada en primer lugar en este marco, la categoría de análisis fue la intertextualidad genérica en el caso de coplas y seguidillas de tradición oral registradas y difundidas en publicaciones bibliográficas y discográficas del campo cultural del folklore en Chiloé entre las décadas de 1960 y 2021.

3. BREVE MARCO CONTEXTUAL DEL ESTUDIO

Chiloé constituye un territorio insular que se ubica en Sudamérica entre los paralelos 41° y 43° de latitud sur. En la comprensión sociocultural de la geografía en Chile se puede señalar que este territorio constituye el inicio de la enorme Patagonia cuyos territorios comparten lo que hoy es Chile y Argentina. Se compone de una Isla Grande de 180 km de longitud y más de 40 islas menores, 1200 kilómetros al sur de Santiago de Chile, la capital del país. En términos político-administrativos Chiloé también es el nombre de la provincia que pertenece a la Región de Los Lagos, la penúltima más

austral. Sus elementos culturales se comparten con otras provincias de la misma región (especialmente Palena y Llanquihue).

Desde el punto de vista histórico y social hay algunos elementos muy relevantes para consignar en un trabajo de esta naturaleza. Por razones de tiempo se realizará apenas una revisión general. Lo primero es considerar que se trata de un territorio con evidencia de presencia prehispánica de larga data. En período histórico los pueblos originarios que habitan el territorio son canoeros y mapuche williche. Durante el período colonial fue un territorio importante desde el punto de vista administrativo y militar. Un rasgo importante que ha destacado la historiografía fue que la anexión al Estado-nación de Chile se produjo en 1826, de forma tardía en comparación con el resto del país y con una característica: en Chiloé hubo resistencia ante el ejército patriota de la época. Historiadores han señalado que lo anterior, sumado a su condición isleña, implicó que por mucho tiempo Chiloé haya sido un territorio abandonado durante buena parte del siglo XIX y XX por parte del estado institucional. El proceso de modernización se llevó a cabo de forma tardía en comparación con otros territorios, lo que de algún modo incidió en una fuerte personalidad cultural y también generó las condiciones para la institucionalización de un campo en torno al folklore, el cual hoy es una fuerte actividad asociada al turismo cultural y las políticas del patrimonio (Yáñez, 2023).

En materia económica el proceso de modernización se expresó en la instalación de la industria salmonera desde fines del siglo XX. A nivel cultural a mediados del siglo XX llegaron diversos folkloristas chilenos quienes iniciaron un proceso de documentación y registro de manifestaciones tipificadas como tradicionales o folklóricas. Predominó un interés artístico que focalizó la documentación de música y danza desde análisis basados en los estudios del folklore. Esto fue tan relevante que implicó también la institucionalización de la figura del folklorista, como alguien que interpreta musical o dancísticamente repertorio proveniente de este campo cultural.

El primer libro que documentó géneros dancísticos y musicales desde un enfoque basado en el folklore se publicó en 1914 y se denominó *Chiloé y Los Chilotes* (Cavada, 1914). Posteriormente destaca la llegada del musicólogo argentino Carlos Vega, quien visitó el norte de la Isla Grande de Chiloé a mediados del siglo XX. En la década de 1940 en Santiago de Chile funcionó el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile (Chávez, 2022) que dio un fuerte impulso a las manifestaciones del folklore por parte de compositores formados en música académica de tradición escrita. De este grupo hubo dos compositores que realizaron trabajo etnográfico o escribieron sobre manifestaciones expresivas de Chiloé: Carlos Isamitt y Carlos Lavín (Yáñez, 2023).

En la década de 1950 la icónica folklorista chilena Violeta Parra viajó a Chiloé y a su regreso en Santiago difundió la sirilla (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 339), una de las denominaciones que en el territorio isleño tiene la seguidilla. A fines de la misma década el Conjunto Millaray de la capital de Chile viajó hasta Chiloé y realizó documentación y reconstrucción de manifestaciones genéricas propias del territorio a través de la recopilación de canto, música y danza. Por entonces a través de las Escuelas de Temporada surgieron los Conjuntos Folklóricos como una modalidad de representación de la cultura denominada folklórica. Lo propio realizó desde la década de 1960 Margot Loyola, figura fundamental del campo del folklore en Chile, quien realizó un trabajo de documentación de manifestaciones folklóricas en terreno (Chávez, 2022; Yáñez, 2023).

En Chiloé, el trabajo de documentación de manifestaciones folklóricas desde el campo del folklore tuvo como principales protagonistas a los maestros normalistas que

comenzaron a conformar Conjuntos de Proyección Folklórica desde 1964 hasta la década de 1980. Las agrupaciones del folklore entrevistaron a las personas de sus comunidades, en pleno proceso de modernización tardía en que se produjo una transformación de los repertorios de tradición oral por parte de aquellos populares mediatizados, entre los cuales por la vía de los folkloristas también se integró a géneros musicales y dancísticos provenientes de la tradición local⁵ (Yáñez, 2023; 2021a; 2021b).

Los maestros normalistas y folkloristas se formaron en instituciones como la Escuela Nacional de Folklore (ENAFOL), institución que se formó en 1980. Años más tarde también lo hicieron en las Jornadas de Arte y Cultura Tradicional que se dictó bajo el impulso del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Yáñez, 2021a). Conceptualmente fundamentaron su quehacer y los géneros que documentaron y registraron en libros y *cassettes* con base en la Teoría de la Proyección Folklórica, desarrollada inicialmente por el teórico argentino Augusto Raúl Cortázar (Yáñez y Fischman, 2016). De allí que hoy existe un corpus de manifestaciones dancísticas y musicales registradas desde las teorías del folklore, pero donde las manifestaciones ajenas a lo musical, dancístico-coreográfico han sido objeto de una menor preocupación académica desde el campo.

4. INTERTEXTUALIDAD GENÉRICA EN EL CASO DE LA COPLA Y LA SEGUIDILLA: EXPOSICIÓN DE RESULTADOS

Para exponer los resultados haremos una categorización en base a las unidades de análisis, recontextualizaciones genéricas en coplas y seguidillas documentadas en el campo cultural del folklore en Chiloé. Proponemos, para fines de orden, presentar los ejemplos con base en un conjunto de categorías que no buscan ser taxativas, ya que cada ejemplo puede trascender los límites de la propia clasificación. Sin embargo, el hacerlo de esta forma es parte del proceso metodológico y, al mismo tiempo, nos permitirá desprender de aquí el análisis y discusión de los hallazgos de intertextualidad. De modo que consideramos ejemplos para las siguientes categorías:

4.1. *Recontextualizaciones genéricas de seguidillas y coplas en géneros músico-dancísticos distintos del campo cultural del folklore en Chiloé*

En el primer ejemplo referiremos a algunas coplas que circulan en géneros que han sido descritos desde su nomenclatura dancística. Así, gracias al trabajo de recopilación realizado en Chiloé durante la segunda mitad del siglo XX por Margot Loyola Palacios, figura fundamental del campo del folklore en Chile, en conjunto al profesor y su esposo Osvaldo Cádiz (Cádiz, 2021), ofrecemos un primer ejemplo. Ambos folkloristas documentaron una cueca en Chiloé, estructuralmente compuesta por copla-seguidilla 1, seguidilla 2 más pareado, siguiendo los elementos analíticos de la fuente. La ejecución de la cueca evidencia el uso de expletivo. La copla 1 dice:

Mi vida Un día salí a cazar
Mi vida, con mi esco, con mi escopeta y mi perro
Mi vida, y en el tiempo de rastrillar
Mi vida mi perro, mi perro cayó primero. (Cádiz, 2021: 129).

⁵ Este proceso se ha documentado en Yáñez (2023).

La estrofa anterior aparece en el trabajo de reconstrucción de danzas de tradición oral como parte de la manifestación denominada ‘chocolate’, expresión genérica danzable que la pareja de folkloristas conoció en Chiloé en su primer viaje de la década de 1960. Señala el texto citado:

Conocimos dos versiones de esta danza. La primera, entregada por don José Daniel Bahamonde, junto a su esposa, doña Sara Ulloa, en Quetalco, en los años 1962-1963. En esta versión bailaba una sola pareja. Para verificar la reconstitución que realizamos de esta danza, la refrendamos en 1980, en su casa de Puchaurán (Cádiz, 2021: 74).

Allí presentan dos pies y el segundo contiene los dos versos iniciales que coinciden con el de la cueca:

Un día salí a cazar
Con mi escopeta y mi perro
Arolele que tomaremos el chocolate
Al tiempo de gatillar
La paloma alzó su vuelo
Arolele que tomaremos el chocolate
(Cádiz, 2021: 71).

Analizando las ejecuciones musicales que hemos documentado a través de observación directa en actividades escénicas del campo cultural del folklore en Chile, podemos advertir que, si consideramos la expresión «arolele que tomaremos el chocolate» como expletivo, la estrofa queda del siguiente modo:

Un día salí a cazar
Con mi escopeta y mi perro
Al tiempo de gatillar
La paloma alzó su vuelo.

De ese modo, la huella intertextual que aparece tanto en la cueca como en el chocolate es el expletivo, elemento propio de la expresión verbal muy en boga en la música popular del siglo XVII en Hispanoamérica. En contextos de tradición oral, es decir, en ejecuciones no leídas, los versos 1 y 2 expresan una constante sobre la cual, sea que se ejecute una cueca o chocolate, se construye una estrofa. Como ya hemos estudiado en investigaciones anteriores (Yáñez, 2022; 2023) desde el campo del folklore se ha realizado un proceso de documentación y registro discográfico de estos géneros, con lo cual las versiones se han fijado y han servido para nuevas interpretaciones que se ejecutan principalmente en el campo artístico y, en segundo lugar, en los espacios escolares.

En 1991 apareció el disco «Qué Bella Tierra es Chiloé» del Grupo Llauquil de Quellón, agrupación fundamental del campo del folklore en el territorio insular. Allí se grabó fonográficamente una versión de chocolate que rítmicamente coincide con la difundida por Margot Loyola pero que es distinta en su melodía y constituye una nueva versión. Aquí nuevamente la estrofa aparece como encabezado, pero se mantiene como elemento común solamente la frase 1 (un día salí a cazar):

Un día salí a cazar
Patitos en la laguna

Vino la pata y me dijo
No cazarás ni las plumas
(Llauquil de Quellón, 1991).

En ambos casos, después de la estrofa que encabeza le siguen otras que aluden explícitamente al chocolate como bebida. Sin embargo, para cerrar este pequeño ejemplo resulta muy relevante el ejemplo que Cádiz (2021) ofrece a partir de una versión de sajuria ejecutada por Pepe Icarte en el disco Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile, registrada en la década de 1940. Además de un ejercicio de transcripción musical e información coreográfica, el texto desarrolla el motivo de los «patitos en la laguna» cuya primera estrofa dice:

Los patos en la laguna
Los patos, los patos en la laguna
Irruen (irrupen) en la tempestad
Los chiquitos dicen tumba
Y los grandes tumbalá
(Cádiz, 2021: 82).

Intertextualmente, lo anterior nos habla de una base común de elementos poéticos, fragmentos que en contextos de tradición oral documentados para el siglo XIX y primera mitad del siglo XX en Chiloé, podían funcionar en géneros musicales bailables como el chocolate, la cueca o la sajuria, pese a que la bibliografía que describe dichos géneros desde un énfasis musical (Pereira; 1941 Gómez, 1998) centra la atención en el origen colonial del primero, nacional del segundo (siglo XIX) y del periodo de la Independencia del tercero, tendiendo a la invisibilización de las matrices poéticas comunes.

Como segundo ejemplo de recontextualización genérica documentamos la presencia de una misma estrofa de seguidilla presente en la expresión dancística del mismo nombre que en Chiloé se ha difundido con los nombres de sirilla, segiriya, segriya o siririlla (Yáñez, 2022). También está documentada en la pericono, danza que de acuerdo a la literatura musical y del folklore llegó a Chile y Chiloé en tiempos del Ejército Libertador (Gómez, 1998; Loyola y Cádiz, 2014). En ambas, sin embargo, predomina un tipo de ejecución danzable de parejas sueltas e interdependientes documentadas en el siglo XVIII y remiten a las expresiones que en distintos países de América Latina se documentaron como «bailes de tierra» (Loyola y Cádiz, 2014; Pérez-Bugallo, 2008).

En el ejemplo es importante consignar que los contextos de documentación son distintos pues, mientras el primero tiene un valor cronístico, el segundo, más contemporáneo, se enmarca en el trabajo de recopilación del folklore en Chile desde mediados del siglo XX (Yáñez, 2021a; 2021b; 2022; 2023). En 1907 en una ceremonia de velorio de angelito realizada en la Isla de Quinchao, Álvarez Sotomayor documenta que elmúsicoejecutó una sirilla y junto a su guitarra cantó:

Cuatro patas, cuatro patas
Tiene el gato
Cuatro la zorra
Cuatro la zorra,
Cuatro la lagartija,
Dos la paloma
Dos la paloma
(Álvarez, 1966:222).

El documento no describe elementos musicales ni coreográficos, pero sí contextuales. La sirilla –una de las denominaciones emic que en Chiloé recibe la seguidilla– se bailó en situaciones sociales relevantes (quegnún⁶, medanes⁷, mingas⁸) y una de ellas son los velorios de angelito, donde además del rezo había comida y baile para prodigar que el bebé tenga un buen viaje al cielo. Décadas más tarde –a fines de la década de 1970– el Conjunto Angelmó del Magisterio de Puerto Montt grabó una versión de la danza «seguidilla» recopilada por el folklorista José Muñoz Contreras, quien la aprendió mediante trabajo de recopilación con un antiguo cantor oriundo de la Isla Tranqui, archipiélago de Chiloé. En este período la seguidilla (en cuanto a danza) ya era un género que permanecía como documento de memoria y de allí pasó a performances artísticas, pero no estaba presente en fiestas comunitarias y ritualidades como el velorio de angelito. La canción precisamente comienza con la misma estrofa de seguidilla

Cuatro pies tiene el gato
Cuatro la zorra (se repite)
Cuatro la lagartija
Dos la paloma (dos veces)
(Yáñez, 2022).

En la década de 1980 el Conjunto Magisterio de Castro realizó trabajo de recopilación y aprendió una de las tantas versiones de periconas que se han documentado

⁶ «El quegnún es propiamente una visita anunciada desde el algún tiempo atrás, que se hace a un amigo, por lo general a un compadre y para lo cual un visitante lleva cuantas personas sean de su agrado con tal de que vayan en calidad de pagas. El quegnún participa de cena y de sarao, pues tiene un doble objeto: comer y divertirse con música y baile. Algunos días antes de la visita, el dueño de casa provee de un buen número de chanchos, gallinas, pescados y huevos con qué obsequiar a sus huéspedes. Llegado el día designado, se pone en marcha la comitiva que acompaña al compadre visitante, provista de fusiles para las salvas y guitarras, violines y flautas de fabricación isleña (Cavada, 1914:145). «Una vez que la comparsa se acerca a la casa del visitado, este cierra puertas y ventanas según dicta el rito. Previo al esquinazo –o serenata– un cantor que ha sido designado por el anfitrión para contestar al que viene en la comparsa–comienza a “templar su guitarra”». Cavada (1914) sostiene que inmediatamente después se entabla el siguiente diálogo que se construye con versos ritualizados, lo que revela una vez más, la presencia de la seguidilla como parte de las expresiones de sociabilidad (...). «El de afuera: Abre tu puerta, compadre, Haz que suene la tranquila, Para que entre mi gente, A bailar la seguidilla (Cavada, 1914: 146-148). (Yáñez, 2022: 130-131). «Luego se abren las puertas, pero solo para los enmascarados, que entran a bailar la seguidilla» (Cavada, 1914: 149).

⁷ «Cuando un vecino carecía de bienes como papas o trigo se organizaba un medán y el día indicado la gente del sector llegaba a la casa con lo solicitado mientras el dueño de casa organizaba una abundante comida de azuella y asado en retribución, además de una fiesta donde se bailaba por horas. En Quehui abundaban los medanes de los recién casados que se realizaban casi siempre en invierno. Cada matrimonio y/o pareja era una “paga” y los organizadores la registraban, aunque a veces había quienes se excusan pues irían solos y sólo se inscribían con media ‘paga’» (Yáñez, 2015: 71). MEDÁN: M. Cena bailable con abundante comida y bebida; los asistentes voluntarios deben llevar al organizador de ésta un regalo previamente estipulado, que es el fundamento de la fiesta. El medán lo efectúa un vecino que quiere proveerse de corderos, gallinas, papas, trigo, madera para hacer su casa o galpón, etc. Etim: MEDAN. «regalar para ser correspondido». O bien de MESÁN «regalar» (Cárdenas y Trujillo, 1978: 61).

⁸ «MINGA, mingaco: f. Reunión de vecinos para hacer un trabajo por solo comida y bebida, y la retribución posterior cuando alguno lo necesita. Etim: m. y ay. MINKAY, MINKAÑA ‘alquilar gente para algún trabajo’» (Cárdenas y Trujillo, 1978: 63)

en Chiloé. Ocurre que, en la literatura del campo del folklore, siguiendo al músico del siglo XIX José Zapiola (1802-1885)⁹ se ha documentado a la periconas como una danza que llega a Chile en 1817 con el denominado Ejército Libertador liderado por figuras como José San Martín de Argentina, reconocido como héroe del período de la Independencia vinculado a la figura de Bernardo O'Higgins.

Sin embargo, al revisar algunos de los componentes de este género musical y dancístico (siempre considerado desde un punto de vista difusionista como originado por la contradanza europea), nos encontramos con que, en lo poético, se canta con seguidillas de 7 y 5 sílabas. En el caso de Chiloé se advierte que la última estrofa se repite con acompañamiento de expletivo, formando de este modo 7 sílabas, mismo fenómeno que ocurre en la cueca donde, tal como en la cultura popular del siglo XVII y XVIII, los ejecutantes cantan mezclando copla y seguidilla. En las fichas de recolección y el disco se ha difundido a esta expresión como «Periconas de Llao Llao», debido a que fue recopilada en esa localidad. En la versión documentada por Magisterio de Castro encontramos la siguiente estrofa de seguidilla:

Cuatro tiene la gata
Cuatro la zorra (tres veces)
Cuatro la lagartija
Dos la paloma (3 veces)
(Conjunto Folklórico Magisterio de Castro, 1991).

Un ejemplo textual que nos parece relevante porque conecta con una frase de seguidilla es la que está presente en la versión de seguidilla documentada en Nepuél por el maestro José Muñoz Contreras, (recopilada en la década de 1970) de don José Montiel, oriundo de la Isla Tranqui en la actual comuna de Queilen, y en la cueca «Un día salí a cazar», recopilada por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz en 1984 en San Juan (Isla Grande de Chiloé) al señor Aurelio Bahamonde. La frase compartida destaca por su brevedad y corresponde al verso irregular de 5 sílabas «Y así decía». En el caso de la seguidilla que forma parte de la danza del mismo nombre el texto completo dice:

Nos entendemos sí,
*Y así decía*¹⁰ (se repite)
Un enfermo de amores
Que se moría (se repite)
(Yáñez, 2022).

⁹ «...las canciones y bailes que traía San Martín entre los soldados de su ejército. En 1817, (el dato es de Zapiola), llegaron a Chile el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuando» (Pereira, 1941:69). «Zapiola, el gran memorialista, señala expresamente como novedades: 'el cielito, el pericón, la sajuriana y el cuando, especie de minuet que al fin tenía su alegre» (Pereira, 1941: 238). «Como el cielito, el Pericon o Periconas, fue antigua danza aristocrática europea que adquirió ritmo criollo al invadir el ambiente gaucho. Tal es la versión del erudito folklorista argentino Carlos Vega. Llegó a Chile, conforme a la tradición de Zapiola, con el ejército de San Martín, obteniendo, junto a sus alegres compañeras, carta de ciudadanía, difundándose por el territorio nacional. En 1836 habría llegado hasta Chiloé, donde la vio bailar en San Carlos el ya citado viajero francés doctor Dubosc. En 1840 César Famin la cita en su libro sobre Chile, como una de las danzas típicas del país» (Pereira, 1941:241).

¹⁰ El subrayado en ambas estrofas es nuestro.

En el caso de la cueca el texto completo es:

Que están durmiendo, sí
Allá vá. *Y así decía*
Que solo con la muerte.
Allá vá, me olvidaría.
(Cádiz, 2021).

En ambos casos ocupa la posición de segundo verso después del primero que—a su vez, es la repetición del cuarto verso de una estrofa anterior— acompañado por un expletivo con el cual se vuelve a construir la seguidilla en su relación 7 y 5. Lo anterior nos entrega elementos para consignar la intertextualidad como una herramienta para comprender lo que bien puede constituir un tipo de fórmula que sirve a los cantantes a la hora de construir versos en géneros musicales distintos pero con elementos poéticos comunes. De allí entonces que, si bien estos versos no fueron recogidos de improvisadores, nos encontramos ante herramientas que provienen de dicha lógica de enunciación y que se comparten con cantores —o conocedores de repertorio popular— en un mismo territorio en un marco de una tradición oral todavía no mediada por las referencias musicales provenientes de las industrias culturales (ya sea la radio, el disco u otra plataforma contemporánea), que más tarde fijaron las versiones cerrando la dimensión improvisativa de estos géneros (Yáñez, 2022).

4.2. Intertextualidad con expresiones hispanoamericanas

En materia musical, es muy relevante el aporte realizado por Valdivia (2024), quien al revisar seguidillas musicalizadas en cancioneros de los siglos XVII señala que éstas funcionan casi siempre como estribillos pero que, además, «suelen estar escritas en compás ternario (aunque hay excepciones)» (Valdivia, 2024: 184) y también advierte la presencia de hemiola. Naturalmente que hay elementos relativos a las formas específicas de la enunciación que, entre otras cosas, se expresan en la acentuación rítmica. Sin embargo, en el caso de las seguidillas de Chiloé, sea que se canten en versiones de cueca, pericono, nave o pavo, nos encontramos ante estructuras rítmicas musicales del tipo compás 6/8 con subdivisión binaria y acento en el primer tiempo. En el caso de la cueca existe efectivamente la alternancia del compás de 6/8 con el de $\frac{3}{4}$, al punto que en la memoria de distintas localidades existe el concepto de «cueca valseada» para expresar una modalidad de danza en pareja suelta e independiente con tempo lento y, en otros casos, a una ejecución de pareja tomada al igual que en el vals, sin uso de pañuelo, a la manera de algunas danzas socializadas en el siglo XIX. De allí entonces que en materia rítmica y si pensamos algunas expresiones como la seguidilla, la zarabanda o la chacona, podemos proponer que, en tanto matrices culturales, estas conectan con las expresiones bailables que se cantan con seguidillas en Chiloé. Esto se advierte en la propia seguidilla como danza, la cueca (que se baila preferentemente en parejas sueltas con uso de pañuelo), la pericono (que así como la danza de seguidillas se baila en grupos de dos parejas sueltas e interdependientes y, con el paso de los años, la bailaron parejas al dejar de tener vigencia social en los marcos sociales festivos previos a la mediatización de los repertorios en el campo artístico del folklore), el pavo (baile de pareja) y la nave (baile juego donde se intercambian parejas sueltas que se mueven a partir de una rítmica binaria de subdivisión ternaria).

En lo poético, una de las modalidades de la seguidilla que logró difusión en el siglo XVII se ha definido como «seguidilla de contera» (Valdivia, 2024). Se trata precisamente de una seguidilla simple a la cual le siguen tres versos distribuidos del siguiente modo:

5-7-5. Según este investigador, en el siglo XVIII «cobraron preeminencia las seguidillas compuestas, en las que los cuatro primeros versos son sucedidos por un terceto que consta de dos versos de cinco sílabas que riman entre sí en asonante, con un heptasílabo central suelto entre ambos» (Valdivia, 2024: 195). De manera especial recuerda el uso de Torres Villarroel, quien les llama «seguidillas de contera» y las utiliza en sus «almanackes»; generalmente en un contexto que implica ser cantadas. Así en su opúsculo titulado *Los Ciegos de Madrid, Almanack pronóstico y diario de Quartos de Luna*, para el año Bisiesto de 1732 (...) escrito según su autor «al compás del cumbé y de la Gayta Gallega, y de los otros sones que alegran a las gentes, y al populacho» (op. Cit). Un aspecto arriba cita constituye fundamental para nosotros: «Junto con las “Seguidillas manchegas”, ésta es una de las primeras seguidillas documentadas, que probablemente llegó al continente americano poco después de ser copiadas» (Valdivia, 2024: 195).

Para el caso de Chiloé la modalidad también denominada «de contera», está presente a modo de cierre en versiones de la danza seguidilla, tal como expondremos a continuación.

Relín Tirano
Como pasó el invierno
Pasó el verano
(Cavada, 1914).

En otra versión también reconstruida desde el trabajo de Amador Cárdenas y registrada discográficamente por el Conjunto Caituy de Achao, se culmina con la siguiente estrofa del mismo tipo:

María ‘el Carmen
Préstame tu peineta
Para peinarme
(Caituy de Achao, 1985).

La periconas es otra expresión genérica que en el caso de Chiloé se construye con seguidillas simples. En sus versiones también se advierte la presencia de la modalidad utilizada en la cueca, es decir, repetición del verso pentasílabo anterior con expletivo para crear un heptasílabo más los versos 5-7-5 que crean una nueva seguidilla. Sin embargo, mediante una escucha atenta de algunas de las versiones difundidas desde el campo cultural del folklore, se advierte la presencia de esta modalidad –llamada de contera– en el cierre de la periconas, del mismo modo como ocurre con la versión de danza de seguidilla del ejemplo anterior. Es lo que advertimos en el caso de la denominada «Periconas de Calén» que hacia el final del canto presenta la siguiente seguidilla de contera

Yo también digo (5)
Que la ceiba chilena (7), caramba (expletivo)
Se ha vuelto trigo (5) a já (expletivo)
(Magisterio de Castro, 1991).

4.3. *Intertextualidad como indicador intercultural*

Si bien la cantidad de ejemplos siempre puede ser más amplia, hay dos que nos parecen relevantes porque nos permiten abrir la conversación respecto a la cuestión intercultural. En primer término, mostramos un indicador intertextual que nos abre hacia

huellas históricas. En segundo lugar, mostramos una huella intertextual que comunica a la sociedad de Chiloé actual, con una de las comunidades migrantes actuales más presente hoy en el país, la de Venezuela, evidenciando huellas intertextuales comunes. Luís Felipe Ramón y Rivera (1987) ofrece notas sobre la seguidilla en Venezuela en un señero trabajo publicado en la Revista de Investigaciones Folklóricas.

Los ejemplos recogidos hasta el presente corresponden a las siguientes especies musicales: canciones de arrullo, galantes, festivas y de simple diversión. En la Isla de Margarita se encuentra un primer gran ejemplo del tipo de las que –devenir folklórico– procedentes del renglón bailable, seguramente, (tal el carácter humorístico de la letra), paran en canciones de cuna (Ramón y Rivera, 1987: 13).

En la orilla del río
Parió una blanca,
Veinticinco alacranes
Y una potranca

(...)
¿Qué quieres que te traiga
Niño, de Coro?
Para tu mano blanca
Sortija de oro
(Ramón y Rivera, 1987:13).

El primer verso de esta última seguidilla está presente en cuecas documentadas en Chiloé. Una de ellas ha sido difundida por el Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi y registrada fonográficamente por el Grupo Caituy de Achao:

Qué queris que te traiga
Chiquita, de Punta Arenas
Un reloj de campana
Chiquita, de cuerda buena
(Caituy de Achao, 2003).

Para el caso de Venezuela, el autor identifica aspectos de la interpretación que son relevantes, a propósito de los contextos socioculturales de tradición oral:

Al cantar estas estrofas, en razón de la extensión de la frase musical, se repiten algunos versos. El uso de este recurso, o la intercalación de estribillo, es muy común tanto en el repertorio teatral como en el popular, folklórico, de América y España. Henríquez Ureña escribe que los tres y últimos versos de la seguidilla de siete, se consideraban muchas veces como estribillos (Ramón y Rivera, 1987: 14).

En el caso de Chiloé existe una versión ejecutada musicalmente en ritmo de vals y formato canción con estribillo, letra variante pero donde se subraya el estribillo mediante la melodía y armonía. Se advierte presencia de seguidillas y la armonía transita por los grados I°V°IV°I°V°I° sobre una escala menor.

Soy pajarillo errante
Que ando perdido (se repite)
Dentro de la enramada

En pos de abrigo (se repite)
(Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi, 1994)

Con esta misma armonización aparece en la versión de la cantautora de Chiloé Rosario Hueicha y en el trabajo del Grupo Cuncumén, en cuyo repertorio aparece vinculado al canto del valle central de Chile y como expresión musical de habanera.

La presencia y explicitación de la seguidilla tiende a invisibilizarse porque la clasificación de los géneros ha sido realizada, en el campo del folklore en Chiloé, desde un criterio musical. Del mismo modo hay una razón vinculada a la performance: bajo las repeticiones propias de la ejecución y, en otros casos, el uso de expletivos (en cuecas, periconas o danzas de seguidilla) se aparece la estructura métrica subyacente.

Otro ejemplo nos parece decidor es el que documenta Frenk (2006) sobre judíos de oriente:

La pava, la pava
Por aquel monte
El pavón es rojo
Bien le responde.

Y en el Vocabulario de Gonzálo Correas citado por Frenk (2006) consigna
Voces daba la pava
Y en aquel monte
El pavón era nuevo
Y no le responde
(Frenk, 2006: 265)

El intelectual chileno Gastón Soublette documenta en una revista académica de estética (1989) la danza de Chiloé que fue recopilada en la Costa de Dalcachue a mediados del siglo XX por distintos folkloristas. Destaca en lo musical el uso del modo Dorio, lo cual es un elemento relevante ya que la mayoría del repertorio tradicional está en mayor. En el artículo dedicado a un repertorio de Chiloé expone la siguiente seguidilla:

El pavo con la pava
Se picotean (se repite)
La pava no permite
Que le hagan Rueda (se repite)
(Soublette, 1989: 60).

Aunque su constatación tiene un carácter anecdótico, nos parece relevante a la luz de la intertextualidad mostrada antes:

un folklorista español de paso en París que me escuchó cantarla, la reconoció como perteneciente al folklore gallego, en lo que a melodía se refiere. Asimismo, algunos judíos sefarditas la han reconocido como perteneciente a la vieja tradición del Judaísmo (Soublette, 1989:60).

En el período de trabajo de los folkloristas se advierte la importancia del músico José Daniel Bahamonde (conocido popularmente como Coche Molina) en la enseñanza de esta danza que ya en la década de 1960 era escasamente recordada en el territorio. A

partir de ello cobra sentido igualmente el relato del historiador Renato Cárdenas desde la memoria local, sobre las familias Bahamonde, de enorme presencia en esa zona: «Un gallego, que hoy cultiva ‘mejillones’ en Calén nos decía que los Bahamonde son de su tierra, de posible origen judío, es decir, inmigrantes a la Península Ibérica» (Cárdenas, 2019:81).

Documentada desde el campo del folklore en Chile central como una cueca, la escuchamos en las fiestas populares rurales del archipiélago de Chiloé mediante ejercicio de observación de campo en fiestas bailables. A fines del siglo XX en Chile, mediada por las industrias culturales (disco, radio y televisión) se difundió una modalidad expresiva de la cueca anclada en el valle central del país como sinónimo de «cueca chilena», es decir, se le transformó en símbolo nacional. En el caso de Chiloé –pero también a lo largo del Cono Sur (los actuales Chile, Bolivia, Perú o Argentina), se han documentado diversas variantes poético-musicales en la ejecución del género. De allí que las orquestas musicales populares de territorios como Chiloé denominan a estas expresiones de forma emic como «cueca central» y su ejecución tiene un lugar dentro de la fiesta donde hoy predominan géneros como el «corrido mexicano», la cumbia y las ahora denominadas «cuecas chilotas». Producto de la difusión radial, una de las tantas «cuecas centrales» que logró difusión y se ha ejecutado en las fiestas populares comienza con la siguiente copla:

Eres chiquita y bonita
Eres como yo te quiero (se repite)
Pareces campanillita
Hecha de mano e platero
(Conjunto Graneros, 2020).

En España y en canciones de Boda aprendida de Lorenzo Suárez de 65 años en La Adrada, Castilla, aparecen las siguientes coplas al final de la canción:

Eres chiquita y bonita
Y eres como yo te quiero,
Y eres la primera naranja
Que ha criado el naranjero

Eres chiquita y bonita
Como un grano de cebada;
Lo que tienes de pequeña
Lo tienes de resalada
(Mahlau, 1997: 156)

Encontramos otro ejemplo que incluye varias de las dimensiones mencionadas en este estudio, pero además la de este apartado. En una de las versiones de danza de seguidilla recopilada por el maestro folklorista del territorio, José Muñoz Contreras, y que constituye una versión de danza de seguidilla recopilada en Llaguepe, Cochamó, en un territorio cordillerano ubicado en el continente entre Chile y Argentina, a unos 140 kilómetros de Chacao, límite norte de la Isla Grande de Chiloé. La versión de danza de seguidilla recopilada allí contiene la siguiente estrofa.

Dices que no me quieres
Porque soy chica (se repite)

Más pica la pimienta
Sazona y pica.
(Yáñez, 2022)

Eugenio Pereira Salas fue un historiador de mediados del siglo XX vinculado al Instituto de Investigaciones Musicales de Chile. En un texto emblemático titulado *Orígenes del Arte Musical en Chile*, escribe un capítulo dedicado a la zamacueca y allí incluye la siguiente seguidilla:

Dices que no me quieres
Porque soy chica
Más chica es la pimienta
Caramba y pica
(Pereira, 1941: 267).

Pedrosa (2002) ha documentado el carácter hispánico de esta estrofa, por ejemplo, en la versión recogida por Martínez Ruiz (1988-1989)

Dices que no me quieres
porque soy chica;
más chica es la pimienta,
galana, y pica
(Martínez Ruiz, en Pedrosa, 2002: 157).

En el mismo artículo expone una variante recogida por Carrillo en Argentina y también en Cantabria, España.

En el artículo citado por Pedrosa, donde aborda seguidillas sefarditas en Marruecos, discute la importancia del viejo cancionero hispanoamericano. Para nuestro caso, llama la atención la difusión que otorga a estrofas con paralelos en Andalucía, la Isla Margarita de Venezuela y Colombia. En el artículo expone:

Antier noche y anoche
parió Joroba
veinticinco ratones
y una paloma...
(Rodríguez Marín, en Pedrosa, 2002: 160).

Cabe señalar que la estrofa anterior aparece cifrada en el Ms 3985, f. 230 de la Biblioteca Nacional de España del siglo XVII. Allí el motivo aparece enmarcado en la siguiente estrofa, según pudimos advertir en la edición digital del documento.

Esta noche pasada
parió Quiroga
Veinticinco lagartos
Y una paloma
Esta palomita
Quedó preñada
Y parió una borrica
Desorejada (Ms 3938 f.230-238)

Esto resulta clave para los fines de nuestra investigación ya que necesariamente implica que el motivo ejecutado en diversas cuecas de tradición oral en Chiloé, hunde sus huellas en el siglo XVII. Pero hay más. La frase «esta palomita» (verso cinco) es muy similar a la frase «Y una paloma» (verso cuatro), porque repite la palabra, pero con diminutivo. Esto es importante porque en el canto de la cueca se utiliza la repetición del verso cuatro más expletivo, con lo cual el quinto verso se constituye en heptasílabo de una nueva seguidilla simple, lo cual puede verse como parte de un tipo de enunciación propia de hace 4 siglos cuya huella aparece en los cantores de cueca tanto en Chiloé como en diversas regiones y contextos culturales de lo que hoy es Chile. En el mismo artículo que hemos citado de Pedrosa (2002), el autor consigna a esta seguidilla junto a otras dos que forman parte del archivo folclórico (Proyekto Folklor) de la radiodifusión israelí:

Anoche y anteanoche
parió Merroma
veinticinco ratones
y una paloma
(Pedrosa, 2002: 157).

Y después la consigna también a propósito de su trabajo de investigación Madrid:

Antianoche y anoche
parió la luna
veinticinco luceros
y una potranca
(Pedrosa, 2002: 161).

En Chiloé se trata de una estrofa documentada en distintas versiones de cueca. Una de ellas ha logrado ser fijada en las ejecuciones artísticas actuales debido a que fue documentada discográficamente por el Conjunto Magisterio de Castro en un disco editado en 1991. La presentaremos incorporando el expletivo que acompaña dicha versión:

Antenoche y anoche, caramba
Y esta mañana (se repite este verso)
Ando buscando niña, caramba
Para casarme (se repite este verso).
(Magisterio de Castro, 1991)

Genéricamente y desde el punto de vista textual, en el territorio los agentes culturales contemporáneos del campo del folklore la reconocen como uno de los ejemplos más característicos de una «cueca chilota». Si bien la versión registrada mediáticamente por Magisterio de Castro es la base de las interpretaciones actuales, gracias a archivos de entrevistas con músicos campesinos tradicionales hemos escuchado otras versiones no mediatizadas donde el mismo motivo (Antenoche y anoche/Y esta mañana) configura otra seguidilla con una melodía distinta. Sin embargo, estas versiones no fueron mediatizadas y constituyen parte del acervo comunicativo de las cuecas ejecutadas en contextos de tradición oral previos a la mediatización del repertorio del folklore en Chiloé. Así ocurre con un registro que el músico Gabriel Bahamonde de la Costa de Dalcáhué –Isla Grande de Chiloé– quien en una entrevista con un grupo de folkloristas el año 2002 recordó las antiguas fiestas campesinas en que tocaba cuecas junto a un

violinista. Allí advierte que las cuecas no tenían nombre y se podía incorporar diversas estrofas según el contexto festivo.

Allí cantó una cueca donde incorpora el motivo en los versos 1 y 2:

Antenoche y anoche, mi vida

Y una mañana

Te ha mirado tus ojos, alla va

Y de mala gana

(G. Bahamonde, 2002, archivo personal del autor)

A lo anterior habría que añadir también el motivo de cueca ampliamente difundido y conocido en el territorio isleño y en otras regiones del país de forma mediatizada como «25 limones».

El último ejemplo de este apartado corresponde a la estrofa de seguidilla más difundida en las danzas recopiladas y reconstruidas desde el campo del folklore como «seguidillas». Lo relevante es que además del paralelismo que muestra las variantes de esta estrofa en las versiones recopiladas de Chiloé, la intertextualidad genérica revela la presencia de variantes de la misma en Canarias y en antiguos registros de la península.

Ya en el trabajo realizado por Cavada en 1914 desde la perspectiva de los Estudios de Folklore, se documentó la danza de la 'sirilla' (seguidilla). Allí provee una breve descripción de letra y coreografía sin agregar información musical más concreta (melodía, ritmo, armonía). Cavada sostiene: «Se baila entre 4 con pañuelo, zapateo y redoble. Tiene 3 vueltas» (Cavada, 1914: 166). Cita la siguiente estrofa de seguidilla

Sirilla me pides

¿Cuál de ellas quieres?

Son unas amarillas

Y otras son verdes

(Cavada, 1914: 43).

En la década de 1950 la icónica folklorista chilena Violeta Parra recorre Chiloé y al retornar a Santiago difunde *la sirilla*. Esta versión con ritmo binario de subdivisión ternaria es registrada en 1961 por el icónico grupo Cuncumén

Sirilla me pides

De la cualquier quieres, *sí de la cual quieres* (repetición de la ejecución musical)

Me vo' a la amarilla

Me vo' a la verde sí

(Cuncumen, 1961).

En la década de 1960 la folklorista Margot Loyola trabajó en la Isla de Quinchao con personas del territorio que recordaban antiguas danzas que habían sido parte de los espacios festivos pero que de a poco caían en desuso. En una localidad denominada Curaco de Vélez trabajó en la reconstrucción de una versión de seguidilla que constituye una versión distinta a la difundida por Violeta Parra y aporta nuevos elementos coreográficos, rítmicos y en número de estrofas de seguidilla. Sin embargo y ahora con la denominación «seguidilla», nuevamente aparece la misma estrofa:

Seguidilla me pides

De la cual quieres (en la versión cantada se repite tres veces)

Ser de las amarillas
O de las verdes (en la versión cantada se repiten los dos últimos versos).
(Loyola, 1980: 236).

A fines de la década de 1980 el Conjunto Folklórico Magisterio de Castro recopiló una versión de seguidilla en la localidad de Puchaurán, de manos del músico Gerónimo Barría. Esta versión fue registrada discográficamente en el año 1991 en el disco *Buscando Raíces*. La primera estrofa de la versión es coincidente:

Seguidillas me pides,
De la cual quieres sí (luego canta: «de la cual quieres, no. De la cualesquieres»)
Dos de las amarillas
Dos de las verdes, sí (luego canta: «dos de las verdes ay no»).

(Magisterio de Castro, 1991).

En Canarias aparece documentada la siguiente seguidilla:

Seguidillas me pides.
De ‘cualas’ quieres
Si de las amarillas
O de las verdes
(Noda, 1998: 35).

Diacrónicamente resulta muy relevante una estrofa de seguidilla anotada en denominado *Romancero de Barcelona*, datado desde 1600, editadas inicialmente por Alín(1991) y referidas en el trabajo de Pedrosa (2022):

Seguidillas me pide,
Madre, el alguacil
Seguidillas me pide
Más de cuatro mil
(Pedrosa, 2022: 14).

5. INTERTEXTUALIDAD CON EXPRESIONES MASIVAS

En el plano de la intertextualidad con expresiones masificadas a través de la industria del disco hay ejemplos que son decidores. El primero corresponde a una expresión danzable y cantable registrada discográficamente en el campo artístico del folklore en Chiloé (Yáñez, 2023) a través de la interpretación del Conjunto Caituy de Achao. La versión se conoce como «Para subir al cielo» y dentro del campo es reconocida por los productores de discurso artístico, las audiencias y los medios de comunicación como una seña de identidad de Chiloé.

La primera estrofa de la danza que se ejecuta bajo un compás de 6/8 considera también el uso de expletivo:

Para subir al cielo, caramba
Se necesita, ay ayay (se repite)
Una escalera larga, caramba
y otra cortita, ay ayay
(Caituy de Achao, 1985).

La misma aparece de manera persistente en el son huasteco conocido internacionalmente como «La bamba», tras ser mediatizado a través del estilo musical del rock and roll en la película biográfica donde la canción fue interpretada por Los Lobos (Yáñez, 2024). Se trata de una misma estrofa pero que viene a constituir un nuevo género mediante un proceso que, en su lenguaje, implica un ritmo y un conjunto instrumental que constituye nuevas audiencias y procesos de producción y consumo. Sin embargo, persiste la misma estrofa de seguidilla. Como incorporación cultural habría que añadir también la presencia de un nuevo agregado verbal que reemplaza al expletivo. Incluso la estrofa más famosa de «La bamba» bien puede interpretarse como una variante en tanto se produce un cambio sígnico que mantiene la estructura general de la estrofa:

Para bailar la bamba
se necesita
Una poca de gracia
Pa' mí pa' ti, ay arriba y arriba
(Los Lobos, 1987).

Otro ejemplo importante lo encontramos en cuecas de tradición oral que hemos aprendido mediante nuestra propia investigación de campo con informantes que vivieron en el Chiloé insular justo antes del momento en que emergieran los repertorios populares mediatizados por la industria musical del folklore. En dicho período tuvo una enorme vigencia la presencia de las cuecas ejecutadas por músicos acordeonistas que cantaban seguidillas de tradición oral e incluso podían crear contenidos en el momento (improvisación) manteniendo algunos elementos formales como ripios o ciertas frases. El ejemplo intertextual que presentamos ahora lo encontramos en una cueca aprendida por el autor de este artículo en la islade Quehui y también está presente en cuecas que fueron registradas discográficamente como expresiones de Chiloé.

En las versiones señaladas aparece una referencia a la clásica estrofa proveniente de la música popular mexicana conocida como «canta y no llores». Lo anterior revela ya un uso en sectores populares rurales de versos populares en un género como la cueca en Chiloé, proceso que se evidencia en otros contextos culturales y genéricos como el de la tonada, que no abordaremos en este trabajo. En el caso de Chiloé, se verifica el consumo del cine de Oro¹¹ desde la década de 1930 en adelante, particularmente a partir de la emisión de la película «Allá en el rancho grande» del año 1936. El fenómeno de

¹¹ En términos generales, suele denominarse como Época de Oro del Cine Mexicano a un período que, en términos generales, puede abarcar más o menos entre las décadas de 1930 y 1960 donde hubo una enorme producción de películas mexicanas que se exportaron a diversos países como Chile. «El fuerte influjo del cine mexicano en Chile desde los años 40 inició un proceso de apropiación cultural que, a través de la figura del charro cantor y la música norteña, fue adoptada en los campos chilenos y con mucha fuerza en Chiloé» (Yáñez, 2015: 81). «El cine mexicano logra su consolidación a fines de la década de 1930, esto debido a la masificación y profesionalización de su industria, que gracias a una potenciada música ranchera le otorgaron un sello característico y particular que le permitió penetrar de manera exitosa en Chile, apropiándose de un carácter costumbrista y escenas recargadas de detalles típicos mexicanos, sacados de teatros de revista del país del norte (...)». La difusión de la música ranchera mexicana, promovida por la industria cinematográfica, fue tan rápida que, en la campaña presidencial de 1938, el candidato del Frente Popular, Pedro Aguirre Cerda, utilizó una adaptación de la canción mexicana «¿Qué será?», de Tito y Pepe Guizar, conocida en el país por la versión de Jorge Negrete en la película *La Rancherita del Carmen* (Villalobos, 2012: 86-87).

consumo generó nuevas prácticas musicales y culturales en todo Chile, abriendo un espacio que terminó por constituirse en un campo artístico en torno a lo que dentro del país se denomina como la música ranchera mexicana. En el caso de Chiloé, además del cine fue la radiodifusión el medio que ayudó en la difusión de estos repertorios que, antes de ser replicados en el territorio por artistas locales, proveyó algunas estrofas populares que a su vez beben de un fondo histórico común. Es así como en contextos previos a la modernización tardía que se produce desde 1980 (Yáñez, 2023), ya se advierte la presencia de trazos de música del cine de oro que luego logró un amplio consumo y producción de nuevas prácticas musicales de la cultura popular. La estrofa de la canción mexicana que tiene en la voz de Pedro Infante una de las principales referencias discográficas dice:

Ay ayayay
Canta y no llores
Porque cantando se alegran
Cielito lindo
Los corazones
(Infante, 2010)

En isla de Quehui aprendimos una popular cueca ejecutada a mediados del siglo XX. Aquí se verifica un uso poético muy común en la enunciación de la cueca. Se trata de la repetición de la estrofa pentasilábica de una seguidilla, al iniciar la nueva estrofa con ella y agregarle un expletivo (ay sí, mi alma, mi vida, vida, etc.) para luego continuar con la contera, es decir, una estrofa de 5-7-5, conformando así una nueva seguidilla de 4 versos. Precisamente allí incorporan las estrofas de la canción, modificando el término «porque» por «que», lo que genera la métrica 5-7-5. Así ocurre en el fragmento que compartimos a continuación:

Y hables conmigo, cierto
Mi vida, canta y no llores
Qué cantando se alegran
Los corazones, si ay ay ay
(E. Vidal, comunicación personal, marzo de 2006).

Un motivo que presenta diversas variantes en su ejecución en contextos de tradición oral, fue registrado discográficamente en la década de 1960 por el folklorista chileno Héctor Pavez Casanova. La cueca grabada por él inicia con la siguiente estrofa de seguidilla:

En la Barra de Chaiguao
Perdí mi bote
Cuatro Chiguas de papas
Cinco chilotes.
(Pavez, 1967)

En 2004 se grabó un trabajo (película documental y disco compacto) de alto valor antropológico y etnomusicológico en la localidad de Puchaurán, costa de Dalcachue, en la Isla Grande de Chiloé. Al final del documental los músicos sostenedores de una larga tradición musical familiar, ejecutan el mismo motivo, pero con variante:

En la punta de Calbuco,
Caramba, perdí mi bote,
por hacerle cachaña,
caramba ay a un cachalote.
(Moreno, 2004).

El desarrollo del tópico desarrolla una seguidilla que culmina con la frase «por la muchacha». La seguidilla de cueca siguiente señala lo siguiente:

Por la muchacha, ay sí
Caramba, canta y no llores
Que cantando se alegran
Caramba los corazones (se repiten los versos 3 y 4)
(Moreno, 2004).

6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Desde el punto de vista de la discusión genérica, podríamos señalar que, en el marco de la tradición oral de Chiloé, nos encontramos ante la necesidad de abordar el corpus del folklore con énfasis en la dimensión enunciativa, lo cual puede proveer de nuevas rutas de investigación. En ese horizonte este trabajo tiene un carácter inicial para el caso del territorio abordado, pero ya es posible advertir algunos elementos relevantes a la luz de la recontextualización genérica y la cuestión de las matrices culturales.

En base al análisis del corpus realizado, la recontextualización genérica del campo del folklore de Chiloé muestra una vinculación con el cancionero hispanoamericano que nos conecta con los siglos XVII y XVIII. Lo relevante es que dichas huellas cruzan lo masivo y se instalan en espacios de consumo considerados modernos por la vía de la industria discográfica y la difusión del folklore a nivel mediático en América Latina y particularmente en Chiloé. De allí que su circulación también sea constatable en diversos repertorios hispanoamericanos, lo cual abre nuevamente la comprensión a la cuestión de las matrices culturales presentes en las manifestaciones genéricas. De allí que es posible advertir variantes de manifestaciones que hoy forman parte de la tradición oral de países como México, Argentina e incluso Brasil y –por supuesto– los actuales Portugal y España.

Si bien el énfasis de este trabajo se centra en la dimensión poética, es importante relevar también la conexión con huellas intertextuales que conectan con manifestaciones musicales de los siglos XVIII. Ello ocurre por ejemplo en relación con las expresiones musicales de ritmo ternario y las modalidades dancísticas de bailes de parejas o grupales separadas, que ya en el siglo XIX son reemplazadas por los tipos de baile tomados mediante la influencia de la polka o el vals. La literatura histórica y la evidencia de los casos muestran que el carácter insular de Chiloé ayudó a sostener manifestaciones de larga densidad histórica cuyas huellas están presentes en las manifestaciones documentadas en el campo del folklore. De allí que la intertextualidad de estas métricas en lo poético y en su rítmica (la importancia de los ritmos ternarios con subdivisión binaria y presencia de alternancia del 6/8 con $\frac{3}{4}$) conectan a los saberes isleños con el período anterior a la conformación del Estado-nación. A ello ayuda el hecho de que el proceso de anexión de Chiloé a Chile fue posterior (1826) y tras un proceso bélico, lo que no indica genealogía genérica, pero sí nos permite pensar lo siguiente: que los géneros de la tradición oral todavía presentes en el siglo XX poseen matrices culturales comunes a otros territorios con independencia de las síntesis genéricas que realizan los propios agentes en contextos

específicos de enunciación. La conexión con estas matrices no niega el hecho de que expresiones como la cueca o la periconas tienen una presencia durante el siglo XIX y funcionan como géneros nacionales, sin embargo, los elementos que los componen remiten a una temporalidad anterior. «Una estrofa de periconas como: la periconas tiene/ corona e' plata/y un letrado que dice/ viva la patria», evidencia la filiación con el período de independencia. Sin embargo, es evidente que, dado que en el siglo XIX ya había tres siglos de transculturación, las matrices que nutren los nuevos géneros, además de las ideas propias de la época, sean elementos del período anterior.

Otro elemento intertextual relevante que se constata en los marcos de ejecución de tradición oral y su fijación en las versiones mediatizadas, es la presencia de las mismas estrofas en expresiones genéricas dancísticas o musicales distintas, por ejemplo, en cuecas, periconas o danzas de seguidillas. La intertextualidad también abre la posibilidad de ubicar a manifestaciones genéricas de Chiloé, históricamente interpretadas como géneros dancístico-musicales, en relación con el arte verbal, es decir con la palabra. De allí que se advierte, por ejemplo, la presencia de elementos propios de la fórmula que permiten crear nuevas estrofas, incorporando elementos de otras o incluso apenas algún verso. Por ejemplo, hay versos que funcionan como puente después de la repetición del verso anterior más expletivo, con ello se puede advertir un elemento que tiene que ver con la formulación ya que, junto con las matrices poéticas comunes, la memoria oral de Chiloé consigna la importancia de la «creación» de contenidos, por ejemplo, en las cuecas (Yáñez, 2022). Re-visitar los géneros del folklore desde el Arte Verbal nos permite enriquecer una puerta analítica que se ha cerrado ante el predominio de la mirada músico-dancística.

Aquí un fenómeno importante en el Chiloé previo a la modernización tardía que hemos podido documentar con base en nuestra investigación y participación en el campo cultural del folklore: antes de la «fijación» de las versiones de periconas, seguidilla o cuecas a través del trabajo de los folkloristas y la reproducción del disco, las y los músicos ejecutaban estrofas diversas donde recontextualizadas algunas que ya sabían –y en orden distinto– mientras que, en algunos casos siguiendo la métrica, expletivos y frases de apoyo (de siete o cinco sílabas) incorporaban algún contenido creado jocoso o amoroso. Así documentamos en las islas interiores con los denominados músicos campesinos que en islas del archipiélago animaron eventos sociales como los bailes de las mingas, medanes o ventas de Chicha antes del establecimiento de los músicos del género ranchero o del folklore (Yáñez, 2015). Se trata de una matriz cultural poética que habita los géneros del campo.

Coplas y seguidillas van pasando por distintas síntesis que dan lugar, contextualmente hablando, a géneros como la periconas, las cuecas y las propias seguidillas. La presencia de estas estrofas también se presenta en otros géneros músico-dancísticos que desde la década de 1950 fueron documentados, recreados y reconstruidos por las y los folkloristas: la nave –en el caso de la seguidilla– o la copla en el caso del cielito. Una mención especial revela la dimensión métrica. La presencia de enorme cantidad de seguidillas con variantes en cuecas y periconas que pueden dar lugar a versiones extensas de cueca o periconas, y luego a través de la institucionalización del campo del folklore se produce una fijación que al mismo tiempo desecha diversos ejemplos de modalidades expresivas que, en los contextos tradicionales de enunciación, estaban sujetas a otras formas de sociabilidad, lo que implicaba, por ejemplo, duraciones más largas en relación al canto.

La presencia de matrices poéticas comunes abre como posible también el aporte de los Estudios Folklóricos a los procesos de interculturalidad. Actualmente en Chile y Chiloé una de las comunidades migrantes más presentes es la venezolana. Dado que

buena parte de la realidad latinoamericana ha pasado por configurar diferencias culturales asociadas a los estados-nacionales y las regiones al interior de ellas, la evidencia de matrices comunes puede ser relevante en la construcción de acciones sociopolíticas y educativas que promuevan la interculturalidad.

Llegado a este punto es fundamental retomar nuevamente la tesis. La recontextualización genérica de coplas y seguidillas permite mostrar la presencia de una matriz cultural que hoy habita los repertorios del folklore en Chiloé pero que no ha sido del todo visibilizado. Cuecas, periconas y seguidillas revelan un modo de enunciación donde las coplas y seguidillas permiten –en los contextos de tradición oral vivos documentados por los folkloristas– elaborar mensajes que construyen sociabilidad por la vía músico-dancística. Se expresan relaciones históricas con el cancionero hispanoamericano que cruzan espacios de circulación hoy mediatizados.

La herramienta conceptual utilizada nos permitió abordar y desarrollar los objetivos propuestos. Al mismo tiempo que permiten continuar profundizando en un corpus que es amplio y en torno al cual es posible continuar desarrollando estudios comprensivos en torno al arte verbal presente en los géneros del folklore en Chiloé, indagando en su profundidad histórica y sociocultural.

7. CONCLUSIONES

Con base en el estudio propuesto, se abre un espacio para –a partir del análisis intratextual y la herramienta de la intertextualidad genérica– estudiar desde la seguidilla a géneros como la cueca y la periconas, con una revisión amplia de corpus para establecer conclusiones más sólidas en su dimensión genérica, histórica, sociocultural, comunicativa e intercultural.

Dado que ha predominado un enfoque centrado en la dimensión dancístico-musical de las versiones proponemos un abordaje en sucesivos estudios que recojan la dimensión intertextual relativa al arte verbal. Un desafío clave es ampliar la conexión con los procesos contextuales, lo cual arrojará nuevas evidencias clave al tiempo que se enriquece la dimensión investigativa de los Estudios de Folklore en Chiloé. De allí que es importante seguir investigando con base en el material cultural que ha proveído la investigación del folklore, material que se debe estudiar con criterios críticos pero cuyo valor documental debiese trascender los usos meramente artísticos o constataivos de patrimonio que han predominado hasta la actualidad. Esto último ha generado que casi siempre el interés esté de forma acrítica en la difusión, pero no existe, por parte de las ciencias sociales y humanidades, un interés heurístico hacia los corpus documentados.

Una de las puertas que se abre es el abordaje filológico de los corpus poéticos y músico-dancísticos, ya que por ejemplo, mediante el análisis que hemos propuesto se vislumbra el protagonismo de prácticas de enunciación que instalan a las manifestaciones de tradición oral como la cueca, periconas o seguidilla, en marcos culturales donde la palabra tenía un rol fundamental y con ello ciertas características de la formulación que acercan a estas manifestaciones a aquellas que han sido abordadas en Chiloé (y también en Chile) principalmente asociadas a la denominada poesía popular, reproduciendo así una lógica más bien cartesiana propia de la sociedad contemporánea que crea ámbitos especializados: los de la poesía popular, por una parte, y los del folklore, que en Chile y Chiloé se asocian a música y danza. Aquí también se abre la cuestión de revisar en el territorio la matriz poética hispanoamericana, lo cual puede abrir nuevas posibilidades interpretativas pues con ello no se propone un comparativismo descontextualizable

sino nuevas vías de reconstrucción histórica con base en las manifestaciones expresivas miradas desde lo transcultural y contextual.

La tendencia social a cristalizar géneros y enmarcarlos en un discurso esencialista sobre lo propio y lo ajeno también se ve invadido con la intertextualidad de la heterogeneidad que constituye los textos. Esto resulta clave para ampliar la discusión genérica pero también sus alcances sociales. Reconocer influencias diversas o la presencia de matrices culturales comunes en una sociedad históricamente leída desde su autonomía y que hoy vive un proceso de migración desde otros países latinoamericanos podría ser un aporte sociocultural concreto. Aquí hay algunos alcances sociales respecto a que, los históricos usos de los saberes del folklore como indicadores y fundamentación de «lo propio» puede eventualmente servir para visibilizar aspectos comunes entre agentes hoy desnivelados y cuyas diferencias en ocasiones tienden a subyacerse por sobre las semejanzas.

Otra puerta que se abre es la del análisis de los materiales del campo cultural del folklore a la luz de las relaciones interculturales que pueden develar los contextos de enunciación, pero también las huellas intertextuales, como ocurre por ejemplo con el ejemplo de la danza que en Chiloé se documentó y luego se socializó a través de la escuela y el disco como «el pavo». Es decir, lo intercultural puede entregar pistas sobre colectivos culturales que han habitado el territorio o cuyas huellas están presentes en el repertorio documentado desde el campo del folklore. Lo mismo ocurre con la importancia que tiene el fenómeno mismo de la mediatización de estos repertorios. De manera que nuestras proyecciones implican seguir trabajado desde el ámbito de los géneros populares, las conexiones intertextuales, el arte verbal y el estudio de lo popular-masivo, en sucesivas investigaciones que permitirán enriquecer la comprensión de la cultura popular en el territorio.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ-SOTOMAYOR, Agustín (1966): «Canciones populares religiosas de Chiloé y versos de los ángeles», *Revista Mapocho*, 4, pp.216-223. En línea: [<https://chiloe.omeka.net/items/show/368>].
- BAHAMONDE, Heriberto (1992): *Folklore de Chiloé: Adivinancero*, Puerto Montt, Southern Press.
- BAUMAN, Richard (1992): «Performance», en *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*, Richard Bauman (ed.), New York, Oxford University Press, pp. 41-49.
- BEN-AMOS, Dan (1981): «Analytical categories and Ethnic Genres», en *Folklore Genres*, Dan Ben-Amos (ed.), Austin, University of Texas Press, pp. 215-242.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (s. XVII): MANUSCRITO 3985, Folio 230.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BRIGGS, Charles y BAUMAN, Richard (1996[1992]): «Género, intertextualidad y poder social», *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11, pp. 78-108.
- BRIGGS, Charles y NAITANI, Sadhana (2012): «The Coloniality of Folklore: Towards a Multi-Generational Practice of Folkloristics», *Studies in History*, 2, pp. 231-270. <https://doi.org/10.1177/0257643013482404>.
- CÁDIZ, Osvaldo (2021): *Nuestras andanzas por Chiloé: Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz Valenzuela*, Chile, Trébol Ediciones.
- CAITUY DE ACHAO (1985): *CAITUY DE ACHAO* [ÁLBUM], Chile, EMI Odeon.

- CAITUY DE ACHAO (2003): *MEMORIA CHILHUEÑA [ÁLBUM]*, Chile, Independiente.
- CÁRDENAS, Renato (2019): *Dalcahue, Crónicas y memoria: Entrevistas, historias y reflexiones desde la vida campesina de la comuna*, Castro, Gráfica Punto.
- CÁRDENAS, Renato y TRUJILLO, Carlos (1978): *Apuntes para un Diccionario de Chiloé*, Santiago de Chile, «Lautaro».
- CAVADA, Francisco (1914): *Chiloé y los chilotos. Estudios de Folklore y Lingüística de la provincia de Chiloé (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del archipiélago*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- CONJUNTO ANGELMÓ DEL MAGISTERIO DE PUERTO MONTT (2010): *DANZAS HISTÓRICAS DEL ÁREA CULTURAL DE CHILOÉ*, Chile.
- CONJUNTO FOLKLÓRICO DEL MAGISTERIO DE CASTRO (1991): *BUSCANDO RAÍCES [ÁLBUM]*, Santiago, Círculo Cuadrado.
- CONJUNTO GRANEROS (2020): *30 CUECAS DE LAS MEJORES CEPAS DEL FOLKLORE [ÁLBUM]*, Santiago de Chile, Master Media.
- CONJUNTO VILLA SAN CARLOS DEL MAGISTERIO DE CHONCHI (1994): *CHONCHI QUERIDO [ÁLBUM]*, Puerto Montt, Bordemar Ediciones.
- CORTÁZAR, Augusto (1976): *Ciencia Folclórica Aplicada. Reseña teórica y experiencia argentina*, Argentina, Fondo Nacional de Las Artes (obra póstuma).
- CUNCUMÉN, Conjunto (1961): *Folklore por el Conjunto Cuncumen*. Santiago de Chile: Colección El Folklore de Chile Volumen VII de EMI ODEÓN.
- CHÁVEZ, Hiranio (2022): «Folklore musical y dancístico durante los siglos XIX y XX» en *Folklore y Comunicación: enfoques para el análisis cultural*, Cristian Yáñez Aguilar y Fernando Fischman (coords), Temuco, Ediciones Universidad de La Frontera, pp. 165-178.
- FISCHMAN, Fernando (2012): «Folklore and Folklore Studies in Latin American», en *A Companion to Folklore*, Regina Bendix y Galit Hasan-Rokem (editores), Oxford, Wiley-Blackwell, pp. 265-285.
- FRENK, Margit (2006): *Poesía Popular Hispánica: 44 Estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMEZ, Carlos (1998): *La música tradicional festiva de Chiloé*, Santiago, Olimpho.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, OHLSSEN, Óscar y ROLLE, Claudio (2009): *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950—1970*, Santiago, Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.
- HAVERBECK, Erwin (1989): *Relatos Orales de Chiloé*, Santiago, Editorial Andrés Bello / Universidad Austral de Chile.
- INFANTE, Pedro (2010): *Pedro Infante [Álbum CD]*, Vintage Music número 53.
- LLAUQUIL DE QUELLÓN (1991): *Que bella tierra es Chiloé [Álbum en formato cassette]*, Sello Ok.
- LOS LOBOS (1987): *La Bamba [Sencillo en formato vinilo]*, Estados Unidos, Hitway.
- LOYOLA, Margot (1980): *Bailes de Tierra en Chile*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- LOYOLA, Margot y Cádiz, Osvaldo (2014): *50 danzas tradicionales y populares en Chile*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MAGISTERIO DE CASTRO (1991): *Buscando Raíces [Álbum en formato cassette]*, Sello Círculo Cuadrado.
- MAGISTERIO DE CASTRO (1994): *25 AÑOS DE ANDANZAS, mariguanzas y jodiendas*, Santiago, Editorial Olimpho.

- MAHLAU, Axel (1997): «Apuntes para un estudio del folklore de La Adrada», *Trasierra*, 2, pp. 145-165.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación: cultura y hegemonía*, España, Editorial Gustavo Gili.
- MARROQUÍN, Amparo (2015): *La categoría de 'lo popular-masivo' en el pensamiento de Jesús Martín-Barbero. Tesis para optar al grado de Doctora en Filosofía Iberoamericana*, El Salvador, Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.
- MARROQUÍN, Amparo (2021): «Aportes desde la comunicación para pensar lo popular. Estrategias para hacer trampas a la modernidad. Aportes desde América Latina», en *Escenarios Comunicacionales: Nuevos Diálogos*, Cristian Yáñez, Élmano Ricarte y Lawrenberg Advíncula Da Silva (eds.), Portugal, Editorial Media XXI, pp. 29-44.
- MORENO, Germán (2004): *Tributo a Gerónimo Barría. Músicos campesinos de Chiloé*, [Documental], Auryñ Producciones.
- NODA, Talio (1998): *La música tradicional canaria hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- ORTIZ, Renato (2022): «A problemática cultural no mundo contemporáneo», en *Folklore y Comunicación: enfoques para el análisis cultural*, Cristian Yáñez y Fernando Fischman (coords.), Temuco, Ediciones Universidad de la Frontera, pp. 19-20.
- PAVEZ, Héctor (1967): *Canto y guitarra. El Folklore de Chile XVI*. [Álbum], Santiago de Chile, EMI Odeón.
- PEDROSA, José Manuel (2002): «Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo», *Revista de Literaturas Populares*, 2, pp. 153-175. En línea: [http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/6726].
- PEDROSA, José Manuel (2022): «El triunfo de la seguidilla barroca: voz femenina, carnaval urbano y reconfiguración de la cultura popular» en *Seguidillas: Ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, I, Cristian Yáñez, Francisco Moya y Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui (eds.), Chile, COYDE Los Ríos.
- PEREIRA, Eugenio (1941): *Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile.
- PÉREZ-BUGALLO, Rubén. (2008). *El Chamame: Raíces coloniales y des-orden popular*, Argentina, Biblioteca de la Cultura Popular Ediciones del Sol.
- RAMÓN Y RIVERA, Luís (1987): «Nota sobre la seguidilla», *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 2, pp. 11-15
- REYES-RUIZ, Lizeth y CARMONA-ALVARADO, Farid (2020): *La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio*. En línea: [<https://hdl.handle.net/20.500.12442/6630>].
- SOUBLETTE, Gastón (1989): «El cancionero chilote», *Aisthesis: Revista de Investigaciones Estéticas*, 22, pp. 59-75. En línea: [<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/29161>].
- VALDIVIA, Francisco (2024): «Tañido consecutivo y “corriente”: las primeras seguidillas y la guitarra», en *Las seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, III, María Dolores, Francisco Moya-Maleno y Cristian Yáñez (eds.), Madrid, Ediciones Universidad de Castilla La Mancha.
- VILLALOBOS, Luis (2012): «Los filmes musicales extranjeros y su influencia en la creación de identidades en el cine y en los espectadores chilenos 1930-1950», *Faro*, I/16, pp. 81-91
- YÁÑEZ, Cristian (2015): *Quehui: memorias de una isla del sur*, Valdivia, Editorial TextoContexto.

- YÁÑEZ, Cristian (2021a): «La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas», *Revista musical chilena*, 236, pp.156-174. En línea: [<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/54261>].
- YÁÑEZ, Cristian (2021b): «Traditional Culture and Folklore Science: Two Approaches in the Discursive Construction of the Cultural Field of Folklore in Chile», *Folkloristika Journal of the Serbian Folklore Association*, 6, pp. 61-87. <https://doi.org/10.18485/folk.2021.6.2.4>
- YÁÑEZ, Cristian (2022): «La seguidilla en Chiloé, sur de Chile: recontextualizaciones y memoria de una manifestación de tradición oral», en *Seguidillas: Ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*, I, Cristian Yáñez, Francisco Moya y Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui (eds.), Chile, COYDE Los Ríos.
- YÁÑEZ, Cristian (2023): *Maestros, cultores y folcloristas: una aproximación a los conjuntos folklóricos del magisterio en Chiloé*, Valdivia, Ediciones Kultrún.
- YÁÑEZ, Cristian (2024): «Entre lo masivo y lo oral: recontextualizaciones a partir de un género de tradición oral», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 156, pp. 249-266.
- YÁÑEZ, Cristian y Fischman, Fernando (2016): «Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé», *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 43, pp. 9-35.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2024

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2025



Desafiando la otredad: una aproximación comparativa en payadas y *pelejas*

Challenging otherness: a comparative approach to *payadas* and *pelejas*

Matías ISOLABELLA
(Universidad de Valladolid)
matiasnicolas.isolabella@uva.es
<https://orcid.org/0000-0003-4452-3156>

RESUMEN: Los desafíos de poesía improvisada y cantada conforman un conjunto de tradiciones que, por diversos motivos, presentan notables semejanzas, especialmente en el mundo hispano-lusófono y en la cuenca del Mediterráneo, lo que invita a su estudio comparativo. Estas similitudes pueden observarse tanto en aspectos formales y performáticos como en sus dimensiones representacionales. En particular, me refiero a las representaciones de desafíos en leyendas y relatos populares, recopilados y difundidos en períodos marcados por narrativas identitarias vinculadas a la construcción y consolidación de los Estados-nación americanos.

En el marco de mi investigación principal, he analizado cómo la representación de la payada rioplatense en leyendas y desafíos ficcionales contribuyó a la construcción de imaginarios que proyectaban a Argentina como un Estado-nación moderno y blanco. En esta ocasión, amplió el análisis a las *pelejas* nordestinas de Brasil con el propósito de explorar una hipótesis más amplia.

PALABRAS CLAVE: Gauchesco, Sertanejo, Duelo verbal, Cordel, Blanqueamiento.

ABSTRACT: Improvised and sung poetry duels form a set of traditions that, for various reasons, display remarkable similarities —particularly across the Hispanic-Lusophone world and the Mediterranean basin— inviting comparative study. These similarities can be observed both in formal and performative aspects as well as in their representational dimensions. Specifically, I refer to the depiction of duels in legends and popular narratives, which were collected and circulated during periods marked by identity-driven narratives tied to the formation and consolidation of American nation-states.

In the context of my primary research, I have analyzed how the representation of the *payada* in the Río de la Plata region — particularly in legends and fictional duels — contributed to the construction of imaginaries that projected Argentina as a modern and white nation-state. In this article, I expand the analysis to the *pelejas* of Brazil's Northeast in order to explore a broader hypothesis.

KEYWORDS: *Gauchesco*, *Sertanejo*, Verbal duel, *Cordel*, Whitening.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se propone un estudio comparativo de las representaciones escritas de controversias poéticas pertenecientes a las tradiciones de la payada rioplatense, en Argentina y Uruguay, y de la *peleja* nordestina de Brasil. En particular, se presta atención a aquellos relatos en los que al menos uno de los improvisadores es connotado racialmente de forma explícita. Este enfoque surge como una proyección de mi investigación principal, en la que llevé a cabo una pesquisa etnográfica e histórica de la payada rioplatense en la Provincia de Buenos Aires (Isolabella, 2021). El núcleo de ese trabajo radicó en el estudio diacrónico de los procesos competitivos y colaborativos que articulan este género, así como en su vínculo con las construcciones identitarias nacionales. Para ello, además de analizar la payada como práctica improvisatoria, examiné algunas de sus representaciones literarias más emblemáticas, todas ellas compuestas o recopiladas entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, un período especialmente significativo en la elaboración de relatos identitarios fundacionales. A pesar de la variedad de formatos en que se presentan —que abarcan desde narraciones orales hasta publicaciones populares de diversa índole y poemas narrativos, por mencionar solo algunos—, estos relatos exhiben entre sí ciertas continuidades y semejanzas relevantes que resultaron centrales en el desarrollo de mi investigación. Si bien algunas ya habían sido señaladas en trabajos anteriores —aunque con distintos matices e interpretaciones—, otras han recibido escasa o nula atención. Entre estas últimas, cabe destacar la connotación étnica o racial de sus protagonistas, que, a mi entender, desempeña un papel fundamental en el repertorio analizado. Así, el examen de estas representaciones permitió advertir que el enfrentamiento retórico entre un poeta blanco y otro no blanco —donde el primero casi siempre resulta vencedor— contribuía a reforzar la construcción de la Argentina como un Estado-nación moderno y blanco.

Durante aquella investigación, en el marco de mis revisiones bibliográficas sobre tradiciones análogas en el mundo hispano-lusófono, me resultó especialmente revelador encontrar narraciones semejantes en el repertorio de *folhetos* del Nordeste de Brasil, donde abundan los enfrentamientos entre improvisadores racializados y no racializados, con desenlaces análogos. También en este caso se trata de un corpus heterogéneo que abarca, aproximadamente, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, un período particularmente significativo para la constitución y consolidación de las identidades nacionales. A partir de este hallazgo, comencé recientemente a profundizar el estudio del repertorio de *pelejas* nordestinas, con el objetivo de indagar la dimensión y consistencia del fenómeno que comenzaba a emerger a partir de mi aproximación comparativa. Este nuevo enfoque me condujo a formular la siguiente hipótesis: en las narraciones americanas que presentan enfrentamientos poéticos entre improvisadores blancos y no blancos, recopiladas, escritas y difundidas entre los siglos XIX y XX, se ponen en juego saberes que trascienden las disputas de honor o de chanza para encarnar discursividades identitarias de dominación y blanqueamiento racial, lo cual amerita un tratamiento comparativo.

Con ese propósito, opté por un análisis en clave histórico-antropológica sostenido en una lectura foucaultiana que permite considerar estas representaciones como tácticas o focos locales de dispositivos discursivos más amplios. Entiendo aquí los dispositivos, en términos de Michel Foucault, como redes heterogéneas de prácticas, saberes, normas y relaciones de poder que organizan la experiencia social y producen subjetividades. En este caso, se trata de dispositivos orientados a la normalización de ciertos cuerpos, lenguajes y formas de expresión, enmarcados en un proceso más general de constitución del Estado-nación. Estos discursos no solo reflejan relaciones de poder, sino que las instituyen activamente, al poner en circulación saberes que definen y jerarquizan a los

sujetos a partir de criterios raciales. En esa línea, las confrontaciones poéticas entre improvisadores blancos y no blancos, en tanto dramatizaciones discursivas con fuerte arraigo popular, pueden leerse como parte de una política de producción de la diferencia racial, estrechamente vinculada al racismo de Estado. Este racismo, articulado a través de discursos legitimados, permite separar y jerarquizar poblaciones, estableciendo quiénes deben ser integrados, marginados o corregidos dentro del proyecto de nación moderna. Estas narrativas, que atraviesan diversos formatos —narraciones orales, literatura de cordel, poemas, libros, representaciones teatrales, entre otros— y que, en muchos casos, se han consolidado como elementos culturales muy relevantes de sus países o regiones de procedencia, apuntan a un público heterogéneo desde el punto de vista socioeconómico: el mismo que compone la comunidad nacional imaginada que estos dispositivos discursivos contribuyen a moldear (Foucault, 1979, 2002, 2003 y 2005).

Antes de pasar a los apartados analíticos, considero necesario plantear dos puntualizaciones teórico-metodológicas. La primera se refiere al uso que hago de los términos blanco y no blanco para aludir a una dicotomía que atraviesa buena parte de los discursos identitarios en las Américas entre finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata, evidentemente, de una construcción binaria que simplifica realidades sumamente complejas: ser identificado como blanco o no blanco remite, con frecuencia, a categorías relacionales que trascienden un esencialismo epidérmico y que involucran dimensiones socio-culturales. Asimismo, resulta problemático equiparar las distintas formas de colonialismo de matriz europea y sus efectos sobre las poblaciones nativas americanas y africanas; cada contexto debe abordarse en su especificidad. El uso del sintagma no blanco, en este trabajo, responde por tanto a una prudencia metodológica: aunque, hasta donde alcanza mi conocimiento, la mayoría de los improvisadores connotados racialmente en la literatura de cordel brasileña son, en mayor o menor medida, afrodescendientes, prefiero emplear un término que permita incluir diversas formas de alteridad étnico-racial opuestas a la blanquitud. En este sentido, considero relevante enfatizar la lógica dicotómica que estructura el racialismo y el racismo de Estado en las Américas en la época considerada, donde la identidad dominante que se busca construir se define por contraposición a un Otro heterogéneo —afrodescendiente, indígena o mestizo—, análogo a lo que en el ámbito anglosajón norteamericano se designa mediante el acrónimo BIPOC (*Black, Indigenous, People of Color*).

La segunda puntualización tiene como objetivo contextualizar el uso combinado de métodos cualitativos y cuantitativos en este estudio. En el caso del repertorio rioplatense, donde el análisis de representaciones literarias de la payada complementa el trabajo etnográfico que realicé con payadores en activo, prevalece una aproximación cualitativa al corpus. Esta se sustenta, en parte, en mi conocimiento más profundo del contexto histórico-cultural y en la ausencia, aún, de un vaciado sistemático de los archivos disponibles. En el caso de la literatura de cordel nordestina, en cambio, la aproximación adoptada ha sido, por ahora, predominantemente cuantitativa, dado que ha sido necesario realizar un primer relevamiento de materiales para evaluar la pertinencia de la hipótesis planteada. Al tratarse de un proyecto en curso, estimo que las dimensiones pendientes se irán completando con el tiempo.

2. PAYADAS RACIALIZADAS: TRES EJEMPLOS PARADIGMÁTICOS

Como punto de partida para el análisis comparativo, presento a continuación algunos ejemplos rioplatenses que resultaron decisivos en la orientación de esta investigación. Se trata de tres célebres representaciones de payada, ya abordadas con mayor profundidad

en mi tesis doctoral y que serán desarrolladas más extensamente en futuras publicaciones actualmente en preparación. El primero procede del *Martín Fierro* de José Hernández, una de las obras fundacionales de la literatura nacional argentina, publicada en dos partes popularmente conocidas como *La Ida* (1872) y *La Vuelta* (1879). En esta obra, el protagonista, un gaucho mestizo que transita la frontera sarmientina entre civilización y barbarie sin hallar su lugar en un país cada vez más moderno y estructurado (Sarmiento, 1990), enfrenta en una payada a un rival negro que carece de nombre propio, identificado únicamente como Moreno. Como se observa en el fragmento citado a continuación, tras un cruce de preguntas y respuestas relativamente equilibrado, Martín Fierro logra doblegar a su oponente al plantearle una cuestión sobre los meses que tienen letra erre, un conocimiento accesible solo para quienes han adquirido la lectoescritura. Ante esto, el Moreno, indignado, protesta que no se debe abusar de la ignorancia de nadie. Poco antes, de hecho, había confesado no saber leer, afirmando que en lecturas es redondo como la jota (Hernández, 2008: vv. 4367-4396 de *La Vuelta*):

Martín Fierro

No procedo por soberbia
ni tampoco por jatancia,
mas no ha de faltar costancia
cuando es preciso luchar;
y te convido a cantar
sobre cosas de la Estancia.

Ansi prepará, moreno,
cuanto tu saber encierre;
y sin que tu lengua yerre,
me has de decir lo que empriende
el que del tiempo depende,
en los meses que train erre.

Moreno

De la inorancia de naides
ninguno debe abusar;
y aunque me puede doblar
todo el que tenga más arte,
no voy a ninguna parte
a dejarme machetiar.

He reclarao que en leturas
soy redondo como jota;
no avergüence mi redota,
pues con claridá le digo:
no me gusta que conmigo
naide juegue a la pelota.

Es buena ley que el más lerdo
debe perder la carrera;
ansi le pasa a cualquiera,

cuando en competencia se halla
un cantor de media talla
con otro de talla entera.

Al elaborar este desenlace, Hernández impone retóricamente un saber letrado en un contexto de oralidad, enalteciendo un conocimiento al que un negro, en la Argentina rural de la época, difícilmente habría podido acceder. El resultado del enfrentamiento, más allá de su dimensión lúdico-poética y de su función en el relato, refuerza una jerarquía racializada del saber y, con ella, una representación simbólica del blanqueamiento vinculado al progreso, la alfabetización y la pertenencia al proyecto moderno del Estado-nación.

El segundo ejemplo analizado tiene como protagonista a Santos Vega, un gaucho cantor envuelto en un halo de misterio, convertido con el tiempo en uno de los íconos más representativos de la historia cultural rioplatense, en particular por la leyenda que narra su célebre payada con el Diablo. Si bien existen múltiples versiones de esta historia, me centraré, por su relevancia y amplia difusión, en la que legó Rafael Obligado en su poema homónimo, publicado de manera íntegra en 1906. Aquí, Santos Vega es presentado como un gaucho invencible en el arte de la payada, pero su destino cambia al enfrentarse a un desconocido contrincante llamado Juan Sin Ropa, un inmigrante que desembarca en la Argentina en el marco de las grandes olas migratorias procedentes de Europa. Obligado describe el canto del forastero como el grito glorioso del progreso y de la ciencia, que marca un parteaguas entre una edad que se desmorona y otra que honra la tierra con el arado y la habita de manera sedentaria (Obligado, 2005: vv. 491-510):

Era el grito poderoso
Del progreso, dado al viento;
El solemne llamamiento
Al combate más glorioso.
Era, en medio del reposo
De la Pampa ayer dormida,
La visión ennoblecida
Del trabajo, antes no honrado;
La promesa del arado
Que abre cauces a la vida.

Como en mágico espejismo,
Al compás de ese concierto,
Mil ciudades el desierto
Levantaba de sí mismo.
y a la par que en el abismo
Una edad se desmorona,
Al conjuro, en la ancha zona
Derramábase la Europa,
Que sin duda Juan Sin Ropa
Era la ciencia en persona.

La aparición de Juan Sin Ropa coincide simbólicamente con el derramarse de Europa en las pampas dormidas, concebidas como territorios improductivos y vacíos, que, desde la mirada de colonos criollos y extranjeros, el gaucho y el indígena no sabían aprovechar ni trabajar. Desde la perspectiva del gaucho, connotado racialmente como

mestizo, la improvisación del forastero, con su carga de racionalidad y modernidad, se torna inaccesible: adquiere un tono sobrenatural, incluso demoníaco. Santos Vega es vencido en su propio terreno, en el ejercicio del arte que mejor lo caracteriza, ya que, para la tradición decimonónica argentina, la payada constituye el canto natural del gaucho. No se trata solo de una derrota poética, sino de una muerte simbólica y literal: Santos Vega es vencido y desaparece. «Ni aun cenizas en el suelo, / de su cuerpo quedaron», afirman los testigos del duelo, todos gauchos como él (Obligado, 2005: vv. 541-550). La escena se carga así de una fuerte densidad alegórica: en la derrota del gaucho se representa el ocaso de un sujeto nacional tradicional, desplazado por un nuevo ideal moderno, blanco y europeo, al que se le asigna la promesa del futuro.

Ni aun cenizas en el suelo
De Santos Vega quedaron,
y los años dispersaron
Los testigos de aquel duelo;
Pero un viejo y noble abuelo,
Así el cuento terminó:
- «Y si cantando murió
Aquel que vivió cantando,
Fue, decía suspirando,
Porque el diablo lo venció».

El tercer ejemplo, de amplia circulación en las llanuras pampeanas, narra el duelo acaecido en Curicó (Chile) entre el invencible Taguada y el hacendado español Javier de la Rosa. Existen diversas versiones de esta leyenda, en las que resulta especialmente significativa la connotación étnica de Taguada: mayoritariamente identificado como mulato, en algunas ocasiones ha sido descrito como negro, indio o mestizo, lo que puede interpretarse como una evidente encarnación de la otredad. El desenlace, también en este caso, es inquietante: en una paya estructurada según el esquema clásico de preguntas y respuestas, Taguada no logra responder tres interrogaciones consecutivas sobre contenidos bíblicos, pierde el duelo y se suicida. A continuación, se presentan los desenlaces de dos de las versiones publicadas (Plath, 1973: 166-167):

A una hora de camino del lugar de la lucha, sobre una pequeña eminencia, el indio, que después del torneo no había pronunciado una sola palabra, pareció balbucir, sus piernas se doblaron y cayó en el suelo como un cadáver. Los que le acompañaban trataron de levantarlo, pero fue imposible. El indio se había clavado un puñal en el corazón y estaba muerto.

Versión de Adolfo Valderrama

Era la noche de San Juan, lo hallaron ahorcado, colgado de un árbol. Más allá su guitarra muda para siempre, con todas las cuerdas cortadas a puñal.

Versión de Oreste Plath

Es importante señalar que la escritura, recopilación y difusión de estos relatos es contemporánea a los llamados procesos de colonización interna, que incluyeron, entre otros aspectos, una cruenta guerra expansionista contra las poblaciones indígenas y la progresiva repoblación de sus territorios por inmigrantes europeos. Se trata de procesos complejos, que no corresponde desarrollar en esta instancia, pero que han sido analizados

en detalle en mi tesis doctoral (Isolabella, 2022). No obstante, lo expuesto hasta aquí permite identificar con claridad un patrón que justifica el enfoque comparativo adoptado: en todos estos desafíos poéticos, cuando se enfrentan dos personajes connotados racialmente, el vencedor es siempre el blanco o el de tez más clara.

Estos tres ejemplos evidencian cómo, en el imaginario rioplatense de fines del siglo XIX y principios del XX, la confrontación poética entre personajes connotados racialmente suele resolverse de forma que refuerza jerarquías raciales preexistentes. En todos los casos, el personaje blanco —o el que encarna un ideal de blanquitud— se impone sobre aquel que representa la otredad racial o étnica. Este patrón no solo pone de manifiesto una dimensión ideológica de las representaciones de la payada, sino que plantea interrogantes sobre la función de estos relatos en los procesos de construcción de identidades nacionales. A continuación, me propongo examinar si una lógica similar puede rastrearse en el repertorio de las *pelejas* nordestinas de la literatura de cordel brasileña.

3. *PELEJAS* NORDESTINAS: UNA APROXIMACIÓN CUANTITATIVA

A partir de lo observado y de mi encuentro con algunas referencias que apuntan a importantes continuidades con historias semejantes procedentes de otras tradiciones continentales, decidí ampliar mi investigación a la rica tradición de la literatura de cordel brasileña. En este contexto, el término *peleja* remite a la representación escrita de un diálogo en versos entre dos poetas improvisadores (raramente tres o más), que se desarrolla en el marco de una *cantoria de viola* o *repente*, denominación que recibe esta práctica de canto alterno en el Nordeste de Brasil. Aunque los hechos narrados pueden inspirarse en acontecimientos y personajes reales, es importante subrayar que no se trata de registros documentales de *cantorias* efectivamente ocurridas¹, sino de creaciones literarias que integran la clase temática de las *pelejas*, una de las más emblemáticas dentro de la tradición de los *folhetos*² nordestinos³.

¹ «Ao produzir pelejas, o escritor de folhetos toma por base muitas das modalidades poéticas do repente, tendo como personagem cantadores reais ou fictícios e, como cenário, a cantoria. Não obstante, estas não devem ser confundidas com o improviso. Ruth Brito Lemos Terra, em sua fundamental *Memória de lutas: literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)* (São Paulo, Global, 1983), denomina desafios reais os que ocorrem na cantoria, alertando para as diferenças entre estes e as pelejas ou desafios escritos: “Os desafios escritos podem basear-se em desafios reais, escritos posteriormente por um dos contendores ou por um outro poeta; estes acontecidos não reproduzem fielmente o encontro entre os cantadores, neles são desenvolvidos apenas alguns dos temas-chaves. [...] os desafios “imaginários”, mais frequentes, são inventados pelos poetas, tendo como protagonistas cantadores famosos do passado, adversários fantasiosos ou mesmo poetas contemporâneos do autor”» (Ayala, 1988: 16). «Al componer *pelejas*, el escritor de *folhetos* toma como base muchas de las modalidades poéticas del *repente*, teniendo como personajes a cantadores reales o ficticios y, como escenario, la *cantoria*. No obstante, estas no deben confundirse con la improvisación. Ruth Brito Lemos Terra, en su obra fundamental *Memória de lutas: literatura de folhetos no Nordeste (1893-1930)* (São Paulo, Global, 1983), denomina ‘desafios reales’ a los que ocurren en la *cantoria*, advirtiendo sobre las diferencias entre estos y las *pelejas* o ‘desafios escritos’: “Los desafios escritos pueden basarse en desafios reales, escritos posteriormente por uno de los contendientes o por otro poeta; estos relatos no reproducen fielmente el encuentro entre los cantadores, sino que desarrollan solo algunos de los temas clave. [...] Los desafios ‘imaginarios’, más frequentes, son inventados por los poetas, teniendo como protagonistas a cantadores famosos del pasado, adversarios ficticios o incluso poetas contemporâneos del autor”». Todas las traducciones de citas de este artículo son de mi autoría.

² Librillo de 8 a 16 páginas que puede contener *pelejas* o poemas de carácter periodístico (Abreu, 1999: 113).

³ En su tesis doctoral, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque (2011) discute de manera crítica las diversas propuestas existentes para la clasificación del cordel en Brasil y presenta una propia

En algunas ocasiones, esta situación performática recibe también el nombre de *discussão*, *duelo*, *debate* o *desafio* (Ayala, 1988: 16; Albuquerque, 2011: 159-163), términos que aluden de manera inequívoca a la confrontación entre sus protagonistas. De hecho, en las investigaciones dedicadas a este tipo de tradiciones, la confrontación se ha destacado como uno de los aspectos más enfatizados. Sin embargo, a pesar de su importancia indiscutible, centrar la atención en el enfrentamiento de manera acrítica puede dar lugar a sesgos analíticos y a clichés que, aunque frecuentes, no dejan de ser deletéreos. Por ejemplo, en su estudio temático de 76 *pelejas* pertenecientes a los fondos del Centro de Documentação em Literatura Popular de la Universidade Federal da Paraíba, Dias, Belisario y Albuquerque (Dias et al., 2013) identificaron 82 temas, entre los cuales la confrontación destaca como el más recurrente, mientras que se omite cualquier mención a la resolución de los conflictos y a la colaboración entre los poetas, cuya presencia es insoslayable. Aunque no pretendo restar importancia al componente agonístico que caracteriza y define a estos géneros, considero imprescindible analizarlo en su relación con los aspectos solidarios que también lo articulan⁴.

En el corpus de *folhetos* que he comenzado a analizar, perteneciente al Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular de Brasil (CNFCP), tras un estudio preliminar se observa que, de un total de 208 *pelejas*⁵, 174 concluyen diluyendo la confrontación: 47 de ellas sancionan el empate de forma manifiesta, mientras que las restantes (127) lo hacen de manera implícita⁶. La victoria de uno de los improvisadores ocurre solo en 34 ocasiones. Por lo tanto, como se puede observar, el tema más recurrente no es la confrontación en sí, sino la escenificación de una confrontación que culmina en una resolución marcada por el equilibrio de fuerzas. La exacerbación de la competitividad —es decir, cuando esta culmina en la victoria de uno de los contendientes— solo se manifiesta en el 16% de los casos, y es este reducido corpus de *pelejas* el que constituye mi objeto de investigación. A la luz de estos datos, cabe preguntarse si las que terminan con la victoria de uno de sus protagonistas presentan características particulares. Para ello, es necesario introducir un segundo elemento en mi análisis: la presencia de marcadores raciales.

Desde hace varias décadas, la literatura de cordel brasileña ha sido objeto de investigaciones con perspectivas analíticas transdisciplinarias que abarcan, entre otras cuestiones, lecturas históricas en las que la temática racial desempeña un papel central

y original que se subdivide en 27 clases temáticas. Para ello, estudia 1250 publicaciones de 345 autores pertenecientes a la colección del Centro de Documentação do Programa de Pesquisa em Literatura Popular de la Universidade Federal da Paraíba, lo que representa el 25% del fondo, que en ese entonces contaba con 5000 ejemplares de 1073 autores diferentes. La incidencia de las *Pelejas* en el corpus estudiado es del 6.1%, superado tan solo por las clases temáticas *Conto* (6.7%) y *Político e Social* (6.2 %) (Albuquerque, 2011: 188).

⁴ Es decir, creo que el agonismo que constituye y define a estos géneros abarca tanto elementos competitivos de desafío como solidarios de colaboración.

⁵ Se trata del número total de *pelejas* que pude identificar en el repositorio digital (<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br>) tras una primera criba. De estas, 176 son de autoría única y pertenecen a 93 autores diferentes, a las que se suman 19 *pelejas* de autoría compartida y otras 13 en las que la autoría no está especificada en el *folheto*. Es posible que estos números puedan variar ligeramente tras el estudio cualitativo de las *pelejas*. Remito al listado final para mayor información.

⁶ Por ejemplo, en algunos casos los poetas solicitan interrumpir el duelo amparándose en el cansancio o en la imposibilidad de superar al adversario, aunque siempre destacando que no han sido derrotados. En otros, el público o un narrador externo sugiere un equilibrio entre los contendientes sin mencionarlo de manera directa.

(Moura, 1976; Lessa, 1982; Díaz, 1988; Maxado, 1994; Costa, 2016; Iumatti, 2012, 2014 y 2020). Se trata de aproximaciones muy necesarias, especialmente en un contexto sociocultural tan rico como el del Nordeste de Brasil, que se caracteriza por un alto porcentaje de población amerindia y afrodescendiente. Todo ello ha producido —y sigue produciendo— conflictos que sería simplista resumir en pocas palabras, para los cuales remito a la bibliografía de referencia (entre otros, Beattie, 2001 y Abreu, 2017). Lo que me interesa destacar aquí es que dichos conflictos aparecían constantemente en las *cantorias* que se producían entre blancos y no blancos (hasta donde alcanza mi conocimiento, casi siempre negros o mulatos), especialmente entre finales del siglo XIX y principios del XX⁷. Cabe suponer, por lo tanto, que estas dinámicas también son observables en las narraciones de *pelejas* en los *folhetos*, aunque, como es de esperar en un género tan prolífico y longevo, la cuestión racial se presenta de maneras muy diferentes dependiendo de la fecha de escritura o de la identidad de su autor o recopilador, entre otros factores (Costa et al., 2008).

En este sentido, la mayoría de las investigaciones realizadas en Brasil se enfocan, por un lado, en el análisis de los discursos étnico-raciales presentes en la literatura de cordel más antigua (Gomes, 2012; Lacerda, 2014) y en la necesidad de recuperar este acervo con fines educativos para fomentar la conciencia crítica de la población desde edades tempranas (Cerraó, 2022). Por otro lado, se presentan análisis centrados en obras más recientes, en los que se evidencia su carácter subversivo y su potencial como herramientas educativas positivas (Bora, 2007; Gomes y Lucena, 2008; Cabral et al., 2022). Mi lectura analítica se diferencia de la bibliografía existente por su enfoque comparativo de ámbito iberoamericano. Desde mi perspectiva, los hallazgos más interesantes en este campo surgen al cruzar las *pelejas* que definen a un vencedor con aquellas que presentan marcadores raciales explícitos y consistentes.

El corpus analizado incluye 38 enfrentamientos poéticos en los que al menos uno de los protagonistas es racializado, lo que conforma el 18% del total⁸. Se trata de

⁷ Escribete Germana Guimarães Gomes (2012: 87): «No destaque ao aparato discriminatório sobre os negros nas cantórias, inúmeros foram os temas abordados no final do século XIX e início do século XX acerca dessa conjuntura. Segundo Abreu (1999), os defeitos físicos, a cor de pele, os vícios e as diferentes formas de sociabilidade, foram temas naturalmente explorados pelos cantadores “brancos”. “Os negros então, recém saídos da escravidão ou ainda escravos, eram duramente alvejados nos desafios e respondiam com maravilhosa agilidade mental, aparando os golpes e dando outros de não menor eficácia” (Abreu, 1999, p. 157). Apontando também essa premissa, Lessa (1982) afirma ser inevitável nas lutas poéticas que tinham a participação de cantadores negros, a alusão a cor, bem como a lembrança do estado subalternizado destes com a escravidão (Lessa, 1982, p. 21)». «En el marco del aparato discriminatorio contra los negros en las *cantorias*, numerosos fueron los temas abordados a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en torno a esta situación. Según Abreu (1999), los defectos físicos, el color de piel, los vicios y las distintas formas de sociabilidad fueron temas naturalmente explotados por los cantadores “blancos”: “Los negros, entonces, recién salidos de la esclavitud o aún esclavizados, eran duramente atacados en los desafíos y respondían con una maravillosa agilidad mental, esquivando los golpes y devolviendo otros no menos efectivos” (Abreu, 1999, p. 157). Reforzando esta misma idea, Lessa (1982) sostiene que en las luchas poéticas donde participaban cantadores negros era inevitable la alusión al color de piel, así como la evocación de su condición subalterna ligada a la esclavitud (Lessa, 1982, p. 21).

⁸ Se han incluido únicamente las *pelejas* en las que la racialización es evidente, excluyendo aquellas protagonizadas por un cantor cuya identidad no blanca es conocida, pero no explicitada en el *folheto*. Cabe señalar, además, que en algunos casos se han contabilizado distintas versiones de una misma *peleja* —a veces idénticas, aunque no siempre— publicadas bajo diferentes autorías. En una segunda fase de esta investigación, será necesario revisar los datos presentados a la luz de un análisis cualitativo más detallado.

un aspecto especialmente relevante si se considera que, en la poética de los *folhetos*, se suele evitar la descripción o connotación física de los protagonistas, salvo cuando esta es significativa para el desarrollo de la narración⁹. De estos, 32 ocurren entre un blanco y un no blanco, y 6 entre dos improvisadores no blancos. Si bien en esta aproximación cuantitativa al corpus no se ha especificado en detalle la identidad étnico-racial de los no blancos ni la interseccionalidad de sus identidades, tarea que se emprenderá en una fase más avanzada y cualitativa de la investigación, se puede destacar que 9 de estos desafíos racializados tienen como protagonista a una mujer. En dos casos se trata de mujeres blancas (quienes suman una victoria y una derrota contra hombres no blancos), mientras que, en los otros siete, se trata de mujeres no blancas (quienes pierden en 4 ocasiones y empatan en otra contra hombres blancos, y suman dos empates en desafíos con hombres no blancos).

Más en general, llama la atención que, de los 34 desafíos que culminan con la victoria de uno de los improvisadores, 22 se producen entre un blanco y un no blanco, 11 entre cantores no connotados racialmente y 1 entre dos no blancos. Teniendo en cuenta que las *pelejas* racializadas representan el 18% del corpus analizado y que, de estas, más de la mitad tematizan un enfrentamiento entre un blanco y un no blanco, resulta evidente que en el género se plasma un interés por exacerbar la competición en las *pelejas* interracializadas. Estas, en la abrumadora mayoría de los casos (20, el 91%), culminan con la victoria del blanco. De las dos ocasiones en que el no blanco gana (9%), una corresponde a un enfrentamiento con una mujer, lo que podría evidenciar sesgos machistas, mientras que la otra, una *peleja* reciente (*Peleja entre o Coronel Junqueira e o Negro Enedino*, publicada por William José Gomes Pinto en 2001), tiene como objetivo combatir de manera explícita el racismo en la sociedad brasileña contemporánea al enfrentar a un supremacista blanco con un improvisador no blanco. En la Tabla 1, 2, 3 y 4 se ofrece una síntesis del análisis cuantitativo presentado.

TABLA 1. ESTADÍSTICA DE LOS RESULTADOS DE LAS PELEJAS ANALIZADAS.

Vencedor	Empate	Sin definir	Total
34 (16%)	47 (23%)	127 (61%)	208

⁹ Escribe Abreu (1999, 116): «Buscando compor uma “história desembaraçada”, os poetas evitarão o acúmulo de personagens, acompanhando apenas as atitudes dos protagonistas das tramas. Não é habitual encontrarem-se personagens secundários envolvidos em tramas paralelas. Descrições detalhadas de ambientes, paisagens, fisionomias, estados de espírito tampouco são bem-vindas, assim como evitam-se intervenções digressivas do narrador. Ou seja, qualquer elemento que possa desviar a atenção do fluxo central da ação será excluído, pois desrespeita o princípio da oração, segundo o qual uma narrativa deve apresentar, de forma articulada, o desdobramento de uma única questão». «Buscando componer una “historia despejada”, los poetas evitarán la acumulación de personajes, siguiendo únicamente las acciones de los protagonistas de las tramas. No es habitual encontrar personajes secundarios involucrados en tramas paralelas. Tampoco se favorecen las descripciones detalladas de ambientes, paisajes, fisionomías o estados de ánimo, del mismo modo que se evitan las intervenciones digresivas del narrador. Es decir, cualquier elemento que pueda desviar la atención del flujo central de la acción será excluido, ya que contraviene el principio de coherencia narrativa, según el cual una narrativa debe presentar, de manera articulada, el desarrollo de una única cuestión».

TABLA 2. ESTADÍSTICA DE LA RACIALIZACIÓN DE LAS *PELEJAS*.

Racializadas	No racializadas	Total
38 (18%)	170 (82%)	208

TABLA 3. ESTADÍSTICA DE LAS *PELEJAS* PROTAGONIZADAS POR IMPROVISADORES RACIALIZADOS Y DE SUS RESULTADOS.

Blanco vs No Blanco			No Blanco vs No Blanco		Total
32 (84%)			6 (16%)		38
Gana Blanco	Gana No Blanco	Sin Vencedor	Vencedor	Sin Vencedor	
20 (63%)	2 (6%)	10 (31%)	1 (17%)	5 (83%)	

TABLA 4. ESTADÍSTICA DE LA COMPOSICIÓN RACIAL DE LAS *PELEJAS* QUE TERMINAN CON UN VENCEDOR.

Sin referencias raciales	Blanco vs No Blanco		No Blanco vs No Blanco	Total
11 (32%)	22 (65%)		1 (3%)	34
	Gana el Blanco	Gana el No Blanco		
	20 (91%)	2 (9%)		

4. *PELEJAS* RACIALIZADAS: PRIMERA APROXIMACIÓN ANALÍTICA

De manera análoga a lo que ocurre en el área rioplatense, en Brasil el período histórico considerado se ve marcado por una serie compleja de eventos que incluyen, entre otros, la modernización del país en el contexto de un racismo de Estado que se manifiesta en discursos médicos, eugenistas e higienistas, los cuales inciden directamente en la política y la cultura, como se observa en las disputas que abarcan aproximadamente el período 1870-1930. Estos discursos se caracterizan por promover la eliminación de los componentes sociales no blancos celebrando su muerte o, alternativamente, persiguiendo su paulatina extinción mediante políticas migratorias que favorecieran un mestizaje con poblaciones eurooccidentales, con el fin de lograr el blanqueamiento de la población¹⁰. En el caso de la literatura de cordel y, en particular, de las *pelejas*, todo esto se cristaliza en la representación negativa de los cantadores negros, quienes son presentados con frecuencia como figuras demoníacas y deshumanizadas, agredidos verbalmente y desautorizados en sus saberes, con el propósito de establecer fronteras étnico-raciales firmes.

Se podría objetar que las descalificaciones y los insultos son característicos del género, tal como ocurre en muchas tradiciones de diálogos poéticos o *verbal duels*, y

¹⁰ En general, estos discursos atraviesan todas las regiones del continente americano, más allá de las particularidades que puedan manifestarse en cada caso. Como se mencionó para el ámbito rioplatense, no es pertinente profundizar aquí en estas cuestiones, que serán trabajadas con mayor detalle en la continuación de esta investigación. En el caso de Brasil, y en particular de la región nordestina, la contextualización ofrecida por Germana Guimarães Gomes en su tesis (2012) constituye un buen punto de partida. Además de las referencias ya citadas, conviene destacar también los trabajos de Schwarcz (1999; 2013 y 2022) y Botelho y Schwarcz (2013).

que, desde esta perspectiva, constituyen una muestra de colaboración y aceptación de las normas que rigen a la performance. Comparto esta objeción y reconozco la necesidad de evitar la exaltación de la confrontación y de la hostilidad que, en parte, define a estos géneros, ya que, con demasiada frecuencia, ha conducido a la invisibilización de los procesos colaborativos que, al mismo tiempo, los atraviesan y constituyen¹¹. No obstante, y en consonancia con lo señalado anteriormente, el análisis de los descalificativos empleados por los poetas al componer o recrear desafíos interétnicos e interraciales permite identificar algunos de los prejuicios dirigidos sistemáticamente contra personas etiquetadas como no blancas que circulaban en la sociedad de la época. Este conjunto de elementos, sumado al análisis cuantitativo aquí presentado, permite delinear con claridad la jerarquización identitaria que operaba en el Brasil de entonces y, por extensión, en el repertorio analizado.

Todas estas cuestiones corren el riesgo de pasar inadvertidas si no se afina el enfoque teórico-metodológico de la investigación. Por ejemplo, en un artículo de Dias et al. (2013), en el que se propone una clasificación temática de los contenidos de las *pelejas*, las referencias raciales aparecen bajo el rótulo genérico de prejuicios, lo que, a mi entender, reduce la cuestión en exceso: también se manifiestan prejuicios hacia los ciegos o las mujeres, entre otros, pero cada uno de estos grupos presenta características específicas que sería conveniente analizar por separado. En este sentido, y a pesar de mis discrepancias con algunas interpretaciones avanzadas por Carlos Nogueira y John Rex Amuzu Gadzekpo (2017 y 2021), se puede rescatar su acierto al poner el foco en la multiplicidad y multidireccionalidad de las discriminaciones que atraviesan el género, aunque los autores no siempre parecen dimensionar suficientemente, y en consonancia con el contexto histórico en el que esta se enmarca, la jerarquización racial que lo articula¹². Además, algunas de sus consideraciones parecen debilitarse ante una perspectiva comparativa en la que es posible apreciar continuidades transnacionales en el tratamiento de la voz del no blanco, cuestiones que me resulta imposible desarrollar aquí y de las que me ocuparé en futuras publicaciones.

Por otra parte, es posible apreciar esta jerarquización racial también mediante el análisis de los poemas que se componían para ser declamados durante las cantorías de *pie de parede*. En ellos, con frecuencia, se trata de manera caricaturesca al campesino *caboclo*, término con el que en Brasil se hace referencia al mestizaje entre europeo y amerindio (Silva, 2021: 221). Asimismo, conviene rescatar lo que afirma Franklin Maxado con respecto a la práctica contemporánea de canto improvisado nordestino (citado en Cabral et al., 2022: 157-158):

«Muchos cantadores no gustan de, e incluso se niegan a, enfrentarse en *pelejas* con colegas negros o mujeres. El prejuicio era más común en el pasado». [...] En este contexto, el racismo se difundió ampliamente a través del género, que tendía a cristalizar

¹¹ Para una discusión crítica de estas cuestiones ver, entre otros, Pagliai (2010) e Isolabella (2012 y 2021).

¹² Un ejemplo de ello se observa en el análisis de la *peleja* entre el Cego Aderaldo y Zé Pretinho, en la que Aderaldo, que es blanco, derrota a Pretinho (Nogueira y Amuzu Gadzekpo, 2017). Según los autores, esta victoria reforzaría su hipótesis de que las *pelejas* son un género en el que suele imponerse el cantor menos privilegiado, ya que, en su interpretación, el negro Pretinho ocuparía una posición superior a la del ciego. Si bien considero fundamental analizar las identidades enfrentadas desde una perspectiva interseccional y relacional, esta lectura no parece dimensionar adecuadamente la deshumanización que sufrieron los esclavos africanos y sus descendientes en la época en que se publicó la *cantoria* (1916).

el estereotipo del negro como una «raza inferior y malintencionada, ideal solo para el trabajo y el castigo. Dotado de gran fuerza física, pero sin inteligencia. Lleno de picardía y brujería [...]». Además, «[identifican] al diablo de la catequesis jesuítica con el negro. Lo pintan de negro. De este modo, propagan los prejuicios de que el negro es un criminal o que es el perro del infierno. Que el negro no tiene educación ni aptitud para ella [la literatura de cordel]» (Maxado, 2011: 114).

A pesar de lo expuesto, no cabe duda de que las *pelejas* también constituyen un espacio fértil para analizar la resistencia de los no blancos, quienes, en el marco de las cantorías y sus representaciones, han desplegado estrategias de rebeldía para contrarrestar esos discursos. Si bien estas cuestiones son fundamentales, su análisis presenta retos metodológicos significativos. No es este el espacio para profundizar en ellos, pero una posible vía para recuperar la voz de los no blancos en este repertorio es el estudio crítico de los textos¹³. En las distintas transcripciones de la poesía oral, es posible que se hayan filtrado fragmentos que, de alguna manera, preservan las voces de sus protagonistas, quienes no solo han experimentado en carne propia los estigmas discriminatorios, sino que también han luchado contra ellos. Estas cuestiones forman parte de mi investigación y, en los últimos años, han sido objeto de debate en diversos estudios (entre otros, Iumatti, 2017 y 2020; Alves de Lima, 2021 y Ananias, 2023).

Volviendo al análisis preliminar de los *folhetos*, entre las historias más célebres se encuentran varias versiones de desafíos con el Diablo, en las que este suele aparecer representado como un ser horrendo, mezcla de varios animales, y de piel negra (Imagen 1). En estos relatos, el Diablo es vencido por un improvisador blanco mediante rezos o invocaciones a santos católicos, hasta lograr su desaparición. Es importante destacar que, en la mayoría de los casos, el improvisador blanco no lo interpela con los nombres tradicionales que recibe el Diablo en la cultura popular, sino que lo llama, sistemáticamente, Negro. La más famosa de estas historias es, sin duda, la *Peleja de Manoel do Riachão com o Diabo*, cuyo desenlace se cita a partir de un *folheto* publicado bajo la autoría de João Martins de Athaide¹⁴:

O negro olhou Riachão
Com olhos de um cão danado
Riachão gritou: Jesus!
Homem Deus sacramentado
Valha-me a virgem Maria
A mãe do verbo encarnado.

O negro soltando um grito
Dalí desapareceu
De uma catinga de enxofre

¹³ Entre otras cuestiones, será importante diferenciar entre la recreación, por parte de un autor ajeno, de una cantoría real que ha pasado a la historia; la recreación, por parte de uno de sus protagonistas, de una cantoría que este ha llevado a cabo con otro cantador; la narración de encuentros ficticios entre cantadores afamados, incluso de épocas diferentes; y las que narran encuentros entre el autor del *folheto* o cantadores legendarios y personajes ficticios, ya sean humanos o sobrehumanos. Considero imprescindible tener en cuenta estas variables a la hora de analizar la cuestión racial, pues de ellas van a depender, en parte, las sociabilidades que se están recreando.

¹⁴ En ocasiones, escrito con y: Athayde.



Imagen 1. Collage de portadas de *pelejas* con el Diablo.

A casa toda se encheu,
Os cães oíram na rua
O chão da casa tremeu.

Riachão ficou cismado
Com a cantor desconhecido
Que quando escutava um
Tomava logo sentido,
O seu primeiro repente
Era a Deus oferecido¹⁵.

Estas narraciones evidencian importantes continuidades con la tradición del Cono Sur. Por una parte, en la deshumanización del personaje no blanco, cuyo nombre permanece desconocido, como en el caso del Moreno que enfrenta a Martín Fierro. Por otra, en la exaltación del binomio blanco-católico frente al negro-pagano, visible también en la payada entre Taguada y Javier de la Rosa. Además, la presencia del Diablo introduce una línea de análisis particularmente fértil desde una perspectiva comparativa, al permitir establecer vínculos con la historia de Santos Vega y, más ampliamente, con las múltiples representaciones del Diablo en las narrativas populares americanas. En estas, su pigmentación varía: a veces es blanco, otras no blanco, dependiendo del perfil del protagonista. O, para decirlo con las palabras del propio Moreno (Hernández 2008: vv. 4067-4068 de La Vuelta): “Pinta el blanco negro al diablo / y el negro blanco lo pinta”. No obstante, en el caso específico que aquí se analiza, las variaciones en la pigmentación del Diablo no modifican el sentido de las historias, en las que la figura blanca sigue representando el ideal aspiracional y hegemónico.

Otra *peleja* muy conocida narra el enfrentamiento entre Cego Aderaldo y Zé Pretinho, en el que triunfa Aderaldo, quien es blanco. A partir de este desafío se ha conformado una saga interesante, compuesta por *folhetos* de diferentes épocas y autores

¹⁵ «El negro miró a Riachão / con ojos de perro rabioso / Riachão gritó: ¡Jesús! / ¡Hombre-Dios consagrado! / ¡Ampárame, Virgen María, / madre del Verbo Encarnado! / El negro, lanzando un grito, / de allí mismo desapareció. / Un hedor de azufre rancio / la casa entera invadió. / Los perros aullaron en la calle, / el suelo de la casa tembló. / Riachão quedó desconfiado / con el cantor desconocido. / Que cuando escuchaba uno, / reaccionaba de inmediato. / Su primer repente / era a Dios ofrecido».



Imagen 2. Collage de portadas de la saga iniciada por Cego Aderaldo y Zé Pretinho.

(Imagen 2). En estos relatos, tanto Aderaldo como alguno de sus descendientes se enfrentan a algún familiar de Pretinho, y el desenlace se repite: en todos ellos gana el blanco. El elemento que termina por definir la contienda es, sistemáticamente, la incapacidad del personaje no blanco para pronunciar correctamente un trabalenguas, lo que señala su dominio insuficiente de la lengua portuguesa. Este detalle presenta elementos análogos a la limitación que manifiesta el Moreno de Hernández para acceder a la lectoescritura, reforzando así la asociación entre blanquitud y acceso privilegiado al saber normativo. A continuación, se cita el final de la *Peleja de Zé Pretinho com o Cego Aderaldo* en un *folheto* de autoría de Firmino Teixeira do Amaral:

C - Amigo José Pretinho
eu nem sei o que será
de você depois da luta
você vencido já está
quem a paca cara compra
paca cara pagará.

P - Cego eu estou apertado
que só um pinto no ovo
estas cantando apurado
e satisfazendo o povo
mas esse tema da paca
por favor diga de novo.

C - Disse uma vez digo dez
no cantar não tenho pompa
presetemente não acho
quem o meu mapa me rompa
paca cara pagará
quem a paca cara compra.

P - Cego teu peito é de aço
foi bom ferreiro que fez
pensei que cego não tinha
no verso tal rapidez
Cego se não é maçada
repete a paca outra vez.



Imagen 3. Portada de A primeira peleja de Romano do Teixeira com Inacio da Catingueira.

C - Arre que tanta pergunta
desse preto capivara
não há quem cuspa pra cima
que não çhe caia na cara
quem a paca cara compra
pagará a paca cara.

P -Agora cego me ouça
cantarei a paca já
tema assim é um borrego
no bico de um carcará
quem a caca cara compra
caca cara cacará.

Houve um trovão de risadas
pelo verso do pretinho
capitão Duda lhe disse
arreda pra lá negrinho
vai descansar o juízo
que o cego canta sozinho¹⁶.

¹⁶ «C - Amigo José Pretinho, / yo no sé lo que será / de usted después de la lucha, / usted vencido ya está: / Quien la paca cara compra, / cara la pagará. / P - Ciego, yo estoy apretado, / que solo un pollito en su huevo. / Estás cantando erguido / y satisfaciendo al pueblo, / pero ese tema de la paca, / por favor, dilo de nuevo. / C - Lo dije una vez, lo digo diez, / en el cantar no tengo pompa. / Hoy por hoy no encuentro / quien a mi mapa rompa. / La paca cara pagará / quien la paca cara compra. / P - Ciego, tu pecho es de acero, / fue buen herrador quien lo hizo. / Pensé que el ciego no tendría / en el verso tal rapidez. / Ciego, si no es molestia, / repite la paca otra vez. / C - Vaya, qué tantas preguntas / de este negro capibara. / No hay quien escupa hacia arriba / sin que le caiga en la cara. / Quien la paca cara compra, / pagará la paca cara. / P - Ahora, ciego, escúcheme, / cantaré la paca ya. / Tema como este es un corderito / en el pico del carancho. / Quien la caca cara compra, / caca cara cacará. / Hubo un estruendo de risas / tras el verso del negrito. / El capitán Duda le dijo: / “Vete para allá, negrito. / Vete a descansar el juicio, / que el ciego canta solito”».

Finalmente, en algunos relatos los personajes enfrentados están ambos racializados, aunque uno de ellos posee una tonalidad de piel más clara. La más emblemática es la disputa entre el esclavo negro Inácio da Catingueira y Romano do Teixeira, quien, a pesar de ser mulato, se presenta a sí mismo como blanco (Imagen 3). Esta historia, que cuenta con múltiples versiones, merecería un análisis más detenido (Lewin, 2007; Alves de Lima, 2023). Por ahora, lo fundamental es destacar que, en casi todas ellas, el vencedor es Romano, es decir, el más blanco.

5. A MANERA DE CONCLUSIÓN

A falta de un estudio cualitativo más exhaustivo de las *pelejas* brasileñas, así como de una ampliación de los corpus tanto brasileño como rioplatense —incluyendo, por lo tanto, al Uruguay—, lo expuesto permite identificar continuidades significativas entre ambos repertorios. Estos hallazgos respaldan mis hipótesis iniciales: las representaciones de desafíos poéticos improvisados entre cantores blancos y no blancos, escritas y difundidas entre los siglos XIX y XX, no solo escenifican disputas de honor o chanza, sino que también encarnan discursividades identitarias vinculadas a procesos de dominación y blanqueamiento racial que ameritan un abordaje comparativo. Este enfoque analítico podría ampliarse al caso chileno, dada la circulación de la leyenda de Taguada en tierras pampeanas, y, en un sentido más amplio, a otros países americanos con tradiciones consolidadas de canto improvisado, como Venezuela, Colombia, México, Puerto Rico o Cuba. Estoy convencido de que un estudio comparativo de estos repertorios puede aportar nuevas perspectivas al análisis de la literatura oral y popular, así como al estudio del racismo y del racismo de Estado en las Américas, entre otras cuestiones. Estas historias locales, por lo tanto, deben ser situadas dentro de diseños globales (Mignolo, 2003), lo que hace imprescindible un diálogo sostenido con los aportes del pensamiento decolonial y un estudio atento de los contextos histórico-sociales en los que estas manifestaciones se inscriben.

PELEJAS IDENTIFICADAS EN LA COLECCIÓN DEL CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR DE BRASIL

1. Autor sin especificar. *Peleja de Alberto Porfírio com Bentivi Neto.*
2. Autor sin especificar. *Peleja de Guriatã de Coqueiro com João Tavares.*
3. Autor sin especificar. *A peleja de João Sevirino de Lima com João Tavares.*
4. Autor sin especificar. *A peleja do P.T. contra o bicho ditadura e o monstro capitalismo.*
5. Autor sin especificar. *A segunda peleja de Severino Borges com Severino Ciriaco.*
6. Autor sin especificar. *Peleja de Guriata de Coqueiro com Sebastião do Rio Grande.*
7. Autor sin especificar. *Peleja de José Severino Cristóvão com Maria do Carmo Cristóvão.*
8. Autor sin especificar. *Peleja de Mestre Azulão com Bezerra do Ceará.*
9. Autor sin especificar. *Peleja de Pedro Aragão com Zé Enfeitado.*
10. Autor sin especificar. *Peleja de Pedro Bandeira com Manoel Chudu.*
11. Autor sin especificar. *Peleja de Severino Pinto com Antonio Marinho.*
12. Autor sin especificar. *Peleja de Zé Cunha com Oliveira.*
13. Autor sin especificar. *Peleja virtual entre Américo Gomes (Pb) e José Honório (Pe) (A primeira cantoria via INTERNET).*
14. Acaci, José. *A peleja do velho com o novo.*

15. Alencar, Antonio Sena. *Peleja de Joaquim Jaqueira com Manoel Barra Mansa*.
16. Almofala, Raimundo Ferreira de. *Peleja de Raimundo Ferreira de Almofala com Mariano José da Silva*.
17. Amaral, Firmino Teixeira do. *Peleja de João de Deus com o celebre Diabo Negro*.
18. Amaral, Firmino Teixeira do. *Peleja de Zé Pretinho com o Cego Aderaldo*.
19. Amaral, Firmino Teixeira do. *Peleja do Cego Aderaldo com Jaca Mole (primo de Zé Pretinho)*.
20. Araujo, Raimundo Alves de. *Peleja de Inácio Cobra-coral com Ricardo Comilao*.
21. Araujo, Raimundo Alves de. *Peleja do enterro do frei em Pires Ferreira*.
22. Araujo, Raimundo Alves de. *Peleja do padre velho contra as festas dançantes da juventude*.
23. Araujo, Raimundo Alves de. *Peleja do prefeito pra comprar vereador*.
24. Arêda, Francisco Sales. *A malassombrada peleja de Francisco Sales com o «Negro Visão»*.
25. Astier, Basilio. *Peleja de Zé Limeira com o vate Augusto dos Anjos*.
26. Athaide, João Martins de. *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*.
27. Athaide, João Martins de. *Peleja de Antonio Machado com Manoel Gavião*.
28. Athaide, João Martins de. *Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde*.
29. Athaide, João Martins de. *Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina*.
30. Athaide, João Martins de. *Peleja de Patrício com Inácio da Catingueira*.
31. Athaide, João Martins de. *Peleja de Bernardo Nogueira com Preto Limão*.
32. Athaide, João Martins de. *Peleja de Manoel do Riachão com o diabo*.
33. Athaide, João Martins de. *Serrador e Carneiro*.
34. Azevedo, Teófilo de. *A peleja de Joao Curio e o cantador Isidoro*.
35. Azulão do Norte. *Peleja de Azulao do Norte com André Gonçalves*.
36. Barbosa, Lourival. *Peleja de Joao Canário com Galdino Cearense*.
37. Barreto, Antonio Carlos de Oliveira y Jotacê Freitas - *A peleja internética entre dois cabras da peste!*
38. Barreto, Antonio y Creusa Meira. *A peleja virtual de uma mulher valente com um cabra cismado*.
39. Barros [Jotabarros], João Antonio de. *Peleja de Aderaldo filho do cego com Alexandre o neto de Zé Pretinho*.
40. Barros [Jotabarros], João Antonio de. *Peleja de José Gaspar com Joao de Barros*.
41. Barros [Jotabarros], João Antonio de. *Peleja de Otilia Soares com Jota Barros*.
42. Barros [Jotabarros], João Antonio de y Téó Azevedo. *Peleja de Téó Azevedo com Joao de Barros em Martelo Agalopado*.
43. Barros, Leandro Gomes de. *Segunda peleja de Romano do Teixeira com Inácio da Catingueira*.
44. Barros, Leandro Gomes de. *A peleja de Leandro Gomes com uma velha de Sergipe*.
45. Barros, Leandro Gomes de. *Peleja de Antonio Baptista e Manoel Cabeleira*.
46. Batista, Jota. *A peleja de dois mosquitos com um negrao do olho só*.
47. Borges, José Francisco. *Peleja de Francisco Buriti com Dedé Pereira do Iguatu*.
48. Braga, Medeiros. *Cordel da grande peleja entre Inácio da Catingueira e Romano de Mae Agua*.
49. Campos, José de Souza. *Peleja de José de Campos com Joao Antonio de Barros*.
50. Carlos, José. *Peleja de José Carlos com Manoel Tomaz de Assis*.
51. Carmo, J. do. *Peleja do primeiro turno Remo 2 Paissandu 0*.
52. Carvalho, Israel de. *A peleja do viagra com o ovo de codorna*.

53. Catunda, Dalinha y Fred Monteiro. *A peleja de Dalinha Catunda com Fred Monteiro*.
54. Catunda, Dalinha y Fred Monteiro. *Pelejando na web*.
55. Catunda, Dalinha y Rosario Pinto. *Fuxico de Mulher. Peleja virtual*.
56. Cavalcante, Rodolfo Coelho. *A discussao do padre com a protestante*.
57. Cesario, Severino. *Peleja de Severino Milanez e Manuel Clemente*.
58. Carvalho, Lucía Costa. *Peleja da Caipora com o Moleque Saci*.
59. D'Almeida (Filho), Manoel. *A luta de Zá do Caixao com o Diabo*.
60. D'Almeida (Filho), Manoel. *O encontro de Manoel D'Almeida Filho com o Limeira da Bahia*.
61. D'Almeida (Filho), Manoel. *Peleja de Rodolfo Coelho Cavalcante com Manoel D'Almeida Filho*.
62. Daniel, José. *Peleja de José Daniel e Gilberto Braga da Silva*.
63. Dantas, Janduhi. *Peleja da carta com o e-mail*.
64. Emiliano, Joao Vicente. *Peleja de J. Borges com Joao Vicente Emiliano*.
65. Félix, Dodó. *Peleja de Dodó Félix com Guriata do Norte*.
66. Sobrinho, Manoel Ferreira. *Peleja de Ferreirinha com Apolonio Alves dos Santos*.
67. Ferreira, Antonio. *Peleja de Antonio Ferreira com Lourival Bandeira descrevendo as cachaças do Brasil*.
68. Galindo, Carlissón. *Peleja de Pelé contra Roberto Carlos*.
69. García, Victor Alvim Itahim. *A peleja de Boa Voz com o Cantador Misterioso*.
70. Gualberto, Joao. *Peleja de Cesar de Mendonça com Chico Casca de Pau*.
71. Gustavo, José. *Peleja de José Gustavo com Maria Roxinha da Bahia*.
72. Herminio, José. *Peleja de José Pontual com José Hermínio*.
73. Júnior, José Luis. *Peleja de José Luis com o Diabo*.
74. Lacerda, Geraldo Moreira de. *Peleja do afamado Luciano Carneiro com o Poeta Maranhao*.
75. Leite, Francisco. *A peleja de Miguel Viola com Chico Leite*.
76. Leite, Henrique Vieira. *Peleja de Bush com Bin Laden*.
77. Leite, José Costa. *Peleja de Antonio Rocha com Joaquim Pitu*.
78. Leite, José Costa. *Peleja de Chiquinho Feijó com Gato Preto de Miracema*.
79. Leite, José Costa. *Peleja de Costa Leite com Antonio Americo*.
80. Leite, José Costa. *Peleja de Costa Leite com Dila de Caruaru*.
81. Leite, José Costa. *Peleja de Geraldo Mousinho com Cachimbinho*.
82. Leite, José Costa. *Peleja de Gercina Dalva com Manole Amaro de Melo*.
83. Leite, José Costa. *Peleja de Jeronimo do Junqueiro com Zéfinha do Chambocao*.
84. Leite, José Costa. *Peleja de Joao Galdino com Joaquim Pitu descrevendo os planetas e os signos*.
85. Leite, José Costa. *Peleja de José Alves Sobrinho com Otacílio Batista*.
86. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa com a poetisa baiana*.
87. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa com Ana Roxinha*.
88. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa com Joao Severo*.
89. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa com Maria das Dores*.
90. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa com Severino Paulino*.
91. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa Leite com Antonio Klévisson Viana*.
92. Leite, José Costa. *Peleja de José Costa Leite com Maria Quixabeira (A Rainha das Pelejas)*.
93. Leite, José Costa. *Peleja de José do Braço com Ulisse Bahiano*.
94. Leite, José Costa. *Peleja de Severino Pereira com Manoel Xudu*.

95. Leite, José Costa. *Peleja de Severino Pereira com Manoel Xudu 2º debate.*
96. Leite, José Costa. *Peleja de Silvino Pirauá com Inácio da Catingueira.*
97. Leite, José Costa. *Peleja de um embolador de coco com o Diabo.*
98. Leite, José Costa. *Peleja de Zé Pretinho com Manoel Riachão.*
99. Leite, José Costa. *Peleja de Zé Pretinho com Maria Roxinha da Bahia.*
100. Leite, José Costa. *Peleja de Zé Pretinho com Patativa do Norte.*
101. Leite, José Costa. *Peleja de Chiquinho Feijó com Joel de Laranjais.*
102. Leite, José Costa. *Segunda peleja de José Costa com a poetisa baiana.*
103. Lima, Arievaldo Viana. *A grande peleja de Joao Corta-Pau com Passarim da Redondilha.*
104. Lima, Joao Severo de. *Peleja de Joao Severino de Lima com Manoel Camilo dos Santos.*
105. Lima, José Tomaz de. *Peleja de José Tomaz Lima com o Cabo Vicente Rufino.*
106. Lima, Natanael de. *Peleja de Natanael de Lima com Apolonio Alves dos Santos.*
107. Lima, Silvino Piraua de. *A primeira peleja de Romano do Teixeira com Inácio da Catigueira.*
108. Lima, Sizenando. *Desafio de Hebe Camargo com Dercy Goncalves.*
109. Júnior, José Luiz. *Peleja de José Luiz com José Alves Sobrinho.*
110. Mata, Sabiá da. *Peleja do Povo contra o homem que quer cercar o mundo.*
111. Mattoso, Glauco y Moreira de Acopiara. *Peleja virtual de Glauco Mattoso com Moreira de Acopiara.*
112. Meira, Creusa y Zé Walter. *Desafio Creusa Meira x Zewalter.*
113. Meira, Creusa y Zé Walter. *Peleja virtual Creusa Meira x Zewalter.*
114. Meira, Creusa y Sonia Ortega. *Cordel na rede social.*
115. Mendes Sobrinho, Joaquim. *Peleja de Joames com Gaviao.*
116. Monteiro, Fred y Marco di Aurélio (Dom Capeta). *A peleja de Fred Monteiro e Dom Capeta.*
117. Motta, Bob. *Peleja do Doutor x Matuto.*
118. Mulatinha, Antonio da. *A 3ª peleja de Antonio da Mulatinha com o embolador Manoel Batista.*
119. Neto, Manoel Messias Belizário. *Peleja de Manoel Messias com Francisco Carolino.*
120. Neves, Jota das. *A peleja do bom cidadao com a maldita gula.*
121. Nordestino, Franklin Maxado. *A deferente peleja do Crioulo Doido com Coronel Ludugero.*
122. Nordestino, Franklin Maxado. *Peleja de Zé Limeira com o Crioulo Doido.*
123. Olegário, Alfredo. *A peleja do Mestre Cabeça com o Mestre Binha - Sinhá Capoeira -.*
124. Olegário, Alfredo. *A peleja do Mestre Cavalieri com o Mestre Gaio.*
125. Olegário, Alfredo. *A peleja do Mestre Leopoldina com o Mestre Nestor Capoeira.*
126. Olegário, Alfredo. *A peleja do Mestre Negoativo com o Mestre Porrada.*
127. Olegário, Alfredo. *A peleja entre os irmaos Cebolinha e Cantador.*
128. Oliveira Barreto, Antonio Carlos de. *A peleja do solteiro com o casado.*
129. Pacheco, José. *Peleja de um cantador de coco com o Diabolo.*
130. Pacheco, José. *Peleja de Vicente Sabia com Antonio Coqueiro.*
131. Paula, Francisco Firmino de. *A tremenda peleja de Francisco de Paula com Joao José.*
132. Paulino, Pedro Paulo. *Peleja de dois poetas falando de violencia.*

133. Pavo, Zé do. *A peleja do Guerreiro contra a corrupção e a miséria.*
134. Pereira Sobrinho, Manoel. *Peleja de Manoel de Riachão com o Diabo.*
135. Pereira, Wanderlei. *Peleja de Joao Sujeira com Maria Limpa Tudo.*
136. Pilô, Clímaco Nardes Pires Neto; Antônio Carlos de Oliveira Barreto y José Walter Pires. *Peleja a seis maos.*
137. Pinheiro, Sávio. *A peleja do Figado Valente com Mané Cachacinha.*
138. Pinto, William José Gomes. *Peleja entre o Coronel Junqueira e o Negro Enedino.*
139. Piñeiro, Luis da Costa. *Peleja de Riachão Sobrinho com José Maneiro.*
140. Pires, José Walter y Antônio Carlos de Oliveira Barreto. *Um e-mail respondado.*
141. Pontual, José Pedro. *A esmagadora peleja de Joao Vicente Emiliano com José Pedro Pontual.*
142. Pontual, José Pedro. *Peleja de José Nilton de Oliveira com José Pedro Pontual.*
143. Pontual, José Pedro. *A esmagadora peleja de Joao Vicente Emiliano com José Pedro Pontual.*
144. Ramos, Joao Crispim. *A grande peleja de Joao Crispim Ramos com Caboquinho da Bahia.*
145. Ramos, Joao Crispim. *Peleja de Joao Crispim Ramos com Rodolfo Coelho Cavalcante.*
146. Rinaré, Rouxinol de y Serra Azul. *O grande encontro de Camoes com Salomao.*
147. Sales, Dideus y Dalinha Catunda. *Diálogo poético.*
148. Santa Helena, Raimundo. *Peleja de Santa Helena com Franklin.*
149. Santa Maria, Manoel. *Peleja de Zé Sarney com Ulisses Guimaraes.*
150. Santini, Edmilson. *Peleja de Acabamundo com Estrella verde da flora.*
151. Santini, Edmilson. *Uma peleja entre Deus e o cao no picadeiro.*
152. Santini, Edmilson y Thomas Bakk. *Peleja de Papai Noel com Papai Cordel.*
153. Santos, Amaro Quaresma dos. *Discussão de Amaro Quaresma com José Batista.*
154. Santos, Antonio Teodoro dos. *Peleja de Garrincha com Pelé.*
155. Santos, Apolonio Alves dos. *Peleja de Cícero Quaresma com Expedito Ferreira.*
156. Santos, Apolonio Alves dos. *Peleja de Severino José com Apolonio Alves dos Santos.*
157. Santos, Apolonio Alves dos. *Peleja de Zé Limeira com Severino Tempero.*
158. Santos, Apolonio Alves dos. *Peleja de Cícero Quaresma com Expedito Ferreira.*
159. Santos (Azulão), José Joao dos. *A peleja de Azulao com Palmeirinha.*
160. Santos (Azulão), José Joao dos. *A peleja de Azulao com Zé Limeira.*
161. Santos, Manoel Camilo dos. *Peleja de Antonio Correia com Manoel Camilo dos Santos.*
162. Santos, Manoel Camilo dos. *Peleja de Camilo com Silveira.*
163. Santos, Manoel Camilo dos. *Peleja de Manoel Camilo com Pedro Simao.*
164. Santos, Manoel Camilo dos. *Primeira peleja de Manoel Camilo com Romano Elias.*
165. Santos, Manoel Camilo dos. *Segunda peleja de Manoel Camilo com Romano Elias.*
166. Santos Lima, Roberto y Manoel Monteiro. *Peleja de um poeta do campo com um poeta da cidade.*
167. Silva, Caetano Cosme da. *Peleja de Ana Roxinha com Maria Roxinha.*
168. Silva, Caetano Cosme da. *Peleja de Caetano Cosme com José Monteiro.*
169. Silva, Caetano Cosme da. *Peleja de Caetano Cosme com Maria Lavandeira.*
170. Silva, Gonçalo Ferreira da. *Peleja de Oscar Alho e Francisco Malagueta.*
171. Silva, João José da. *Peleja de Caetano Cosme da Silva com Maria Lavandeira.*

172. Silva, João José da. *Peleja de Egídio Lima com Clidenor Varela sobre a Escritura Sagrada*.
173. Silva, João José da. *Peleja de Severino Borges com a Negra Furação*.
174. Silva, João José da. *Peleja de Severino Borges com Patativa do Norte*.
175. Silva, João José da. *Peleja de Severino Semeao com Ana Roxinha*.
176. Silva, João José da. *Terceira peleja de Luiz Gomes com Severino Borges*.
177. Silva, José Bernardo da. *Peleja de João Athayde com Leandro Gomes*.
178. Silva, José Bernardo da. *Peleja de Joao Atayde com Raimundo Pelado*.
179. Silva, José Bernardo da. *Peleja de João Athayde com José Ferreira Lima*.
180. Silva, José Bernardo da. *Peleja de Joaquim Jaqueira com Joao Melquiades*.
181. Silva, José Bernardo da. *Peleja de José Costa com Caetano Cosme da Silva*.
182. Silva, José Bernardo da. *Peleja de José Feliz com Mangabeira*.
183. Silva, José Bernardo da. *Peleja de Manoel Raimundo com Manoel Campina*.
184. Silva, José Bernardo da. *Peleja de Pinto com Milanes*.
185. Silva, José Bernardo da. *Peleja de Ulisses Baiano com José do Braço*.
186. Silva, José Bernardo da. *Peleja de Ventania com Pedra Azul*.
187. Silva, José Ferreira da. *Peleja de José Ferreira da Silva (Rouxinol) com Pedro Bandeira Pereira de Caldas ou o sonho de um poeta*.
188. Silva, Manoel Moisés da. *Primeira peleja de Manoel Moisés da Silva (Messias) com Sebastiao Batista Ramos*.
189. Silva, Manoel Monteiro da. *Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro*.
190. Silva, Minelvino Francisco. *Peleja de Minelvino com Odilon Pinto no forró do mate o velho*.
191. Silva, Minelvino Francisco. *Peleja de Minelvino Francisco Silva com Manoel Peixoto Almeida*.
192. Silva, Minelvino Francisco. *Peleja do filho do Cego Aderaldo com o filho de Zé Pretinho*.
193. Silva, Nilton José da. *A peleja de Lô e Leu pela Dorinha Duval*.
194. Silva, Severino Borges da. *Peleja de Severino Borges com Mocinha do Pará*.
195. Silva, Severino Borges da. *Peleja de Severino Borges com Patativa do Norte*.
196. Silva, Severino Milanés da. *Peleja de Severino Pinto com Severino Milanes*.
197. Silva, Severino Milanés da. *Peleja de Zé Quixabeira com Manoel Monteiro*.
198. Soares, José Francisco. *Peleja de José Soares com José Costa Leite*.
199. Tavares, Bráulio y Antonio Klévisson Viana. *Peleja de Bráulio Tavares com Antonio Klévisson Viana*.
200. Torres, Heleno Francisco. *Peleja de Chicotingole com Chica Esporao*.
201. Viana, Antonio Klevisson. *A grande peleja de Beneval com José Mota Pinheiro*.
202. Viana, Antonio Klevisson. *A insustentável peleja de Zé Maria de Fortaleza com Calixtao de Guerra*.
203. Viana, Antonio Klevisson. *A malassombrada peleja de Pedro Tatu com o lobisomem*.
204. Viana, Arievaldo. *Peleja de Zé Ramalho com Zé Limeira*.
205. Vieira, Antonio. *A peleja da ciencia com a sabedoria popular*.
206. Vila Nova, Ivanildo. *A peleja da ciencia com a sabedoria popular*.
207. Xudu, Manoel. *Peleja de Manoel Xudu Sobrinho e Zezé Lulu*.
208. Zoião, Antõe y Zefa Cabaço. *A peleja Virtual de um Catingueiro Tarado com uma Sertaneja Insaciável*.

FINANCIACIÓN

Una parte del trabajo que se presenta en este artículo se enmarca en el proyecto de investigación “Turismo y procesos de espectacularización en las tradiciones musicales ibéricas contemporáneas”, referencia PID2020-115959GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU, Márcia (1999): *Histórias de cordéis e folhetos*, Campinas, Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil
- ABREU, Martha (2017): *Da senzala ao palco. Canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*, Campinas, Editora Unicamp. <https://doi.org/10.7476/9788526813960>
- ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de (2011): «Literatura popular de cordel. Dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica», Tesis de Doctorado, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba. [<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6183>].
- ALVES DE LIMA, Gustavo Henrique (2021): «Ao repique da marimba e do pandeiro. A voz e o verso de Luiz Gama e Inácio da Catingueira como “discursos fundadores” da poesia negra brasileira», Tesis de Máster, Assis, Universidade Estadual Paulista. [<http://hdl.handle.net/11449/217999>].
- ALVES DE LIMA, Gustavo Henrique (2023): «Inácio da Catingueira e Luiz Gama. Duas vozes poéticas negras pela liberdade», *Jangada: crítica, literatura, artes*, 20, pp. 194-213. <https://doi.org/10.35921/jangada.v1i20.458>
- ANANIAS, Mariana do Nascimento (2023): «Os desafios de Chica Barrosa: estudo dos fragmentos poéticos e biográficos de uma repentista negra da Paraíba Oitocentista», Tesis de Máster, São Paulo, Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/D.31.2023.tde-04042023-103929>
- AYALA, Maria Ignez Novais (1988): *No arranco do grito. Aspectos da cantoria nordestina*, São Paulo, Editora Ática.
- BEATTIE, Peter M. (2001): *The Tribute of Blood Army, Honor, Race, and Nation in Brazil, 1864–1945*, Durham / London, Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822381105>
- BORA, Zélia M. (2007): «Negritude e literatura de cordel. Uma épica da interculturalidade ante o supranacional», *Polissema*, 7, pp. 262-79. <https://doi.org/10.34630/polissema.vi7.3310>
- BOTELHO, André y SCHWARCZ, Lilia Moritz (2013): *Cidadania. Um projeto em construção*, São Paulo, Claro Enigma.
- CABRAL, Rayssa Duarte Marques; LUIZ, Lisiane Oliveira e Lima y SILVA, Gisele Meire Tita Nazário da (2022): «Subversão à tradição da literatura de cordel. Um olhar para o protagonismo negro feminino nos cordéis de Jarid Arraes», *Scripta*, 56 (26), 155-167. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2022v26n56p155-167>
- CERRAO, Natalia Gallo (2022): «Biblioteca escolar antirracista: manifestações de racismo e preconceito étnico-racial na literatura de cordel», *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação*, Numero Especial 2022. <https://doi.org/10.35699/2237-6658.2022.35474>

- COSTA, Maria Suley da (2016): «A representação do negro na poesia popular. Contribuindo para a disseminação de um discurso de autoafirmação», *Anais ENLIJE*, 6. [<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/25890>].
- COSTA, Rafaela Mayara Bexerra, SILVA, Hortência Lianna da y FELIX, Iona Batista (2008): «A representação do negro na literatura de cordel», en *I Colóquio Internacional de História. GT 08: História do Negro no Brasil*, Campina Grande, Universidade Federal de Campina Grande.
- DIAS, Karcia Lúcia Oliveira; BELISARIO, Danielle Dos Santos Souza y ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de (2013): «Pelejas na literatura popular de cordel: construindo temas», *Biblionline*, 9, 2, pp. 122-40. [<https://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/16790>].
- DÍAZ, Silvia Susana (1988): «El negro en la literatura de cordel de Salvador-Bahía», *Alpha*, 1, 4, pp. 41-56. [<https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/2152>].
- FOUCAULT, Michel (1979): *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (2002): *La Arqueología del Saber*, Buenos Aires, Siglo XXI Ediciones.
- FOUCAULT, Michel (2003): *Hay que defender la sociedad*, Madrid, Akal.
- FOUCAULT, Michel (2005): *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- GOMES, Germana Guimarães (2012): «Insultos, elogios e resistências. Participação de repentistas negros em cantorias do Nordeste (1870-1930)», Tesis de Máster, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba.
- GOMES, Germana Guimarães y LUCENA, Vanessa Monteiro (2008): «A literatura de cordel no combate ao preconceito racial», en *I Colóquio Internacional de História. GT 01: História e Linguagens: interfaces com a literatura, o cinema e a fotografia*, Gervácio Batista Aranha, Pávula Maria Sales Nascimento y Joachin de Melo Azevedo S. Neto (coord.), Campina Grande, Universidade Federal de Campina Grande, s.p.
- HERNÁNDEZ, José (2008): *Martín Fierro*, Buenos Aires, Losada.
- ISOLABELLA, Matías (2012): «Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis», *Revista Argentina de Musicología*, 12-13, pp. 151-182.
- ISOLABELLA, Matías (2021): *Lo que la rima desvela... Desafío y solidaridad en la payada rioplatense. Un estudio de su práctica profesional en la Provincia de Buenos Aires*, Tesis de Doctorado, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ISOLABELLA, Matías (2022): «Lo que la rima desvela... Desafío y solidaridad en la payada rioplatense. Un estudio de su práctica profesional en la Provincia de Buenos Aires», *Revista de Musicología*, 45, 1, pp. 347-355. <https://doi.org/10.2307/27204767>
- IUMATTI, Paulo Teixeira (2012): «História e Folhetos de Cordel No Brasil: Caminhos Para a Continuidade de Um Diálogo Interdisciplinar», *Êscritural. Écritures d'Amérique Latine*, 6, pp. 3-32.
- IUMATTI, Paulo Teixeira (2014): «Vozes negras na cantoria (1870-1925) O caso de Severino Perigo», *Literatura e Sociedade*, 19, pp. 100-116. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p100-116>
- IUMATTI, Paulo Teixeira (2017): «Herança escravista e forma poética no Brasil: As apropriações do gênero do Marco por um cantador afrodescendente, Joaquim Francisco Santana (1877–1917)», *Luso-Brazilian Review*, 54, 1, pp. 28-54. <https://doi.org/10.3368/lbr.54.1.28>
- IUMATTI, Paulo Teixeira (2020): *Cantos de guerra. Cantadores negros e as disputas em torno do gênero do Marco (1870-1930)*, São Paulo, Alameda Casa Editorial.

- LACERDA, Erasmo Peixoto (2014): «Representações do Diabo na literatura de cordel: a demonização do negro em Leandro Gomes de Barros (1893-1918)», *Fato & Versões, Revista de História*, 11, 6, s.p. [<https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1214>].
- LESSA, Orígenes (1982): *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- LEWIN, Linda (2007): «A Tale of Two Texts: Orality, Oral History and Poetic Insult in the Desafio of Romano and Inacio in Patos (1874)», *Studies in Latin American Popular Culture*, 26, pp. 1-25.
- MAXADO, Franklin (1994): «O negro na literatura de cordel», *Sitientibus*, 12, pp. 93-100. <https://doi.org/10.13102/sitientibus.vi12.10046>
- MAXADO, Franklin (2011): *O que é cordel na literatura popular*, Mossoró, Queima-Bucha.
- MIGNOLO, Walter D. (2003): *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.
- MOURA, Clóvis (1976): *O preconceito de cor na literatura de cordel: tentativa de análise sociológica*, São Paulo, Editora Resenha Universitária.
- NOGUEIRA, Carlos y GADZEKPO, John Rex Amuzu (2017): «Da peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum à peleja de Aderaldo filho do cego com Alexandre o neto de Zé Pretinho», *Atenea (Concepción)*, 516 (diciembre), pp. 221-32. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622017000200221>
- NOGUEIRA, Carlos y GADZEKPO, John Rex Amuzu (2021): «“Para cantador valente/ tenho um chicote de aço”. Homens em confronto na peleja brasileira», *Mester*, 50, pp. 193-218. <https://doi.org/10.5070/M350050993>
- OBLIGADO, Rafael (2005): *Santos Vega*, Buenos Aires, Colihue.
- PAGLIAI, Valentina (2010): «Introduction: Performing Disputes», *Journal of Linguistic Anthropology*, 20, 1, pp. 63-71. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1395.2010.01048.x>
- PLATH, Oscar (1973): *Geografía del mito y la leyenda chilenos*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1990): *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (1999): *The Spectacle of the Races: Scientists, Institutions, and the Race Question in Brazil, 1870-1930*, New York, Hill and Wang.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (2013): *Nem preto nem branco, muito pelo contrario*, São Paulo, Claro Enigma.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (2022): *Brazilian Authoritarianism. Past and Present*, Princeton, Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9780691238760>
- SILVA, Custodio da (2021): «A Cantoria de Viola», en *Estudos em literatura popular: II*, Maria de Fátima B. M. Batista et al. (eds.), Campina Grande, Eduepb, pp. 219-34.
- TERRA, Ruth Brito Lêmos (1983): *Memória de lutas. Literatura de folhetos do Nordeste, 1893-1930*, São Paulo, Global Editora.

Fecha de recepción: 19 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 25 de abril de 2025



Oralidad y escritura para la música tradicional soriana: los *Cuadernillos* como medio de memoria

Orality and writing in Sorian traditional music: *Notebooks* as a medium of memory

Julia ESCRIBANO BLANCO

(Universidad de Valladolid y Universidad Internacional de La Rioja)

juliaescribanoblanco@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9609-351X>

RESUMEN: En este artículo, a través del trabajo de campo realizado en la provincia de Soria durante los últimos diez años, reflexiono sobre el papel de los textos escritos en los procesos de rememoración de la tradición musical local. En los encuentros con colaboradores y colaboradoras, un elemento ha cobrado protagonismo: los *cuadernillos* de letras de las canciones. Este objeto permite dialogar teóricamente con conceptos como tradición, oralidad o transmisión intergeneracional de saberes culturales, y evidencia cómo la escritura no solo documenta la oralidad, sino que también la retroalimenta al servir como recurso mnemotécnico que influye en su transmisión y transformación.

PALABRAS CLAVE: Oralidad y memoria, Textos, Cuadernillos, Tradición oral, Soria.

ABSTRACT: In this article, drawing on ten years of fieldwork conducted in the province of Soria, I reflect on the role of written texts in the processes of remembering local musical traditions. Throughout my encounters with collaborators, one element has gained particular prominence: the songbook notebooks containing lyrics. This material object allows for a theoretical dialogue with concepts such as tradition, orality, and the intergenerational transmission of cultural knowledge. It demonstrates how writing not only documents orality but also nourishes it, serving as a mnemonic device that shapes its transmission and transformation.

KEYWORDS: Orality and memory, Texts, Notebooks, Oral tradition, Soria.

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la tradición oral ha sido uno de los pilares fundamentales para la transmisión del conocimiento y la cultura de los pueblos (Ong, 1982). La oralidad, entendida como el uso del lenguaje hablado para la transmisión de conocimientos, historias y saberes, ha sido uno de los medios más antiguos y universales para la comunicación humana. Antes de la aparición de la escritura, y en muchas culturas contemporáneas sin una tradición escrita predominante, este ha constituido y constituye el mecanismo principal para la preservación de la memoria cultural y la enseñanza para las generaciones futuras. Lo más interesante, es que la oralidad está asociada a una forma de pensamiento situacional, concreta y participativa, mientras que la escritura facilita el análisis abstracto y la separación entre el conocimiento y el contexto inmediato (Ong, 1982). Desde la antropología, se defendió la idea de que la oralidad no es solo es un medio de comunicación, sino también un mecanismo de estructuración del pensamiento y la identidad colectiva (Lévi-Strauss, 1955). La oralidad se vincula a la mitología y a las estructuras simbólicas que conforman la base de las sociedades sin escritura.

Por su parte, la escritura no se entiende únicamente como una herramienta que registra la oralidad, sino que transforma la manera en que las sociedades piensan, almacenan y transmiten información (Ong, 1982). Así mismo, la escritura permite la acumulación de saberes de manera lineal y categorizada, mientras que la oralidad tiende a ser más flexible y adaptativa a contextos particulares (Goody, 1977). La escritura transformó profundamente el pensamiento humano, pues permitió una reorganización del conocimiento, fomentando el desarrollo de formas más complejas en las sociedades alfabetizadas. En cualquier caso, oralidad y escritura constituyen dos modalidades de comunicación que más allá de ser vistas como mutuamente excluyentes, deben entenderse como complementarias, ya que coexisten y se retroalimentan en diferentes contextos.

Entre la oralidad y la escritura se mueven, preservan, crean y recrean los saberes tradicionales de numerosas áreas rurales de España. Concretamente, la música popular de tradición oral ha desempeñado un papel crucial no solo en la transmisión de información sobre las costumbres, valores y creencias de las distintas comunidades, sino también en su función como vehículo para la construcción y el mantenimiento de la identidad cultural (Dupey, 2020). En un territorio caracterizado por su diversidad, la tradición oral ha jugado un rol trascendental para la memoria colectiva. Los cánticos de tradición oral como los romances, jotas, albadas, pascuas o canciones de trabajo, constituyen vehículos esenciales para mantener vivos los recuerdos, los valores y las creencias de los pueblos y comunidades locales.

Este artículo tiene como objetivo la reflexión sobre cómo los textos escritos de los cantos tradicionales actúan como medios de memoria, prestando especial atención a la relación entre la oralidad y la escritura, así como a los desafíos que enfrenta la tradición oral en la actualidad. Para ello, se realiza una revisión de algunas de las teorías sobre oralidad, música y tradición más relevantes en los últimos años; se lleva a cabo una propuesta teórica sobre los textos como medios de memoria y se aborda el estudio de caso de los distintos tipos de *cuadernillos* de letras encontrados en el marco del trabajo de campo realizado en distintas localidades de la provincia de Soria.

2. ORALIDAD, MÚSICA Y TRADICIÓN: APROXIMACIONES DE ESTUDIO

Los términos música, tradición y oralidad, tanto en conjunto como por separado, han sido amplia y profundamente abordados en el ámbito académico. Desde disciplinas como la historia, la antropología, la etnomusicología o los estudios culturales se les ha

otorgado un considerable protagonismo y se han diseccionado y expuesto sus posibles características, causas, consecuencias y potencialidades. En este apartado, propongo una revisión de algunas de las aproximaciones de estudio actuales más interesantes, desde las que surgen en ámbitos internacionales hasta las que conciernen al contexto español.

Las primeras tres propuestas que presento aquí giran en torno a la idea del choque inevitable entre tradición y modernidad. Uno de los libros de referencia a este respecto es *Out of Time: Music and the Making of Modernity* (2015), de Julian Johnson. En él, el autor explora cómo las tradiciones orales musicales, al no depender de notación escrita, se convierten en una forma de preservar la memoria colectiva y las cosmovisiones locales, desafiando las narrativas modernas de progreso y homogeneización cultural. Una conclusión significativa de este libro es que la música ofrece una forma única de experimentar el tiempo que va más allá de las categorías modernas de cronología y medición. Johnson enfatiza que «la música nos recuerda que nuestra experiencia del tiempo es siempre más compleja que cualquier cronómetro» (Johnson, 2015: 140). A través de sus distintas formas y periodos históricos, la música ha sido un medio para reflexionar sobre la temporalidad, y su papel en la modernidad es inseparable de esta función crítica.

Ideas interesantes a este respecto se derivan también de la obra de Richard Elliott *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City* (2017). En este libro, el autor realiza un análisis profundo del fado portugués, la música popular tradicional por excelencia del país, explorando sus vínculos con la identidad, la memoria y el sentimiento de *saudade* (una sensación de nostalgia o anhelo característica de la cultura portuguesa). Entre otros temas, Elliott discute sobre cómo el fado ha evolucionado en su forma y en el modo en que es percibido, enfrentando tensiones entre la *autenticidad tradicional* y las influencias modernas. Examina cómo este género musical se adapta a las expectativas contemporáneas sin perder su esencia histórica y simbólica, y cómo sirve de herramienta para construir una narrativa cultural del pasado.

En último lugar, destaco el concepto de *tradición activa*, donde las tradiciones orales no son solo reliquias del pasado, sino elementos vivos y adaptativos, una idea que ha sido central en algunas investigaciones recientes. Svanibor Pettan y Jeff Todd Titon en *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (2016) presentan un marco actualizado sobre cómo la música oral y las prácticas tradicionales se recontextualizan en las sociedades modernas. Los autores defienden la idea de que la música, debido a su naturaleza universal y su capacidad para evocar emociones profundas, tiene el poder de mediar en conflictos, generar diálogos interculturales y promover la cohesión social (Pettan y Titon, 2016: 5). En este sentido, la música es vista como un medio para reconstruir lazos rotos y para articular procesos de curación colectiva a través de las tradiciones orales y musicales; se presenta no solo como una forma de arte, sino como una herramienta dinámica para la intervención social, la resistencia cultural y la revitalización de las tradiciones orales.

En ámbito español, existen numerosos estudios que se aproximan a la tradición, la oralidad y la música y lo hacen, a su vez, desde perspectivas heterogéneas. Destaco, por su interés, las aproximaciones que parten desde la preservación y revitalización de repertorios hasta aquellas que teorizan sobre cuestiones de oralidad en la era digital, pasando por algunas propuestas que abordan el análisis de los discursos sobre el pasado y la memoria histórica o las que retoman la identidad como eje central.

Los trabajos sobre recopilación y preservación de la música tradicional son cuantiosos aún en la actualidad. Enumerarlos sería casi una empresa imposible, por lo

que señalo algunos manuales que se han dedicado a registrarlos. Destacan, también, las publicaciones de Emilio Rey García. La primera, de 1991, junto a Víctor Pliego de Andrés, se titula “La recopilación de la música popular española en el siglo XIX, Cien cancioneros en cien años” y resulta indispensable para conocer la producción de esa centuria. Destaca también su *Bibliografía de Folklore Musical Español* de 1994, en la que presenta 1516 referencias bibliográficas, algunas de ellas con comentario. El artículo *Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain* de Josep Martí (1997) examina la evolución y el estado de los estudios de música folk y la etnomusicología en España hasta la década de los noventa. Martí aborda cómo estos campos han sido influenciados por factores históricos y políticos específicos, particularmente durante el período franquista y la transición democrática, que marcaron una ruptura en la preservación y difusión de las tradiciones musicales. Además, Martí analiza el papel de las instituciones académicas y culturales en la promoción de la investigación etnomusicológica y cómo estas investigaciones han contribuido a la preservación del patrimonio musical y cultural. Este artículo también ofrece una visión crítica de los desafíos y oportunidades de la etnomusicología en el contexto español contemporáneo, resaltando la importancia de esta disciplina para el estudio de las identidades regionales y la diversidad cultural en España.

En general, está claro que los cantos tradicionales, que durante siglos han constituido una forma de mantener viva la memoria colectiva, transmiten historias de amor, de guerra, de tragedia o esperanza, y reflejan en cierto sentido las experiencias y los valores de las comunidades que los interpretan. A través de ellos, se preserva una memoria que va más allá de los hechos históricos para incluir parte de la vida cotidiana. Ya en los años cincuenta, Ramón Menéndez Pidal en su obra *Romancero hispánico* (1953), destacaba el papel de los romances y otros géneros de la poesía popular como una forma de preservar la memoria histórica y cultural del país. Especialmente los romances, transmitidos de generación en generación, han sobrevivido durante siglos gracias a su capacidad para adaptarse a los cambios sociales y políticos. Realmente, un romance que originalmente narraba un acontecimiento histórico puede ser modificado para incluir referencias a eventos más recientes o para reforzar la identidad local.

De hecho, la preservación de la memoria histórica también ha sido objeto de estudio desde el ámbito de la tradición musical actual. Por ejemplo, Luis Díaz Viana publicó en 2007 las *Canciones populares de la Guerra Civil. Textos y melodías de los dos bandos*. En este mismo sentido de reconstrucción de narrativas históricas propias, el autor explora cómo las músicas orales tradicionales juegan un papel crucial en la preservación de la memoria cultural; la música es contestataria al divergir de los discursos hegemónicos nacionales. Díaz Viana destaca que las canciones no solo transmiten melodías y ritmos, sino que también encapsulan historias, valores y enseñanzas del pasado. A través de las canciones, se pueden recuperar fragmentos de la vida cotidiana, los saberes populares y las vivencias de generaciones anteriores. Pero este proceso de transmisión no es pasivo; cada generación reinterpreta y adapta las canciones a sus contextos particulares, asegurando su relevancia continua.

Por supuesto, los tres términos en estudio no pueden desligarse de una idea clave: la identidad. La relación entre la oralidad y la construcción de identidades culturales sigue siendo un tema central en el estudio de la música tradicional. En España, es especialmente fuerte en regiones con una identidad cultural marcada como Galicia, Cataluña o el País Vasco. Por ejemplo, Eugenia R. Romero, en su artículo «Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada» (2017) investiga cómo las tradiciones musicales orales en Galicia han sido un factor clave en la construcción identitaria de

la región. La música gallega contemporánea ha redefinido y revitalizado la identidad gallega a través de un proceso de *glocalización* en el que se fusionan elementos locales con influencias globales. Romero analiza cómo esta transformación responde tanto a las dinámicas culturales internas de Galicia como a la influencia de la diáspora y el turismo, generando un estilo musical que refuerza la identidad gallega en un contexto global. Por su parte, en ámbito catalán encontramos voces similares a las de Jaume Ayats, que en publicaciones como «Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada» (2010) analiza el modo en que los cancioneros catalanes han jugado un papel fundamental en la construcción de una identidad nacional catalana mediante la selección, exclusión y reinterpretación de canciones populares. El autor examina el proceso por el cual ciertas canciones son olvidadas o intencionalmente omitidas, mientras otras se destacan y promueven, dando forma a una memoria cultural que refuerza la narrativa de una «nación imaginada».

Las nuevas tecnologías y los proyectos de archivo digital han transformado la forma en que se documenta y transmite la música oral. Los archivos digitales están transformando la forma en que se conservan y transmiten los conocimientos de tradición oral. Si bien este proceso permite una nueva forma de comunicar ciertos saberes musicales, este cambio también plantea, de un modo aún más evidente que la fijación textual tradicional en libros o cancioneros, la cuestión de cómo mantener la “autenticidad” y el contexto de estas prácticas musicales. La digitalización tiende a fijar versiones específicas, aunque algunos archivos buscan conservar múltiples interpretaciones de una misma pieza para reflejar esta variabilidad. Una obra interesante al respecto es *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias*, coordinada por Susana González Aktories y Mariana Masera (2024). Este texto reúne veinte contribuciones de expertos en estudios de la oralidad, el archivo y la conservación de tradiciones orales, que abordan cómo las tecnologías digitales reconfiguran el acceso, el estudio y la preservación de estas formas culturales. Además, el libro examina cómo la naturaleza performativa y adaptable de las formas orales permite su resonancia en audiencias contemporáneas, subrayando su capacidad de reinventarse y sobrevivir en un contexto digital.

Todos los temas que se entretienen con la oralidad, la música y la tradición, como la reconstrucción de las historias locales, la nostalgia, la identidad o las cuestiones vinculadas con la digitalización inherente a la modernidad actual, también se hacen evidentes en el trabajo de campo que he podido llevar a cabo en la provincia de Soria a lo largo de los últimos diez años. En estos encuentros, otra idea interesante ha salido a relucir: cómo la oralidad se debe continuamente a la escritura, ya sea porque se recoge gracias a esta, ya sea porque se reactiva debido a ella. A continuación, profundizo en estas ideas que parten de un mismo punto común: los textos físicos como medios de memoria.

3. LA ESCRITURA DE LA TRADICIÓN ORAL: EL TEXTO COMO MEDIO DE MEMORIA

Mientras lugares y edificios son destruidos por el tiempo, la escritura destruye el tiempo (Assmann, 2011: 3). Jann Assmann, especialista en estudios de memoria cultural, plantea en su obra que el texto cumple una función esencial como medio de memoria, actuando como un soporte en el que se fijan y perpetúan significados culturales. Según el autor, el texto tiene la capacidad de estabilizar recuerdos, tradiciones e identidades, ya que permite almacenar información más allá de la memoria humana, asegurando su transmisión en el tiempo. Así, los textos actúan como *medios de memoria* que se caracterizan por estar codificados lingüísticamente y, por ello, ofrecen accesos al pasado

distintos de los que puede ofrecer la oralidad. La escritura supone un cambio radical en la concepción de la reminiscencia, en la captación de la información y en la percepción de la temporalidad.

A grandes rasgos, el texto cumple dos funciones esenciales: almacenar y comunicar (Assmann, 2011: 86). Este almacenaje permite exteriorizar la memoria y promueve la recopilación de datos. Además, su mensaje puede ser dislocado espacio-temporalmente: es decir, puede ser leído por gente de otra época y en otro lugar. Es así como la escritura se entiende, además de como un medio de immortalización, como un auxiliar de memoria que permite su rescate en un futuro (Assmann, 2011: 178). Debido a que se trata de un medio codificado, pudiera parecer que, por la heterogeneidad de sus lecturas, el texto recuperado fuese demasiado distinto de aquel que una vez se escribió. No obstante, es precisamente la complejidad del código lingüístico la que permite concretar significados de forma muy precisa y recuperar más fielmente aquello que se fijó, sobre todo en el caso que aquí nos ocupa: los textos escritos o atesorados por los informantes a los que hemos accedido en el trabajo de campo.

Las letras de las tonadas tradicionales recogidas en los cuadernillos de los vecinos y vecinas sorianas funcionan como auxiliares de memoria y, de algún modo, también immortalizan las prácticas con las que se vinculan. Los textos escritos, entonces, actúan como una suerte de memoria externa que permite que los cantos sobrevivan más allá de la fragilidad de la memoria humana. Pero esta escritura no es neutral; al fijar el texto, se corre el riesgo de cristalizar una versión particular del cántico, en detrimento de la multiplicidad de interpretaciones orales. En este sentido, los textos escritos son una herramienta doble: ayudan a preservar, pero también limitan la flexibilidad intrínseca de la tradición oral.

En cualquier caso, la presencia de estos textos refleja varios aspectos importantes sobre la dinámica de la memoria, la preservación del pasado y la adaptación cultural. En algún sentido, las personas mayores tienden a usar la escritura como un medio para documentar conocimientos musicales cuando perciben una amenaza a las formas tradicionales de transmisión oral. Esto sucede, por ejemplo, cuando los jóvenes dejan de involucrarse activamente en las prácticas musicales comunitarias, un hecho bastante frecuente en la sociedad actual. En estos registros, se incorporan letras de canciones, pero también anotaciones sobre su contexto cultural o incluso reflexiones sobre su significado personal y colectivo. Parece importante destacar que, para ellos, la escritura no es vista necesariamente como una oposición a la oralidad, sino como una herramienta que la complementa.

De hecho, los textos escritos sirven como un puente para las generaciones más jóvenes que, en muchos casos, ya están más acostumbradas a la alfabetización y a formas de aprendizaje formal. Así, los textos escritos por personas mayores en el trabajo de campo, no solo documentan conocimientos musicales para las futuras generaciones, sino que también facilitan la transmisión de su herencia cultural en un contexto de continuo cambio y globalización.

La fijación del texto persigue unos objetivos, pero, el acceso a su lectura, genera otros. Es sugerente pensar que, al leer los cuadernillos en las entrevistas, los interlocutores parecen rescatar una verdad suspendida en el tiempo. Las letras de los cantos tradicionales, guardadas por años en esas hojas, se pronuncian de nuevo en voz alta y, a modo de conjuro, inspiran, provocan, condicionan, delimitan, definen, construyen, hechizan. El texto invita al recuerdo y, en su lectura, quienes recuerdan imprimen en él sus coordenadas vitales. De hecho, nada que no esté previamente en el lector resonará al ser leído. Así sucedió con los cuadernillos encontrados en distintas localidades sorianas.

4. ESTUDIO DE CASO: LOS *CUADERNILLOS* DE SORIA

La provincia de Soria es una de esas tierras que debido a cuestiones variadas no ha recibido la atención de los investigadores de música y tradiciones orales hasta hace unos años. Por ello, en el año 2014, la Diputación Provincial de Soria, gracias al Departamento de Cultura y Juventud, implementó tres Becas Etnográficas para jóvenes investigadores cuya finalidad era el estudio y la salvaguarda de la tradición oral¹. Los beneficiarios de dichas becas fuimos David Álvarez, Susana Arroyo y Julia Escribano. Estas becas conocieron una continuidad durante los años 2015 y 2016, que permitieron la prolongación del trabajo de campo. El objetivo general era comprobar la pervivencia y documentar el patrimonio cultural existente. Aunque se entendía que debíamos registrar todos los vestigios de tradición oral, el foco estaba puesto en la música. Este campo sería al que se debía prestar mayor atención, con el fin de poner a la provincia de Soria en el mapa de la Música Popular de Tradición Oral (en adelante MPTO). Para ello se comenzó, durante el verano de 2014, una labor de trabajo de campo que pretendía lograr un barrido que recogiera el máximo número de testimonios en un conjunto, lo más nutrido posible, de localidades.

El resultado de esta labor de recogida se ha traducido en la visita a más de 350 localidades sorianas, de las que se han obtenido testimonios muy diversos. Ese conjunto de materiales fue registrado a través de grabadoras digitales y se traduce en un archivo sonoro que ronda las mil horas de grabación. Una descripción más detallada arroja un número cercano a los 2500 documentos musicales y literarios -cantados y recitados-, a lo que hay que sumar las descripciones etnográficas. Algunos ejemplos de estas descripciones son las que narran las características de las bodas tradicionales, el desarrollo de las rondas navideñas, la casuística que rodeaba la celebración de los bailes, las normas que regían las peticiones cuaresmales, el cultivo del cáñamo o referencias a la medicina popular. Esta encuesta pone a Soria en el mapa de la MPTO, al registrar y documentar casi todos los apartados que la integran, en varios casos con colecciones muy completas de ejemplos, tales como las peticiones cuaresmales, las rondas de Navidad y del reinado, las procesiones del Encuentro o las danzas de paloteo.

La transmisión de los cánticos de tradición oral de una generación a otra ha sido, históricamente, un proceso informal y comunitario. Los niños aprendían los cánticos escuchando a sus mayores durante las festividades, las labores agrícolas o las celebraciones religiosas. Actualmente y con la escritura al alcance de la mano de los colaboradores locales, muchas de las letras entonadas en músicas tradicionales fueron anotadas en distintos soportes denominados, de forma genérica en la provincia de Soria como «cuadernillos».

Entre estos soportes para la escritura de la música tradicional, se encuentran los cuadernillos escolares, las libretas de papel cebolla, los cuadernos de contabilidad, cuadernos artesanales, cuadernos de oración o devocionarios y, por supuesto, pliegues de hojas sueltas.

4.1. *Cuadernillos escolares. La posesión de los saberes*

En la visita que realicé en Madruédano el día 14 de abril de 2017², la vecina María García Capilla, en referencia a uno de los cánticos populares religiosos, me dijo: «Te hablo de cincuenta años y más que no se ha usado. Pero tenemos los *cuadernillos*

¹ Para más información véase Álvarez Cárcamo (2017).

² La visita a Madruédano, del día 14 de abril de 2017 se realizó junto a David Álvarez Cárcamo.

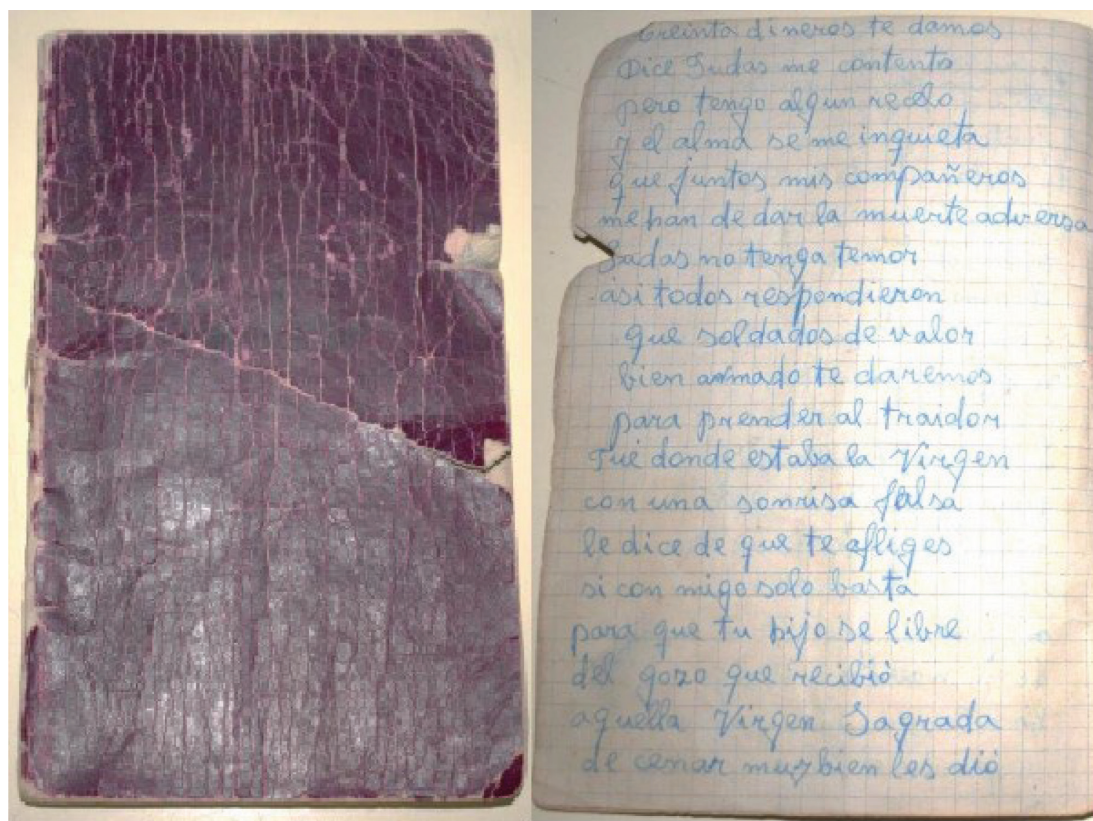


Imagen 1. Cuadernillo de letras de la localidad de Madruédano 14/04/2017.

apuntados y alguna otra cosa en la memoria». Precisamente esos «cuadernillos» a los que María hizo alusión, han constituido uno de los elementos más destacados. Estos eran libretas pequeñas, normalmente de papel delgado y con tapas de cartón o papel más rígido. Suelen tener hojas rayadas o cuadrículadas, y en muchos casos contienen inscripciones personales o dibujos en la portada. Estas libretas tienen hojas amarillentas y evidencias del paso del tiempo. En ellas se recogen las letras de los cantos tradicionales, y son atesoradas por sus propietarias como objetos de reseñable valor. Constituyen una fuente de devoción y también de disputa: generan controversia sobre las versiones del pasado, pero a su vez atestiguan la posesión de los saberes. A continuación, en la Imagen 1., se muestra la cubierta y una de las hojas el cuadernillo de letras de Madruédano.

4.2. Libretas de contabilidad. Números y devoción

En algunos hogares se reutilizaban cuadernos de contabilidad o libros de cuentas para anotar canciones. Estos cuadernos tienen un papel más grueso y resistente y a menudo incluyen columnas preimpresas. En diversas localidades se han conservado libretas que hacen las veces de cuadernos de contabilidad, como el que puede verse en la Imagen 2., el cuadernillo de letras de la localidad de Fuencaliente del Burgo³. Si bien estos soportes recogen piezas religiosas y profanas, suelen ser las primeras por su extensión las que comúnmente han necesitado ser registradas en puño y letra por los propios vecinos y vecinas. En el caso de Fuencaliente, fue la colaboradora Benedicta Rodrigo quien contaba

³ El trabajo de campo realizado en Fuencaliente del Burgo se llevó a cabo el día 18 de agosto de 2015.

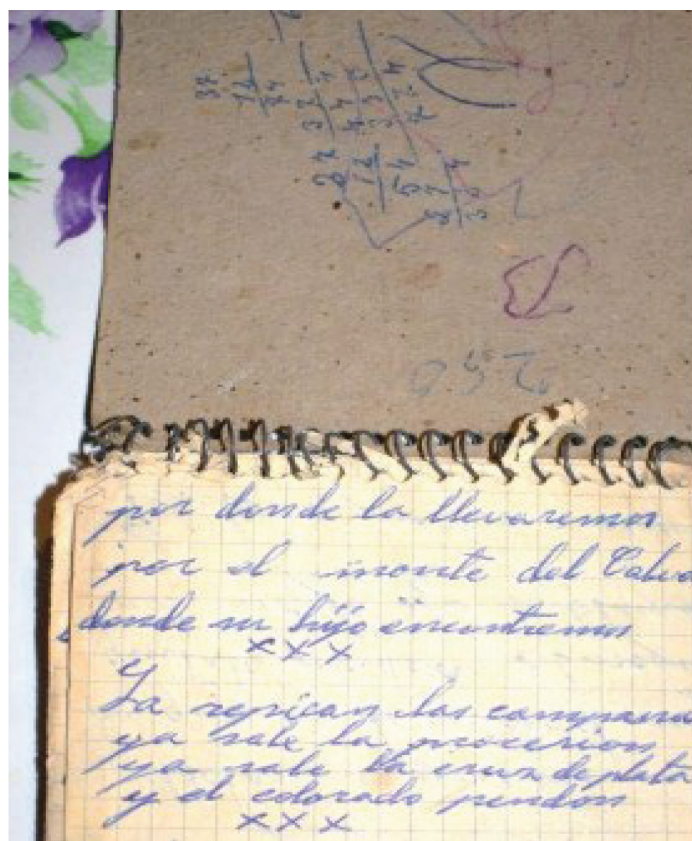


Imagen 2. Cuadernillo de letras de la localidad de Fuencaliente del Burgo 28/08/2015.

con dos cuadernillos: «el antiguo» —como ella lo llamaba— y otro más nuevo donde, a modo de copia de seguridad, había reproducido por segunda vez las letras. En el primero, una pequeña libreta de mano visiblemente usada, podían leerse los títulos de cánticos como «Las quince rosas», «Las cartas de la baraja», «Las siete palabras», «El arado», «El reloj», «El reloj del purgatorio», «Los mandamientos», «El entierro», «Cantares de Cuaresma» (los cinco «Domingos», además del «Domingo de Ramos», «Día de San José», «Día de la Virgen», «Jueves Santo» y las «Despedidas», también oraciones y «coplas» o romances, otro repertorio que precisamente por su amplitud textual ha requerido de soporte escrito.

4.3. Papeles sueltos o folios doblados. Imágenes pretéritas manuscritas e impresas

En muchos casos, las letras de canciones se escribían en papeles sueltos y luego se guardaban en cajas, entre las páginas de otros libros o en cajones, por lo que es común encontrar hojas con anotaciones dispersas o inconexas.

En la localidad de Molinos de Duero, un conjunto de fotocopias sueltas enfundadas en un soporte plástico hacía las veces de cuadernillo⁴. En este caso, no eran las vecinas quienes habían recogido los cánticos, sino algún sobrino, nieto o visitante foráneo que se había interesado por las tradiciones del pueblo y había fotocopiado esas letras. Y es que especialmente los cuadernillos —pero en general todos los textos— han sido entendidos en el marco de las entrevistas llevadas a cabo en Soria como principio fundacional. Al

⁴ El trabajo de campo realizado en Molinos de Duero se llevó a cabo el 18 de febrero de 2015.

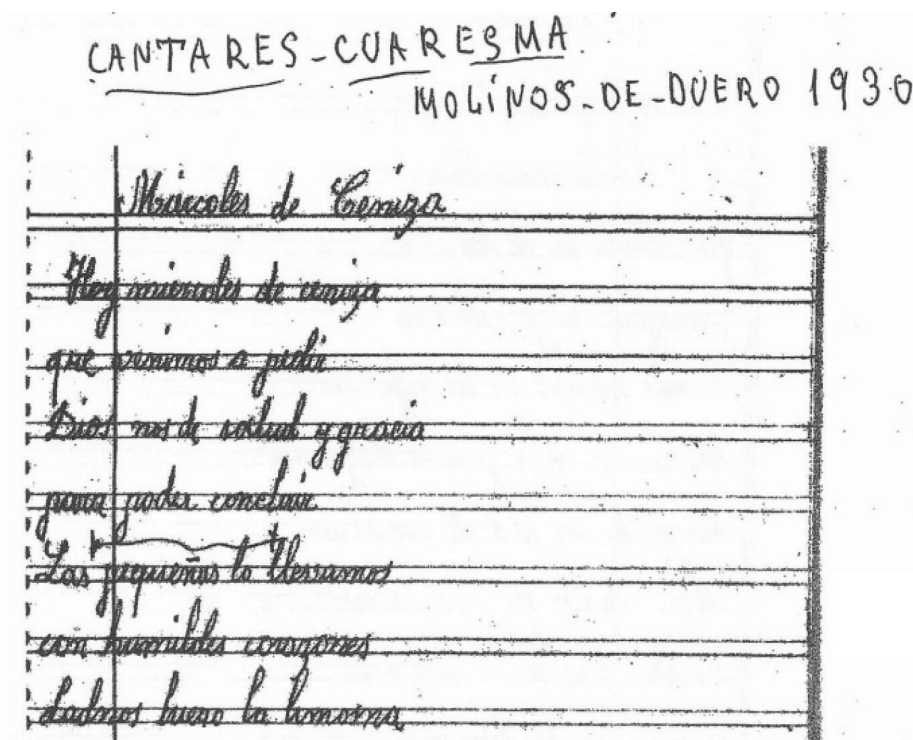


Imagen 3. Letras de cánticos de recogidas en folios sueltos. Molinos de Duero 28/02/2015.

explicar sus tradiciones, presentar su pueblo y compartir su historia, los y las informantes han acompañado su mundo de datos y detalles con libros, artículos o cuadernos a modo de testigos gráficos en el juicio de sus verbalizaciones, como si sostuviesen con estos «la verdad en sus manos». En su naturaleza objetual, estos textos se muestran como elementos materiales que permiten construir memoria, como sucede con el texto de la Imagen 3, esos cantares de Cuaresma de la localidad de Molinos de Duero recogidos en folios sueltos y datados en 1930.

4.4. Cuadernos de oración, devocionarios y otros libros. Estandarización textual

En muchos hogares, los libros de oraciones o devocionarios se empleaban para anotar letras de canciones religiosas. Este tipo de libro pequeño y con tapas rígidas era considerablemente común en el día a día de nuestros mayores. En general, se trata de publicaciones que contienen oraciones, lecturas y meditaciones dirigidas a la práctica devocional personal o comunitaria, y muchos de ellos fueron distribuidos en acción misional. Son especialmente comunes en el contexto de la devoción católica y sirven como guías para el rezo de oraciones específicas en distintas circunstancias, como el rosario, novenas, letanías, entre otros. En este tipo de *cuadernillos*, encontramos una estandarización de las letras de los cánticos que, en este caso, funcionan como letra normativa y por lo tanto no negociable al recordar los cantos pasados. Se produce, con la impresión de las letras, la estandarización textual de los cantos. Así sucedió, por ejemplo, con el libro que Constantina Sotillos de Rincón, de Montejo de Tiermes, tenía en su casa⁵. Este libro, dedicado a la Iglesia de San Cornelio y San Cipriano, contenía las letras de los cánticos religiosos y, si

⁵ La visita a Montejo de Tiermes se realizó el día 11 de diciembre de 2017.

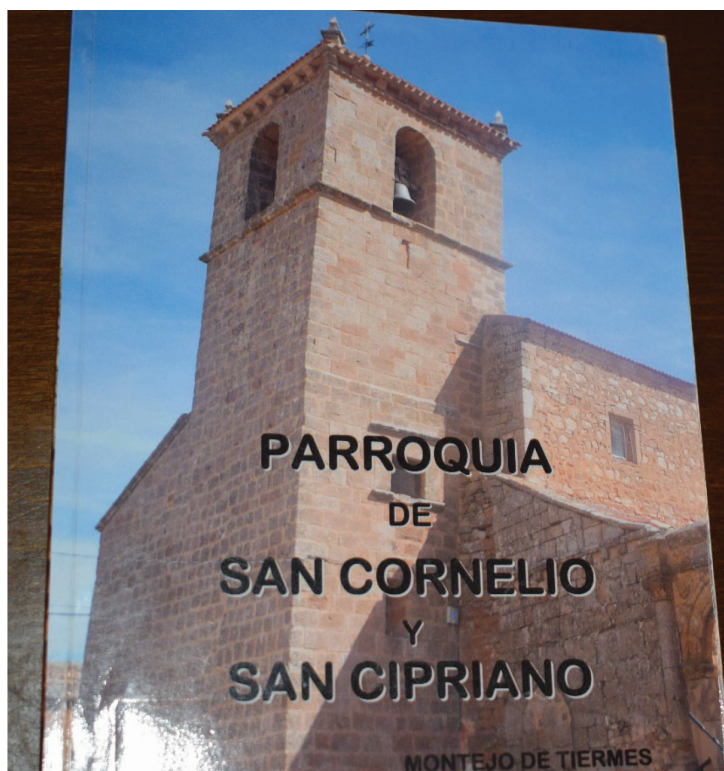


Imagen 4. Libro local inspirado en la Iglesia de San Cornelio y San Cipriano de Montejo de Tiernes 12/11/2017.

ella dudaba en alguna palabra o quería comprobar alguna expresión, sacaba el *cuadernillo* para cerciorarse de que estaba (o no) en lo cierto. A continuación, la Imagen 4. muestra la portada de dicho libro.

Estos cuatro tipos de *cuadernillos* han ayudado de un modo u otro a la rememoración de la tradición musical en los pueblos de Soria. Gracias a ellos, los colaboradores pueden acceder a recuerdos y conocimientos que, de otro modo, podrían haberse perdido en el tiempo. A través de la lectura, los textos se convierten en auténticos medios de memoria colectiva, permitiendo que se reencuentren con pasados temporalmente olvidados. Cada cuadernillo no solo documenta canciones, sino que encapsula un universo simbólico de significados y mensajes que, transmitidos a través del lenguaje, pueden conectar a los lectores con su herencia cultural.

5. CONCLUSIÓN

Oralidad y escritura conforman un binomio esencial para la transmisión de conocimientos y herencias culturales. Como ha quedado reflejado en este escrito, ambas formas de comunicación poseen puntos a favor y otros más cuestionables que, en cualquier caso, se erigen como métodos ineludibles de circulación de lo tradicional. Los textos orales, en forma de cánticos y romances, han sido esenciales para la preservación de la memoria colectiva ya que, a través de la repetición, la adaptación y la reinterpretación, estas manifestaciones culturales han logrado sobrevivir durante siglos, incluso en un mundo alfabetizado. La verdadera esencia de la tradición oral reside en su naturaleza flexible y dinámica, que permite que la memoria colectiva siga viva y sea relevante. A

través de los cánticos tradicionales, las comunidades han transmitido historias, valores y creencias, lo que posibilita la reinterpretación y la actualización de su pasado en función de las circunstancias presentes.

No obstante, esos saberes tradicionales, en numerosas ocasiones, se han registrado por escrito. El texto desempeña una función esencial como medio de memoria en el que se fijan y perpetúan significados culturales. Los escritos poseen la capacidad de estabilizar recuerdos, tradiciones e identidades, ya que permiten almacenar información más allá de los límites de la memoria humana, asegurando su transmisión a lo largo del tiempo. Además, al estar codificados de forma lingüística, facilitan otros accesos al pasado que difieren de aquellos proporcionados por la oralidad. De forma general, el texto cumple las funciones de almacenar y comunicar, lo que permite exteriorizar la memoria y favorece la recopilación de datos. En cierto sentido la escritura se concibe, además de como un medio de inmortalización, como un auxiliar de la memoria que facilita su recuperación en el futuro.

En la actualidad, debates de cierto recorrido académico —como los vinculados con la recuperación de manifestaciones tradicionales o con cuestiones de identidad y memoria histórica— conviven ahora con aquellos que giran en torno a la digitalización de la tradición, que expanden los debates teóricos sobre tradición, oralidad y texto, en otras direcciones. Si bien los medios digitales ofrecen nuevas oportunidades para la preservación y difusión de los cánticos tradicionales, también plantean riesgos en cuanto a la pérdida de la dimensión performativa y comunitaria de la oralidad. Además, el proceso de digitalización puede descontextualizar los textos, separándolos de los entornos sociales y culturales en los que tradicionalmente se transmitían.

A pesar de estos desafíos, la recopilación de los cantos tradicionales ha sido crucial para la preservación de la tradición oral en España. Los archivos y colecciones de textos orales, son recursos invaluable para los estudiosos de la cultura popular. Estos archivos no solo contienen las transcripciones de los cánticos, sino también grabaciones de las interpretaciones orales, lo que permite conservar parte de la riqueza de esas tradiciones. En el caso de la provincia de Soria, los *cuadernillos* de los colaboradores han sido esenciales para la pervivencia y recuperación de tonadas y vivencias del pasado. Las letras de los cantos recogidas en distintos soportes (cuadernillos escolares, cuadernos de contabilidad, hojas sueltas o libros impresos) funcionan como auxiliares de memoria y, de algún modo, también immortalizan las prácticas con las que se vinculan.

Los textos escritos, entonces, actúan como una suerte de memoria externa que permite que los cantos sobrevivan más allá de la fragilidad de la memoria humana. Pero esta escritura no es neutral; al fijar el texto, se corre el riesgo de cristalizar una versión particular del cántico, en detrimento de la multiplicidad de interpretaciones orales. En este sentido, los textos escritos son una herramienta doble: ayudan a preservar, pero también limitan la flexibilidad intrínseca de la tradición oral. Estos cuadernillos, además de su contenido musical, son documentos valiosos por su carácter material y su capacidad de preservar una parte de la memoria oral y las prácticas de registro propias de los mayores en áreas rurales.

Sin embargo, es importante señalar que la escritura no solo documenta la tradición oral, sino que también actúa como un recurso mnemotécnico para los propios informantes, generando un proceso de retroalimentación. Lejos de ser un tránsito unidireccional de oralidad a escritura, la relación entre ambas es dinámica: los textos escritos ayudan a recordar, reconstruir y reafirmar el conocimiento oral, influyendo en la continuidad y transformación de la tradición. Así, la escritura no solo preserva la memoria, sino que

modifica la propia oralidad, enriqueciendo su transmisión y adaptándola a nuevos contextos.

En conclusión, el debate contemporáneo sobre oralidad y escritura no puede girar en torno a una oposición binaria entre estas dos formas de comunicación, sino que su foco está debe estar puesto en cómo interactúan y se entrelazan en una época marcada por la interconectividad y la hibridez de medios. La escritura sigue siendo un mecanismo clave para la acumulación de conocimiento, pero también influye en su transmisión. Por su parte, la oralidad ha encontrado nuevas expresiones y revitalizaciones en la era de los medios digitales, permitiendo que las voces, historias y tradiciones puedan ser tanto preservadas como reinterpretadas en el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CÁRCAMO, David (2017): «La recopilación de la tradición oral soriana», *Boletín de Literatura Oral*, N° Extra 1, pp. 391-413. <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai1.18>
- ASSMANN, Aleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization. Function, Media, Archives*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ASSMANN, Jan (2011): *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance and Political Imagination*, Cambridge, Cambridge University Press.
- AYATS ABEYÀ, Jaume (2010): «Las canciones “olvidadas” en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada», *Jentilbaratz*, 12, pp. 83-94. En línea: [<https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/las-canciones-olvidadas-en-los-cancioneros-de-catalunya-como-se-construyen-las-canciones-de-la-nacion-imaginada/art20160/>>].
- DÍAZ VIANA, Luis (2007): *Canciones populares de la Guerra Civil. Textos y melodías de los dos bandos*, Madrid, La Esfera.
- DUPEY, Ana María (comp.) (2020): *Fronteras del Folklore. Identidades y territorialidades*, Argentina, Choele Choele.
- ELLIOTT, Richard (2017): *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, Londres, Routledge.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana y MASERA, Mariana (coords.) (2024): *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. En línea: [https://udir.humanidades.unam.mx/docs/2024/05/oralidades_en_la_era_digital.pdf?v=0.003].
- GOODY, Jack (1977): *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, University of Cambridge.
- JOHNSON, Julian (2015): *Out of Time: Music and the Making of Modernity*, Nueva York, Oxford University Press.
- LÉVI-STRAUSS, (1955): *Tristes Trópicos*, Nueva York, Criterion Books.
- MARTÍ, Josep (1997): «Folk music studies and Ethnomusicology in Spain», *Yearbook for Traditional Music*, 29, pp. 107-140. En línea: [<http://hdl.handle.net/10261/8290>].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ONG, Walter (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Nueva York, Methuen.
- PETTAN, Savanibor y TITON, Jeff (2016): *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Nueva York, Oxford University Press.

REY GARCÍA, Emilio (1991): «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX, Cien cancioneros en cien años», *Revista de Musicología*, 14, 1-2, pp. 357-73. <https://doi.org/10.2307/20795462>

REY GARCÍA, Emilio (1994): *Bibliografía de Folklore Musical Español*, Madrid, Sociedad de Musicología.

ROMERO, Eugenia (2017): «Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada», *Revista De análisis Cultural*, 9, pp. 313-331. <https://doi.org/10.7203/KAM.9.9557>.

Fecha de recepción: 17 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2025



Imágenes del zorro: el «burlador burlado» en cuentos de la literatura andina

Images of the fox: the «mocker mocked» in tales of Andean literature

Nécker SALAZAR MEJÍA

(Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú)

nsalazar@unfv.edu.pe

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

RESUMEN: En el cuento folclórico del mundo andino, el zorro es un personaje que se caracteriza por su habilidad, astucia y engaño. No obstante, esta condición se suele invertir y trasladarse a otros personajes que, usualmente, son víctimas del zorro, por lo que este aparece como un «burlador burlado» en varias narraciones de la tradición oral andina. El presente artículo estudia los motivos referidos a la burla de que es objeto dicho personaje en un corpus de narraciones del universo andino, en cuya trama las aventuras del zorro tienen como rival a otros personajes fabulescos que lo engañan en cada episodio. Organizados mediante una serie de divertidas escenas, donde el humor se conjuga con la lección que recibe el zorro, los cuentos demuestran la rica vitalidad del arte narrativo en el mundo andino. A partir de un índice de motivos, el trabajo concluye que los diferentes matices, variaciones y elementos narrativos que se registran en las versiones estudiadas evidencian la especial dinámica del cuento folclórico y del cuento literario en la literatura andina.

PALABRAS CLAVE: El zorro, El conejo, Animales fabulescos, Motivos del cuento folclórico, Tradición oral andina.

ABSTRACT: In the folk tales of the Andean world, the fox is a character characterized by its ability, cunning and deceit. However, this condition is usually inverted and transferred to other characters who are usually victims of the fox, which is why the fox appears as a «mocker mocked» in several narratives of the Andean oral tradition. This article studies the motifs related to the mockery of this character in a corpus of narratives of the Andean universe, in whose plot the adventures of the fox are rivaled by other fabulous characters who deceive him in each episode. Organized through a series of amusing scenes, where humor is combined with the lesson the fox receives, the stories demonstrate the rich vitality of the narrative art in the Andean world. Based on an index of motifs, the work concludes that the different nuances, variations and narrative elements that are recorded in the versions studied show the special dynamics of the folk tale and the literary tale in Andean literature.

KEYWORDS: The fox, The rabbit, Fabulous animals, Folktale motifs, Andean oral tradition.

1. INTRODUCCIÓN

En la literatura oral andina, el cuento folclórico es una de sus principales manifestaciones y una muestra del singular talento narrativo de sus creadores. Uno de los personajes más conocidos de las narraciones andinas es el zorro, quien se caracteriza por su habilidad, astucia y engaño, lo que le permite saciar el hambre y alimentarse devorando a sus víctimas. No obstante, esta condición se suele invertir y trasladarse a otros personajes que, de manera frecuente, son víctimas del cánido, por lo que se produce un cambio en su estatuto de personaje burlador a personaje burlado. La paulatina pérdida del carácter mítico del zorro define una imagen «ambigua» del personaje, en cuyo proceso intervienen influencias de otras tradiciones narrativas y readecuaciones de las características de los seres fabulescos. La imagen del raposo como víctima, que se desarrolla mediante conocidos motivos de la tradición oral, es predominante en las narraciones andinas y se relata de manera entretenida y desde la perspectiva del humor.

El objetivo del presente artículo es estudiar los motivos referidos a la burla de que es objeto el zorro mediante la lectura de una selección de cuentos pertenecientes a varios departamentos de la región andina del Perú que abordan sus aventuras. En dicho corpus, conocidos personajes fabulescos, como el conejo, el ratón o el cuy, son rivales del cánido y lo engañan en cada episodio; de este modo, el rol de los personajes se invierte y el papel del fuerte es asumido por el débil. Las narraciones son analizadas basándonos en la teoría del cuento folclórico, en estudios sobre los motivos del engaño al zorro en la literatura andina y en trabajos que describen el rol de los personajes fabulescos en el cuento oral.

En el artículo, se explica la presencia del zorro en las narraciones míticas del mundo andino, el ingreso del personaje al cuento folclórico y al cuento literario, la conservación y transmisión de dichos relatos, su estructura narrativa, la relación entre el animal y otros seres fabulescos, la variedad de motivos referidos al engaño cometido en contra del raposo por sus rivales y las diferencias entre los cuentos. Mediante la propuesta de un índice de motivos que organiza el ciclo narrativo sobre el engaño al zorro en la literatura andina, los cuales conforman la trama de tipos muy conocidos en el cuento universal, se evidencia la permanente vitalidad y particular dinámica del cuento folclórico y del cuento literario, así como su especial capacidad para recrear la tradición oral a través de nuevas versiones.

2. EL ZORRO EN LA LITERATURA ANDINA: DEL MITO AL CUENTO FOLCLÓRICO

En la literatura andina, el zorro es un personaje que aparece en mitos etiológicos que se relacionan con el origen de los productos de la tierra, la repartición de los alimentos y el surgimiento de sus congéneres en el mundo terrestre, tal como se relata en el conocido ciclo de «el viaje al cielo»¹. En este mito, el cóndor lleva al zorro a una fiesta que se realiza en el cielo, pero, como el cánido se porta mal a pesar de la advertencia del cóndor, se produce su caída hacia la tierra. Escenas de este ciclo, en las que se desarrollan las aventuras de dicho

¹ Efraín Morote Best analiza la estructura del relato y sus versiones en el artículo «El tema del viaje al cielo. Estudio de un cuento popular» (1958), incluido en su libro *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes* (1988). El surgimiento de las plantas en el mundo andino desde la perspectiva del mito es tratado por César Itier (1997) en el artículo «El zorro del cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural». El papel que cumple el zorro como conector entre los mundos existentes en la cosmovisión andina es estudiado por Sánchez Garrafa (2008) en el artículo «El zorro entre mundos».

personaje, su arrogancia y pugna con aves del universo andino, ingresaron a formar parte del contenido de fábulas, cuentos folclóricos y narraciones literarias.

En *Dioses y hombres de Huarochirí*² del Padre Juan de Ávila (2007), importante documento de la literatura quechua del siglo XVI traducido al castellano por José María Arguedas (1966), el zorro es protagonista de escenas pintorescas que contribuirán, más adelante, a definir y caracterizar su imagen predominante en la literatura oral andina. En un episodio del capítulo dos, el cánido es condenado por el dios Cuniraya Wiracocha a ser odiado, perseguido y maltratado por los hombres. El dios inca trata de encontrar a la princesa Cavillaca, pero ella, al saber que había tenido un hijo con él, prefiere huir con la criatura hacia el mar. Interrogado el zorro por el dios sobre el camino que la princesa habría seguido, el cánido le informa que ella está lejos y que no la encontrará; por esa razón, Cuniraya Wiracocha lo maldice. En una escena del capítulo tres, para salvarse del diluvio, los animales subieron a la cima de una montaña, pero el raposo dejó sumergida su cola en el agua, debido a lo cual su punta es de color negro. En un pasaje del capítulo cinco, se narran las competencias en que debe participar Huatyacuri, para lo cual su padre le aconseja que finja ser un huanaco muerto, de tal manera que, cuando el zorro y el zorrino vinieran a verlo, querrán comérselo al verlo así. El padre le indica que grite para hacer huir a los dos animales y olviden el porongo y la tinya que traían consigo, dos objetos que Huatyacuri necesita para poder competir; de este modo, el cánido es objeto del engaño. En el capítulo seis, el raposo se compromete a delimitar el lugar por donde pasaría el cauce de una acequia, pero, al asustarse ante el vuelo de una perdiz, cae cerro abajo; debido a ello, la acequia se traza en un lugar diferente del que inicialmente se había establecido.

En tal sentido, en un texto fundacional de la literatura andina, el zorro es protagonista de escenas que prefiguran sus aventuras y apariciones en el cuento folclórico y literario. El castigo, el engaño y el desafortunado destino del cánido son conocidos episodios del contenido temático de dichas narraciones. Así, el perfil del zorro que nos refiere el texto quechua «posibilita una caracterización como personaje cómico» (Gómez García, 2016: 451).

Gerald Taylor (1987: 250) afirma que «[l]os cuentos sobre el zorro forman una parte importante de la vasta tradición oral andina»; en esa línea, el cánido es uno de los personajes más representativos de los «relatos animalísticos» de «matriz originaria» (Moulian *et al.*, 2021). En el cuento folclórico, el zorro es conocido con los nombres de Tío, Antonio, Pascual, Martín, Antoño, Antuku, Atoq, Qamaque, Suwa, Tiwula y Lari, entre otros (Morote Best, 1988; Itier, 1997; Espino, 2014); el ratón que lo engaña es llamado Diego, nombre que alterna con los diminutivos Dieguito o Dieguillo, y solo tiene un nombre (Navarro del Águila, 1946). Personaje de numerosas narraciones, en las cuales apela al engaño y a la trampa para devorar a sus víctimas, el cánido, igualmente, suele ser objeto de burla y recibir castigos, por lo que se convierte en un «burlador burlado». Los cuentos del ciclo del zorro, muy populares en la literatura andina, se relatan desde el punto de vista del humor, pues «son chistosos, entretenidos, chispeantes, fascinantes, gracias a una rica tradición en el arte narrativo» (Kessel, 1993: 41). Se articulan mediante una sucesión de divertidas escenas en las que la burla y el castigo se reiteran a lo largo de las narraciones. En el desenlace de los cuentos, el personaje es nuevamente burlado, mientras que la víctima se salva gracias a su ingenio y astucia.

² El texto ha merecido una serie de estudios desde diversos enfoques y puntos de vista, entre los cuales se pueden citar *La fauna sagrada de Huarochirí* de Luis Millones y Renata Mayer (2012) y *Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú* editado por Gonzalo Portocarrero (2018).

Efraín Morote Best (1988: 79) sostiene que, en los cuentos del universo andino, «[e]l zorro es un sujeto taimado y crédulo», con mala suerte en el amor, cuando adquiere forma humana, «es un apuesto y tonto joven de poncho rojizo, enemigo de los perros y de los cohetes, gran ejecutante del clarín»; además, acaba burlado: «No hay animal que no lo engañe: el burro, la wallata, el cuy, el ratón... pero es este a quien debe su fama de gran tonto». Esta ridiculización del personaje representó una transformación que lo alejó de su condición divina en la cultura andina, ya que dejó de ser el intermediario entre los dioses y los hombres, por lo que perdió su carácter mítico. Gonzalo Espino (2014: 17) explica que, debido a este proceso, empezó a predominar en la literatura oral un retrato del zorro como un ser inocente: «se configuró un tipo de discurso que terminó degradando al héroe indígena y lo convirtió en vivaracho, pero al mismo tiempo perdedor y hasta personaje ingenuo del que casi todos se burlan». Esta modificación de la condición del raposo lo convirtió en «un protagonista despojado de su significación mítica», por lo que perdió su condición de héroe y se transformó en «un trágico personaje» (Espino, 2014: 31).

Desde otra perspectiva, el nuevo estatuto del zorro se puede explicar mediante un proceso de readecuaciones de las funciones de los personajes fabulescos, lo que determina la reconfiguración del cánido en los cuentos populares del continente americano. En este proceso, no solo intervienen influencias de otras tradiciones narrativas, sino también afloran razones de orden social y reivindicativo. Los cuentos folclóricos afroamericanos, del Caribe y del área panandina evidencian una resignificación del papel del zorro y ponen de relieve el rol protagónico del conejo como embaucador (o de las criaturas que asumen dicha función). En esta reconfiguración, la influencia de la tradición oral africana es decisiva en las narraciones de los esclavos negros de Norteamérica, recogidas por Joel Chandler Harris en las historias de *Brer Rabbit* en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX; dicha influencia también se encuentra en los cuentos del Tío Conejo, muy difundidos en países de Centroamérica y del Caribe en la centuria pasada.

Refiriéndose a la literatura oral y escrita de las regiones de América, Miguel Rodríguez García (2023: 268) afirma que «Tío Conejo y *Brer Rabbit* llevan a cabo el rol de animal tramposo en los cuentos folclóricos, que en Europa desempeña más asiduamente la zorra y que en la región norteamericana ejecutan el coyote y el cuervo entre los indígenas». Por otro lado, la reasignación de las cualidades de los personajes opera, igualmente, en su nuevo papel: los rasgos del lobo tonto de las fábulas europeas se transfieren al zorro de los relatos del continente americano y el conejo (como los personajes que alternan con él) se reviste con algunas cualidades del *trickster*, que le permiten engañar al raposo. Rodríguez García explica que, en América, «Tío Conejo (y *Brer Rabbit*) floreció como *trickster*, desbancando a la zorra y al coyote, que en esta geografía no lo igualan en astucia e incluso se comportan a veces con idiotez, desplazados a un rol que en el cuento europeo suele concedérselo al lobo» (2023: 275)³.

Tanto en la literatura oral afroamericana como en las narraciones folclóricas del Caribe y en el universo andino, el engaño al zorro proyecta un sentido reivindicativo y una justicia simbólica. Desde este punto de vista, frente al poder del más fuerte triunfa la

³ En la narrativa tradicional mexicana, el coyote experimenta un proceso semejante al que convierte al zorro en personaje engañado. Nieves Rodríguez Valle (2013: 149) describe este proceso: «el coyote pasa de ser un depredador victimario a víctima», por lo que, al producirse la inversión de roles, «queda ridiculizado una y otra vez, y así el poderoso puede ser siempre vencido y el débil triunfa con su astucia»; de este modo, el débil evitar ser comido y consigue «librarse del coyote asesinandolo, pasando por la crueldad y el sadismo».

astucia de los débiles y «los opresores se vuelven objeto de burla» (Taylor, 1987); en tal sentido, en esta alegorización de las relaciones sociales, se erige un discurso en contra de la dominación colonial y la explotación social (Piqueras Fraile, 1999).

3. CONSERVACIÓN Y TRANSMISIÓN DE LOS CUENTOS SOBRE ZORROS

Desde inicios del siglo pasado, y en el tiempo transcurrido de la presente centuria, el interés por conocer las aventuras del zorro se ha mantenido constante, lo que se documenta a través de recopilaciones, registros de testimonios orales, reelaboraciones literarias y nuevos soportes de difusión. En las primeras décadas del siglo XX, destacan los textos *Tarmapap Pachahuarainin. Fábulas quechuas* (1906) de Adolfo Vienrich⁴, *El cóndor y el zorro* (2003) de Max Uhle⁵, «Folk Lore Andino» (1923) de Julio C. Tello, *Los cuentos contumacinos del Tío Lino* (1939) de Fidel Zárate, *Cuentos peruanos* (1937) y *Cuentos y Leyendas del Perú* (1940) de Arturo Jiménez Borja y *Folklore de Huancayo* (1940) de Emilio Barrantes y «Cuentos populares del Perú. El zorro y el ratón (y sus variantes)» de Víctor Navarro del Águila (1946), que contienen los principales motivos de las historias del zorro y constituyen fuentes de mucho valor para el estudio del cuento folclórico y literario en el Perú.

Conocidas recopilaciones que incluyen relatos sobre el zorro son *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947) y *Voces nuestras. Cuentos, mitos y leyendas del Perú. Relatos recopilados por docentes (1945-1950)* (2012) de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos, *El tío zorro y otros cuentos* (1985) de Alfredo Mires, *Cuentos cusqueños* (1984) de Johnny Payne, *Wiñay Pacha* (1985) de Luis Enrique López y Domingo Sairytupa Asqui, «Atuq. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madeá, provincia de Yauyos» (1987) de Gerald Taylor, *Cuentos del Alto Urubamba* (1990) del Padre Jorge Lira, *Mitos y leyendas del Perú* (1990) de César Toro Montalvo, *Literatura oral y popular del Perú* (2006) de Juan José García Miranda y *Atuqpacha. Memoria y tradición oral en los Andes* de Gonzalo Espino (2014). De los textos que realizan reelaboraciones literarias de la literatura oral, podemos citar el cuento «El zorro y el conejo» incluido en la novela *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría, *Fantásticas aventuras de Atoj y el Diguillo* (1974) de Manuel Robles Alarcón, *Aventuras del zorro* (1998) de Marcos Yauri Montero, *13 zorros vueltos a contar por el tío Venancio* (1999) de Víctor Domínguez Condezo, *El compadre zorro* (2004) de Casimiro Ramírez Tenorio y *Zorro, zorrito y otras narraciones cosmogónicas* (2008) de José Luis Ayala⁶.

⁴ El texto de Adolfo Vienrich, de gran importancia para el estudio de los géneros, personajes fabulescos, tópicos y recursos lingüísticos de la literatura quechua, incluye varios relatos sobre el zorro procedentes de la literatura oral de la sierra central del Perú: «El puma y el zorro», «El zorro y el sapo», «La huachua y la zorra», «El zorro, el cóndor y el cernícalo», «La huachua y el zorro», «La lora y la zorra», «El cóndor y el zorro» y «El puma y la zorra».

⁵ Max Uhle recogió narraciones quechuas durante su estadía en el departamento del Cusco en 1905, las que estuvieron inéditas y se publicaron en una edición bilingüe alemán-quechua recién el año de 1968. El libro, que recopila cuentos como «El cóndor y el zorro», «El ratón y el zorro» y «El comerciante y el zorro», se tradujo al castellano el año 2003 con un prólogo de Wilfredo Kapsoli. El texto es de especial interés para conocer los temas, los motivos, el estilo y el simbolismo de los cuentos que pertenecen a la tradición oral del sur andino del Perú.

⁶ Para un mayor estudio y conocimiento, se puede consultar el capítulo V de *Atuqpacha. Memoria y tradición oral en los Andes* (Espino, 2014), donde se realiza un balance de las principales recopilaciones y versiones literarias sobre el ciclo del zorro.

Las recopilaciones dan a conocer las historias pintorescas del cánido y su tránsito del mito al cuento. En la literatura andina, coexisten tanto el cuento oral como su registro escrito y su reelaboración literaria. Dentro de ese marco, en el proceso de la oralidad a la escritura, las narraciones orales sobre el zorro que experimentan la mediación de la letra se enriquecen aún más. Sobre este punto es importante reconocer que la interacción e interinfluencia entre el cuento oral y el cuento literario es constante. Al respecto, Contreras *et al.* (2002: 140) sostienen que «el texto de tradición oral, o texto folklórico, y el literario se interrelacionan», de tal modo que «algunos textos repetidos oralmente son incorporados por determinados autores en su obra para dar una mayor variedad a su creación»; sin embargo, puede desarrollarse lo inverso, ya que «el texto escrito por un creador de literatura trasciende el ámbito privado del lector y pasa a ser compartido oralmente por un grupo hasta convertirse en patrimonio colectivo».

En la actualidad, la recreación de los cuentos protagonizados por seres fabulescos del universo andino ha adquirido bastante interés y se ha vitalizado gracias a la Literatura infantil y juvenil (LIJ). En esta vertiente, los cuentos que se enfocan en las aventuras del zorro al lado de otros personajes y siguen un fin pedagógico demuestran que dicha reelaboración permite integrar conocimientos, valores y amenidad en el ámbito de la enseñanza. Una muestra de ello es la publicación de series de textos con imágenes realizadas por el Ministerio de Educación y conocidas editoriales, que están dirigidas a estudiantes de la escuela básica⁷. Por otro lado, se han puesto en práctica nuevas estrategias de difusión centradas en públicos específicos, como el *storytelling*, que conjuga la narración oral y la performance, que promueve, por ejemplo, la Casa de la Literatura Peruana. En esa misma dirección, videos, podcasts, murales, libros artesanales, etc.,⁸ contribuyen a la conservación y renovación de los cuentos folclóricos al dotarlos de nuevas formas de presentación y expresión. Con estos nuevos soportes, se ha impulsado, en los últimos años, una mayor atención, conocimiento y difusión de la literatura oral andina.

4. LOS CUENTOS SOBRE ZORROS: ORGANIZACIÓN, PERSONAJES FABULESCOS Y SIMBOLISMO

Las narraciones sobre el zorro presentan diversos grados de organización, pues, tal como lo afirma José María Arguedas (2012, T. 7), el cuento folclórico experimenta cambios debido a su peculiar naturaleza y dinamismo. Dicha particularidad evidencia la «plasticidad» de este tipo de narraciones (Merino de Zela, 2007), lo que permite «la presencia de múltiples variaciones de un mismo relato», ya que «cada pueblo, generación y hasta persona tiene algo que agregar, y modificar, a lo antes escuchado» (Ortiz Rescaniere, 2012: 11). Lo anterior se vincula con la performance del narrador oral, quien relata recordando algunas escenas o puede improvisar agregando otras: «El mismo narrador puede contar el mismo cuento muchas y sucesivas veces; será el mismo

⁷ Entre los libros ilustrados editados por el Ministerio de Educación, podemos mencionar *El zorro que devoró la nube* (2012a), *El muñeco de brea* (2012b) y *La huallata y el zorro* (2012c), todos con textos de Cucha del Águila Hidalgo y con ilustraciones de Natalí Sejuro Aliaga para los dos primeros libros y de Leslie Umezaki para el tercero.

⁸ La Casa de la Literatura Peruana promueve el programa «Abuelos y abuelas cuentacuentos» y organiza murales temáticos referidos a motivos de la literatura oral mediante pinturas de artistas. Una de sus publicaciones es *El viaje al cielo* (2020), adaptación de Paulo César Peña a partir de una versión de Adolfo Vienrich, con ilustraciones de Juan Osorio y Trudy Macha. Uno de los libros artesanales publicados en los últimos años es *El zorro y el cuy* (2017), elaborado por el colectivo Manos que cuentan.

relato, pero cada vez realiza una nueva creación, una recreación, que no coincide de modo absoluto con la versión anterior o con la siguiente» (Chertudi, 1982: 7)⁹.

Las variaciones de los cuentos que tratan sobre el engaño al zorro están relacionadas, principalmente, con la aparición de los personajes, los episodios que se incorporan, el orden que estos siguen y el desenlace. Así, en las secuencias narrativas, aparecen escenas del ciclo de «el viaje al cielo» o de la rivalidad del raposo con otros animales y aves del universo andino. Los cuentos suelen ser breves, pero la trama se puede ampliar con el desarrollo de nuevos motivos. Como es sabido, los motivos como elementos mínimos de la narración integran secuencias de episodios que definen unidades argumentales denominadas «tipos» o «tipos cuentísticos». En un estudio de la tradición oral rifeña, Konaydi y Pedrosa (2018: 102) afirman que la organización bajo la forma de «cadena de varios tipos cuentísticos (...) es rasgo común en muchas modalidades de cuentos, pero muy especialmente en los llamados cuentos de *tricksters*, es decir, en los cuentos con protagonista tramposo o burlador, que suelen ir ensamblando de manera aleatoria relatos de extracción diversa». La referida forma de composición explica la estructura de las narraciones en las que el zorro es el burlador o el personaje burlado.

En los ciclos cuentísticos del raposo, los personajes fabulescos pertenecen a la fauna del Perú, como el cóndor, el loro, la huallata, el puma, el cuy y el conejo¹⁰, o fueron incorporados debido a la influencia hispánica, como el león y el burro. Dichos personajes sostienen apuestas y competencias con el cánido, pero los resultados son desfavorables para él. En el cuento folclórico, el zorro vencedor es una imagen frecuente, pero esa configuración tiene también su contraparte en la del zorro burlado, que es timado por sus adversarios. El conejo, el cuy, el ratón, el pericote y la huallata son los seres que más se burlan de él; en particular, el conejo y el cuy lo hacen de manera reiterada, de tal modo que se proyecta una imagen del zorro como un animal crédulo e ingenuo, a quien, fácilmente, se le puede engañar. Al respecto, el *trickster*, si bien «actúa burlando y humillando a otros», también «es burlado y humillado por otros más pequeños y débiles» (Morgante, 2001: 121), como los personajes mencionados. Las criaturas que son rivales del raposo despliegan astucia, habilidad e ingenio para engañarlo y evitar ser devorados por él.

En esta inversión de roles, se expresa el deseo de la comunidad de ver castigado a quien trasgrede el orden y actúa en perjuicio de sus huertas, chacras, aves de corral, etc., por lo que la lección que recibe el zorro obedece a la necesidad de conservar las normas que rigen el funcionamiento del mundo andino. Considerando que las narraciones folclóricas alegorizan las acciones humanas, los cuentos sobre zorros no están al margen de un significado moral, lo que permite apreciar su valor como una representación de la vida social. Al respecto, el cuento folclórico permite «el estudio de

⁹ En el arte de la narración oral andina, podemos mencionar los siguientes ejemplos: el «errante narrador» Zúñiga, mencionado por Efraín Morote Best en su estudio «Pascual y Diego. Las conexiones de nuestros cuentos» (1950); la narradora quechua Carmen Taripha, a quien José María Arguedas recuerda por su gran habilidad para cantar huainos y contar cuentos (2012, IV); el arriero huancavelicano Eusebio Ramos, mencionado por Crescencio Ramos Mendoza en su libro *Relatos quechuas* (1992); y la narradora bilingüe quechua-castellano Genoveva Núñez Herrera, quien pertenece a una familia de narradores asentada en Ollantaytambo, en el Cusco, y cuyos relatos se encuentran reunidos en *Arte y tradición oral quechua de Ollantaytambo* (2021).

¹⁰ Si bien los españoles trajeron conejos al Perú durante la época de la conquista, cabe indicar que existió una especie de lagomorfos en los pueblos de América del Sur antes de que se produjera la presencia hispánica.

una sociedad dada en toda su extensión y hondura: lo moral, lo espiritual y lo material» (Arguedas, 2012, VII: 45).

Las criaturas y las diferentes situaciones en que intervienen codifican la experiencia del hombre en el contexto cotidiano, cuya dinámica no está exenta de la viveza y del aprovechamiento; mediante la lección y el castigo, las narraciones buscan cuestionar dichas acciones. Ello remite a una rica tradición de prácticas discursivas existentes en la cultura andina referidas al don de contar de los pueblos, cuyos contenidos, que se expresan de forma amena y creativa, comunican importantes reflexiones sobre la vida en el seno de la comunidad. Crescencio Ramos Mendoza (1992: 221) nos explica que «[e]n la mentalidad andina, está latente la incesante contradicción entre lo bueno y lo malo»; por ello, es importante respetar las normas de la comunidad: «Lo malo es todo aquello que va contra las pautas sociales admitidas como correctas; en cambio, lo bueno es aquello que se halla en armonía y conformidad con dichas normas».

5. LOS MOTIVOS DEL ENGAÑO EN EL CICLO CUENTÍSTICO DEL ZORRO

En sus estudios del cuento folclórico, Arguedas demuestra la pertinencia de identificar los motivos que lo conforman y sus variantes (2012, VII). Las investigaciones de Navarro del Águila (1946), Morote Best (1950; 1958)¹¹ y Espino (2014) sobre dicho género literario analizan tanto las aventuras del zorro como la burla de que es objeto por sus rivales. A partir de una revisión comparativa de ocho cuentos recogidos en diferentes provincias del departamento del Cusco, en los cuales el cánido tiene como rival al ratón (siete narraciones) y al mono (una narración), Navarro del Águila (1946: 141) concluye que son narraciones muy populares en el área sur andina del Perú, que comprenden «más de dos episodios o escenas que se eslabonan y forman una sola unidad folklórica» y donde el zorro y el ratón tienen «relaciones de compadrazgo». El motivo central son las burlas que sufre el raposo ante el ratón, a tal punto que, si el zorro logra engañarlo, la burla del roedor llega a ser «en forma más sangrienta y mortal» (Navarro del Águila, 1946: 141).

Navarro del Águila (1946: 142) distingue los elementos narrativos que conforman la trama de los cuentos: «de la huerta y de la desaparición de las hortalizas o daño de ellas», «del muñeco de brea que sirve de trampa», «de la lluvia de fuego, juicio final», «de la pared, peña o montaña que amenaza desplomarse», «de las lúcumas y la bola de piedra», «me casaré no más», «de la olla de mazamorra», «del baile sobre un haz de leña», «del cumpleaños del ratón, del pastel y del horno», «de la muerte fingida del zorro» y «de la ocultación del zorro en la casa del ratón». En los estudios de la tradición oral andina, se trata del primer trabajo de identificación de los motivos referidos al engaño sufrido por el zorro, a los cuales se sumarán los aportes de otras investigaciones.

Basándose en sus indagaciones sobre el cuento folclórico, Morote Best (1988), por un lado, identifica los motivos que forman parte de las narraciones que tratan sobre el ciclo del viaje del zorro al cielo y, por otro, realiza una clasificación de los relatos sobre el engaño y la burla del cánido sobre sus rivales. Sobre el segundo ciclo, Morote Best (1988:

¹¹ Los artículos «Pascual y Don Diego. Las conexiones de nuestros cuentos» y «El tema del viaje al cielo. Estudio de un cuento popular» de Morote Best se publican, respectivamente, en el n° 1 (1950) y en el n° 21 (1958) de la revista *Tradición*. El segundo estudio se encuentra reproducido en *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes* (1988), de donde se realizan las citas. Una recopilación de los trabajos del autor publicados en dicha revista con el título de *Efraín Morote Best. Compilación* se halla en formato digital y disponible en la web: https://archive.org/details/chloetessier_ymail/page/n297/mode/2up.

80-85) coincide con los motivos mencionados por Navarro del Águila y añade otros: «el muñeco de brea», «la lluvia de fuego», «el “cargó” del ratón» (celebrar una fiesta), «la olla de mazamorra», «la montaña que debe desplomarse», «el queso de la laguna», «el zorro asa a sus cachorros», «la casa que habla», «el cadáver que echa vientos», «la apuesta para resistir el frío», «las lucmas que muelen dientes», «cumpleaños del ratón», «los zorros que roban reatas de los arrieros», «el zorro aprende a silbar», «los pajaritos se convierten en espinos», «la carrera con el batán», «el zorro clarinero» y «el zorro escapa de la trampa».

En un análisis de versiones del cuento «Pascual y Diego», donde el zorro es burlado por el ratón, Morote Best (1950: 39-41) determina cincuenta y cuatro motivos que se organizan en siete episodios. En el primer segmento, el cánido se ha salvado del diluvio universal y traba amistad con el ratón, quien se burla haciéndole creer que una montaña se va caer, pero, como se da cuenta de que ha sido engañado, promete comérselo. De esta manera, se desarrollan escenas en las que el ingenio del ratón impide que sea devorado por el raposo. En el segundo, el roedor le pide que deben cavar un hueco para salvarse de la lluvia de fuego; el zorro pide ser enterrado, pero se trata de un nuevo engaño. En el tercero, el cánido encuentra al ratón mientras construye una casa para pasar su cargo y es encerrado en ella, luego de lo cual el roedor prende fuego a la casa. En el cuarto, debido a que el ratón se come las flores de un huerto, el dueño coloca como trampa un muñeco de brea, al cual queda adherido el roedor. El perseguidor promete esta vez comérselo, mas el ratón le dice que el hortelano tiene una hija casamentera con la que quiere hacerlo casar y lo convence de ocupar su lugar, por lo que el zorro termina duramente castigado por el hombre.

En el quinto, sexto y séptimo segmento, las secuencias corresponden al ciclo del viaje al cielo, con la intervención del cóndor y los loros. Prometiéndole portarse bien, el zorro es llevado por el cóndor a un banquete que se realizará en el cielo; no obstante, se porta mal y es abandonado por el cóndor. Para regresar a la tierra, prepara una soga, que es cortada por unos loros debido a que fueron insultados por el cánido. Al caer vertiginosamente, se encuentra con un gran número de piedras puntiagudas colocadas por el ratón y de cada pedazo del zorro muerto nacen los zorros en la tierra.

En la línea de los trabajos anteriores, Espino (2014: 113-114) plantea seis núcleos narrativos referidos al engaño y castigo al zorro a partir de una selección de cuentos, donde el cuy es el burlador. En el primer núcleo, el cuy se aprovecha de la chacra de un campesino y la destruye; en el segundo, el dueño coloca una trampa y el roedor es atrapado, pero le pide al cánido que ocupe su lugar. En el tercero, el perseguidor encuentra al cuy mientras sostenía una enorme piedra; sin embargo, es timado otra vez. En el cuarto, el cuy le hace creer al zorro que debe cavar un hoyo, porque va a llegar el fin del mundo. En el quinto, el perseguidor es engañado al creer que hay un queso en una laguna, entonces, bebe toda el agua y revienta. En el último, entre las historias, el cuy le ofrece un chicharrón al raposo, pero se trata de un panal de avispas.

Con una amplia difusión en las narraciones folclóricas de la literatura universal, varios de los motivos aparecen en los tipos cuentísticos del catálogo de cuentos de Hans-Jörg Uther (2011). Los episodios de «el muñeco de brea» corresponden al tipo ATU 175 («El bebé de alquitrán y el conejo»), «el fingimiento de la muerte del zorro» desarrolla elementos temáticos del tipo ATU 33 («El zorro se hace el muerto y es arrojado fuera del pozo y escapa»), las escenas de «el queso de la laguna» aparecen en el tipo ATU 34 («El lobo se sumerge en el agua en busca del queso reflejado»), y las aventuras que forman parte de «el viaje al cielo» figuran en el tipo ATU 225 («La cigüeña enseña al zorro a volar»).

A partir de una lectura de cuentos folclóricos y narraciones de la literatura andina, y tomando como referencia los episodios de los ciclos sobre el zorro según los estudios reseñados de Navarro del Águila, Morote Best y Espino, se puede proponer una secuencia de motivos referidos al engaño que sufre el cánido cuando se encuentra en situaciones de rivalidad con otros personajes, tal como se presenta en el Cuadro 1.

CUADRO 1. ÍNDICE DE MOTIVOS QUE SE DESARROLLAN EN EL CICLO CUENTÍSTICO DEL ENGAÑO AL ZORRO.

1. <i>Un conejo (o un roedor) devora las plantas de un huerto (chacra, jardín) y causa destrozos.</i>
2. <i>El dueño (agricultor, hortelano, patrón, viejo, vieja) coloca una trampa para atrapar al conejo (o al roedor).</i>
3. <i>La trampa consiste en un muñeco de brea (hombre de cera, de goma).</i>
4. <i>El conejo (o el roedor) cae en la trampa y no puede salir.</i>
5. <i>El conejo (o el roedor) le pide al zorro que ocupe su lugar y le hace creer que el dueño quiere que se case con su hija.</i>
6. <i>El conejo (o el roedor) le dice al zorro que el dueño quiere que se alimente de sus gallinas (cerdo, carne), pero que él rechaza el ofrecimiento.</i>
7. <i>El zorro cae en el engaño y reemplaza al conejo (o al roedor).</i>
8. <i>El zorro es castigado por el dueño con un fierro caliente (a golpes, a latigazos).</i>
9. <i>El zorro se libra del castigo.</i>
10. <i>El conejo (o el roedor) le lanza espinas (moras, tunas, ají) al zorro para poder huir.</i>
11. <i>El conejo (o el roedor) engaña al zorro diciéndole que hay un queso en una laguna (pozo).</i>
12. <i>El zorro bebe toda el agua (y revienta).</i>
13. <i>El conejo (o el roedor) engaña al zorro diciéndole que el dueño (el patrón) le ha ordenado cuidar una planta.</i>
14. <i>El conejo (o el roedor) miente al zorro diciéndole que hay un incendio en su cueva.</i>
15. <i>El conejo (o el roedor) le hace creer al zorro que hay una peña (roca, piedra, pared) que va a desplomarse.</i>
16. <i>El conejo (o el roedor) cava un hoyo en la tierra para salvar su vida.</i>
17. <i>El conejo (o el roedor) engaña al zorro diciéndole que va a caer una lluvia de fuego.</i>
18. <i>El conejo (o el roedor) le hace creer al zorro que se va a producir el fin del mundo.</i>
19. <i>El zorro también cava un hoyo (o pide introducirse primero en él).</i>
20. <i>El conejo (o el roedor) cubre con tierra al zorro.</i>
21. <i>El conejo (o el roedor) le dice al zorro que, en la cocina de la casa de unos viejos, hay una olla de mazamorra (de maíz, de molle).</i>
22. <i>El zorro introduce su cabeza en la olla y no puede sacarla.</i>
23. <i>La olla se estrella contra la cabeza del dueño (viejo, anciano) de la casa y este se despierta.</i>
24. <i>El dueño (viejo, anciano) le da una golpiza al zorro.</i>
25. <i>El conejo (o el roedor) va a construir un cerco de paja (casa, choza).</i>
26. <i>El zorro quiere aprender a volar.</i>
27. <i>El zorro cae hacia la tierra.</i>
28. <i>El zorro quiere aprender a silbar.</i>
29. <i>El zorro es distraído por el vuelo de una perdiz.</i>
30. <i>El conejo (o el roedor) le hace creer al zorro que tiene un cargo (fiesta, banquete).</i>

- | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 31. <i>El conejo (o el roedor) prende fuego a la casa (choza, cerco de paja) donde se encuentra el zorro y este termina chamuscado.</i> |
| 32. <i>El conejo (o el roedor) le arroja piedras (rocas) al zorro.</i> |
| 33. <i>El zorro muere trágicamente (atragantado, despanzurrado, enterrado, aplastado, ahogado o calcinado).</i> |
| 34. <i>El «cadáver» del conejo (o del roedor) echa ventosidades.</i> |

6. EL CORPUS LITERARIO

Nuestro trabajo está conformado por una selección de quince cuentos que pertenecen a diferentes regiones del Perú y presentan la siguiente clasificación: los relatos I–XIII son cuentos folclóricos obtenidos de informantes o narradores orales que se encuentran incluidos en recopilaciones, mientras que las narraciones XIV–XV son recreaciones literarias de relatos folclóricos. Los cuentos, a la vez, siguen un ordenamiento de acuerdo con la región a la que pertenecen.

- I. «El tío zorro y el conejo» (Cajamarca), contado por Jacinto Jave (Espino, 2014)
- II. «El conejo y el tío zorro» (Lambayeque), narrado por Nemesia Iparraguirre Espino (1994)
- III. «El conejo que robaba pepinos» (Lambayeque), contado por Pedro Manayay y José Chaucas (Espino, 2014)
- IV. «El zorro y el conejito» (Áncash), recogido por Marcelo Azaña (Kapsoli, 1993)
- V. «El zorro y el ratón» (Cerro de Pasco), narrado por Clotilde Alejandro (Salazar *et al.*, 2020)
- VI. «El zorro y el cuy» (Junín) (Jiménez Borja, 1940)
- VII. «El zorro Pascual, el ratón Deguillito y los viejitos» (Cusco), narrado por Genoveva Núñez Herrera (Núñez Herrera, 2021)
- VIII. «El zorro y el ratón» (Cusco), contado por Aparición Monje (Payne, 1984)
- IX. «El ratón y el zorro» (Cusco), narrado por un monolingüe quechua (Bendezú, 2003)
- X. «Del zorro y del cuy» (Puno), narrado por Rufino Chuquimamani (Espino, 2014)
- XI. «De las tres veces que el cuy engañó al zorro» (Puno) (García Miranda, 2006)
- XII. «El conejo, el zorro y el hombre de brea» (Alto Marañón), narrado por Anmón Samaniego (Jordana, 1974)
- XIII. «El zorro y el conejo» (Chachapoyas), relatado por Eusebio Huamán (Taylor, 2003)
- XIV. «El zorro y el ratoncito» (Áncash) (Yauri Montero, 1998)
- XV. «El zorro y el conejo» (La Libertad), incluido en el capítulo XX de la novela *El mundo es ancho y ajeno* (Alegría, 2000)

En los cuentos seleccionados, el conejo desempeña la función del *trickster*¹², al igual que los roedores que aparecen en su lugar. Los rivales del zorro reúnen características de los embaucadores propuestas por William Hynes (1993: 33-45), quien señala que los *tricksters*, entre otros rasgos, tienen una personalidad ambigua y anómala, son engañadores

¹² Una presentación de los roles y funciones del *trickster*, que reseña aproximaciones de diferentes estudiosos, se encuentra en Matthias Pache (2012).

y tramposos, se transforman e invierten situaciones. Además, las víctimas del zorro emplean las artimañas o los recursos que utiliza el zorro cuando engaña (Uther, 2006: 147-149). Al ser timado por el conejo, se demuestra que el raposo como embaucador es «el engañador que es siempre engañado» (Radin, 1956: IX).

6.1. Contenido de los cuentos

6.1.1. Cuento I: «El tío zorro y el conejo» (Espino, 2014)

El cuento comienza con la referencia al intruso causante de los destrozos en una chacra: «Había un conejo que se iba a comer tomates y la dueña de la chacra le puso una trampa» (Espino, 2014: 272). Al pasar un zorro y, luego de interrogarlo, el conejo le dice al «tío» que «[m]e han amarrado porque no me quiero casar con la hija de la dueña» (Espino, 2014: 272); con ello, despierta el interés del cánido en casarse con la hija; este cae en el engaño y ocupa su lugar. Golpeado por la dueña de la chacra con un fierro caliente, el crédulo animal gritaba: «¡Sí me caso con su hija!» (Espino, 2014: 272). Buscando al lepórido para comérselo, el zorro lo encuentra al pie de una peña; sin embargo, muy ingeniosamente, el pequeño animal vuelve a burlarse de él: «—No me coma, tío zorro, venga manejemos esta peña que se cae» (Espino, 2014: 272). Al creer el raposo que se cernía un peligro, es nuevamente engañado con otra mentira del conejo, quien logra escapar y evita ser devorado por su perseguidor¹³.

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 4 – 5 – 7 – 8 – 15

6.1.2. Cuento II: «El conejo y el tío zorro» (Espino, 1994)

Luego de encontrar destrozos en su huerta, un hortelano coloca un «muñeco de brea»¹⁴ (tipo ATU 175) para atrapar al causante. La trampa permite que el conejo, a pesar de sus intentos para despegarse del muñeco, quede prendido de él. Prosiguen escenas del cuento anterior: el descubrimiento del conejo, el engaño al «tío» zorro con la treta de la no aceptación del casamiento del lepórido con la hija del dueño, la insolente pretensión del cánido y el castigo del hortelano al zorro con un fierro caliente. El relato añade nuevos motivos; así, proponiéndose el raposo comer al conejo, este se esconde haciendo un hueco bajo la tierra y, cuando el perseguidor estaba cerca, echó una ventosidad que lo confundió: «“Desde qué año estará ese animal podrido aquí en este hueco” y siguió su camino» (Espino, 1994: 80).

La burla al zorro continúa con otros episodios que amplían la trama. Al sospechar el conejo que el cánido se le acercaba para devorarlo, le ofrece comer unas tunas y este acepta; sin embargo, muy hábilmente, le lanza tunas con espinas y la boca del zorro resulta herida. La siguiente escena corresponde al sostenimiento de una piedra —una peña en el cuento I—, que le permite al lepórido escaparse una vez más. Resuelto a comérselo

¹³ Al igual que el zorro, otra víctima del engaño del conejo es el puma. En el cuento «El puma y el conejo sabido» (Jordana, 1974), a pesar de poseer mayor fuerza y tamaño, el puma es objeto de burla del hábil personaje a través de varios episodios que forman parte del ciclo del engaño al zorro.

¹⁴ El motivo de «el muñeco de brea» se halla ampliamente difundido en el cuento folclórico universal. En la literatura oral y en el cuento literario del Perú, existen numerosas versiones basadas en él, como «El conejito y el negrito de brea», que se incluye en *Los cuentos contumacinos del Tío Lino* de Fidel Zárate (1939). Johnny Payne (1984) registra dos narraciones con el título «El muñeco de brea» en su recopilación *Cuentos cusqueños*; en ambas, quien cae en la trampa es un ratón; en el primer relato, el motivo tiene un desarrollo argumental independiente, mientras que, en el segundo, se integra a otros motivos, también pertenecientes al ciclo cuentístico sobre las aventuras del zorro.

sin mayor dilación, el raposo lo encuentra a orillas de una laguna, donde se reflejaba la luna. Incitándolo a comer un queso –que era el reflejo de la luna– ubicado en medio de ella (tipo ATU 34), el diminuto animal lo convence de tomarse toda el agua, pero «[de] tanto tomar agua se reventó el zorro» (Espino, 1994: 81). El ingenio del conejo se destaca en el comentario final del cuento en la voz de la narradora: «Tremendo ha sido el conejo y no se sabe hasta cuándo» (1994: 82).

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 16 – 34 – 10 – 15 – 11 – 33

6.1.3. Cuento III: «El conejo que robaba pepinos» (Espino, 2014)

El cuento presenta la osadía de un conejo al ingresar de noche a un huerto donde había pepinos. El dueño, cansado del daño que causaba el invasor, colocó «un hombre de cera» (que equivale al «muñeco de brea» del cuento II). El atrevimiento le resultó caro al intruso: «Al día siguiente, el dueño del huerto lo halló pegado y lo llevó a su casa amarrándolo con una soga» (Espino, 2014: 269). Continúan acciones del patrón del cuento: la aparición de un zorro, el convencimiento al cánido de casarse con la hija del dueño, el reemplazo del conejo por el raposo y el castigo a este con un fierro caliente, por lo que el zorro resulta burlado.

Luego, el cánido se encuentra con el conejo y le cuenta que se escapó al simular estar muerto: «me salvé porque sé pensar» (Espino, 2014: 270) (tiene elementos temáticos del tipo ATU 33), pero le exige resarcirse con él de alguna forma ante tal maltrato: «– Por estos dolores que me has causado, ¿cuánto me vas a pagar? Si no me pagas, te voy a comer» (Espino, 2014: 270). Siguen nuevos motivos; así, apelando a su ingenio, el timador se libra de la amenaza del cánido: le ofrece comer un cerdo. Para tal fin, el conejo «encontró una piedra hermosa que se utiliza para moler en un batán y que tenía forma de un chanchó» (2014: 271). Cuando el zorro quiso agarrar a su supuesta presa, «la piedra le cayó en el pecho y lo hizo polvo» (Espino, 2014: 271) (tiene elementos narrativos del tipo ATU 74C*: «El conejo lanza un coco»). El desenlace enfatiza la muerte trágica del personaje, como en el cuento II. Sin dejar de reír ante la desgracia el cánido, el embaucador comenta irónicamente: «Este zorro zonzó dijo que sabía pensar» (Espino, 2014: 271).

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 6 – 32 – 33

6.1.4. Cuento IV: «El zorro y el conejito» (Kapsoli, 1993)

Las acciones siguen el esquema narrativo de los cuentos anteriores: la disminución de las verduras de un huerto, la colocación de una trampa, la caída del conejo en ella, el engaño al zorro relacionado con la no aceptación del conejo de casarse con la hija de la dueña del huerto, el reemplazo del lepórido por el cánido y la amenaza de la dueña al zorro de castigarlo con un fierro caliente. En el cuento, el raposo se disculpa y la dueña lo deja ir, por lo que el animal se libra del castigo, nuevo motivo que se añade a las acciones. Colérico por haber sido objeto de una mentira, el zorro encuentra al embaucador debajo de una zarza y jura comérselo, al igual que en las otras narraciones. No obstante, este le ofrece unas moras –en el cuento II, son tunas–, que el zorro comía con agrado; entonces, sin reparar en una nueva treta del conejo, este le pidió abrir más la boca y «en vez de mora echó una piedra, con la que el zorro se atoró y murió» (1993: 115) (tipo ATU 74C*). En este cuento, la muerte del animal se produce por atragantamiento, mientras que, en las narraciones anteriores, se produce por haber tomado demasiada agua (II) o porque una roca lo «pulveriza» (III).

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 4 – 5 – 7 – 9 – 10 – 33

6.1.5. Cuento V: «El zorro y el ratón» (Salazar Espinoza *et al.*, 2020)

En el cuento, el ratón, otro personaje fabuloso de la literatura andina, cumple el rol del conejo. El relato sigue episodios conocidos: la incursión de un ratón en el huerto de un campesino, la alimentación del roedor con las plantas del huerto, su captura mediante una trampa, el colgamiento del intruso en un árbol para ser devorado por un gato, la aparición del zorro, el convencimiento al cánido para casarse con la hija del campesino y el reemplazo del ratón por el raposo. Destaca la estrategia con la que el roedor lo engaña para aceptar casarse con la hija del campesino, pedido que el ratón ha rechazado: «Cómo me voy a casar si soy tan chiquito y ella es muy grande para mí» (Salazar Espinoza *et al.*, 2020: 41). Además, el cánido tiene la oportunidad de poder saciar su hambre con copiosa comida: «El campesino ha prometido que a su futuro yerno le dará como dote una granja de más de mil llamas y carneros. (...) Vas a tener abundante carne para tu alimentación» (Salazar Espinoza *et al.*, 2020: 41).

Descubierto el zorro amarrado en lugar del ratón, el campesino lo amenaza con palarlo con agua hirviente para vender su piel; sin embargo, el cánido le ruega que se apiade de él. El hombre, a cambio de ello, le solicita dos carneros de una comunidad cercana y cumple con el pedido. De este modo, el raposo se libra del castigo, como sucede en el cuento IV. A pesar de estar muy enojado y de encontrarlo al ratón cerca de un río, el animal es nuevamente timado, ya que el roedor le hace creer que «hay un incendio en tu cueva y tus hijos se queman» (Salazar Espinoza *et al.*, 2020: 42), nuevo motivo que se suma a la secuencia de acciones. Dicha situación –que no es cierta– lo obliga a tomar mayor cantidad de agua, pero hasta el extremo de morir, como sucede en el cuento II.

Secuencia de motivos: 1 – 4 – 5 – 7 – 9 – 14 – 33

6.1.6. Cuento VI: «El zorro y el cuy» (Jiménez Borja, 1940)

El cuento destaca por presentar varias secuencias narrativas que conforman el ciclo del engaño al zorro en la tradición oral andina. Además del ratón, otro personaje que reemplaza al conejo es el cuy, como ocurre en este relato. El daño causado por el cuy al alfalfar de un campesino llamado Mariano Huallpa, la colocación de una trampa y la caída del roedor en ella son las acciones que inician el cuento. Con la idea de preparar *shacta* (plato típico con papas amarillas), el campesino deja amarrado al intruso a una estaca. Tratándose de «compadres», y con la intención de engañarlo, el roedor le comenta a un zorro que el dueño quiere que se case con una de sus tres hijas y que «me tiene amarrado hasta que aprenda a comer gallina» (Jiménez Borja, 1940: 17).

Continúan motivos conocidos y se añaden otros. Así, el cánido ocupa el lugar del ratón y es castigado con un zurriago por el campesino (en los cuentos I, II y III, el castigo se realiza con un fierro caliente). Para no seguir siendo maltratado, le cuenta la verdad al campesino «y al saberlo le bailaba la barriga de risa a Don Mano [Mariano]» (Jiménez Borja, 1940: 18). Prosigue la escena de la simulación del sostenimiento de una piedra por el cuy debido a que el mundo se acabaría, con lo que engaña otra vez al raposo. Este encuentra en una pampa a su embaucador, quien se puso a escarbar un hoyo, ya que caería una lluvia de fuego; asustado el zorro, le pide ser el primero en introducirse en él; el cuy, mientras lo sepultaba poco a poco, le repetía irónicamente: «mira cómo me sacrifico, mira cómo me sacrifico» (Jiménez Borja, 1940: 18). De este modo, el zorro vuelve a ser objeto de engaño y el roedor consigue escapar con vida.

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 15 – 18 – 16 – 17 – 19 – 20

6.1.7. Cuento VII: «El zorro Pascual, el ratón Deguillito y los viejitos» (Núñez Herrera, 2021)

En este cuento, se perciben varias marcas de la oralidad que son propias del discurso de la narradora y se desarrollan nuevos motivos. Una pareja de ancianos solía preparar mazamorra de maíz y guardaba para el día siguiente lo que quedaba por consumir. Sin embargo, la mazamorra desaparecía y no se sabía quién era el causante de ello. En el hilo de la narración, aparecen en escena el zorro Pascual y el ratón Deguillito (Dieguillo) mientras realizan una apuesta, según la cual el primero devoraría al segundo si este no consiguiera que ambos comiesen la mazamorra. Ingresando sigilosamente a la choza de los viejos, el cánido encuentra el manjar y, hambriento, mete la cabeza en la olla: «El pequeño Ratoncito se matava de Risa al ver al zorro con la olla en la cabeza» (Núñez Herrera, 2021: 164)¹⁵, por lo que, al no poder retirarla, le solicita ayuda al roedor, pero este aprovecha para reírse aún más de la dificultad en que se encontraba el raposo.

Lleno de cólera, el zorro amenaza al ratón con devorarlo, pero la reiterada burla del roedor se mantiene. La explicación de la burla adquiere un tono reflexivo, pues el roedor le enrostra al cánido las faltas y perjuicios que causa a los campesinos: «Sufre zorro pascua por ser malo tu le has comido la gallinas ovejas de los viejitos a paga tu delito. Si quieres que yo te saque tu cabeza de la olla di que hey ganado mi mi castigo por aber robado lo ajeno pide perdon a los viejitos asi te llamaré amigo» (Núñez Herrera, 2021: 165)¹⁶. Sobresale el sentido crítico de la llamada de atención del ratón al raposo, donde se conjugan la risa y el humor con el cuestionamiento de la conducta del segundo por ocasionar perjuicios a los campesinos.

Para poder sacar la cabeza de la olla, el ratón le pide que la golpee con una piedra para que se rompa, pero se trataba de la cabeza del anciano. Al despertarse con el golpe, este le increpa a su mujer al creer que un hombre había venido a acompañarla y golpea duramente al supuesto rival; sin embargo, se descubre que es el cánido. Entonces, llegan a la conclusión «con sorpresa que era el sorro pascual con la cara de mazamorra el era que se comia nuestra mazamorra» (Núñez Herrera, 2021: 165). La muerte del raposo devuelve la armonía al hogar de los ancianos, mientras que el embaucador continúa feliz.

Secuencia de motivos: 21 – 22 – 23 – 24 – 33

6.1.8. Cuento VIII: «El zorro y el ratón» (Payne, 1984)

La organización del cuento reúne un importante número de motivos del ciclo del engaño: el ingreso de un intruso en una huerta, el descubrimiento del ratón por uno de los hijos del dueño de la huerta, el colgamiento del roedor para ser castigado por el hortelano, el engaño del ratón al zorro al rechazar el casamiento con la hija del agricultor, el reemplazo del ratón por el cánido y el castigo a este por el agricultor a golpes. Continúa otra secuencia conocida: la excavación de un hueco en la tierra por el ratón, la supuesta caída de lluvia de fuego, el ingreso del roedor al hoyo para «protegerse», la excavación de otro hueco por el raposo y su ingreso a él para «salvarse». El cánido siente espigas que, supuestamente, serían señales del fuego, pero es burlado nuevamente, ya que, luego de salir del hoyo, descubre que no había tal lluvia y que «estaba tapado con espigas nomás»

¹⁵ Las citas conservan la ortografía original de la transcripción de la narración.

¹⁶ Además de la ortografía, las citas mantienen las discordancias, las formas verbales, la construcción gramatical y las repeticiones del texto. Dichos rasgos reproducen la oralidad del discurso de la narradora que cuenta la historia.

(Payne, 1984: 83). Luego, prosigue el engaño al animal en la escena del sostenimiento de una roca (una peña en el cuento I y una piedra en los cuentos II y VI).

La siguiente secuencia se conforma de motivos del cuento VII: el zorro, incitado por el roedor, come una mazamorra de molle preparada por una pareja de viejitos, pero su cabeza se queda dentro de la olla. Al estrellar su cabeza contra la del anciano, este se despierta y golpea a su esposa al pensar que había ingresado un ladrón, pero se da cuenta de que el intruso es el raposo, quien escapa del lugar. Prometiéndose no volver a ser engañado y devorarlo, el cánido encuentra una vez más al roedor; no obstante, es timado nuevamente, ya que este le hace creer que irán a una fiesta a la que concurrirán como músicos¹⁷; esta escena es un nuevo motivo que se añade a la trama. Sin embargo, camino a la fiesta, ambos debían cruzar un río, pero la corriente se llevó al zorro. De este hecho, se puede inferir que el cánido muere ahogado, hecho funesto que se suma a las otras formas trágicas con que acaba su vida.

Secuencia de motivos: 1 – 5 – 7 – 8 – 16 – 17 – 19 – 15 – 21 – 22 – 23 – 30 – 33

6.1.9. Cuento IX: «El ratón y el zorro» (Bendezú, 2003)¹⁸

Dado que su registro se remonta a los primeros años del siglo XX, el relato es de mucho valor para el estudio del cuento folclórico y literario, pues ofrece una temprana información sobre los motivos que conforman las narraciones que tratan sobre el engaño al zorro. Los personajes del cuento son un rey, un hortelano, el ratón «Diego» y el «tío» zorro. La secuencia inicial sigue el patrón del cuento: la desaparición de las flores del jardín del rey, el descubrimiento de un ratón como el causante, la captura del roedor mediante «un muñeco de brea» como trampa (tipo ATU 175), el colgamiento del ratón de una viga, el reemplazo del roedor por un zorro, a quien el ratón le cuenta que estaba colgado por no aceptar casarse con la hija del rey, el descubrimiento del cánido en lugar del ratón y su castigo azotado por el rey.

Decidido el raposo a comerse al roedor y al hallarlo en una pampa, el ratón, muy astuto, le pide que desista, pues promete llevarlo «a un gran banquete». Sin embargo, «los perros salieron y desgarraron las carnes del tío» (Bendezú, 2003: 283). El engaño al zorro continúa con otros episodios: el sostenimiento de una pared por el ratón, el inminente desplome de la pared, la huida del roedor, el excavamiento de un hoyo por el ratón, la lluvia de fuego, la introducción del zorro en un hueco más grande que es cubierto con espinas por el ratón y las hincadas de las espinas al cánido que le hacían pensar que eran causadas por tal lluvia.

Hambriento al extremo, el zorro se encuentra con el timador, mas este le pide perdón y ofrece llevarlo a una casa cercana de unos viejos donde abunda la comida.

¹⁷ La invitación a la fiesta tiene ecos de los cuentos folclóricos en los que el zorro actúa como músico. Las habilidades artísticas del personaje se mencionan en las narraciones míticas y en el cuento tradicional. En un ya aludido episodio de *Dioses y hombres de Huarochiri* (2007), se presenta al zorro acompañado, además de la tinya, de una antara, instrumentos típicos de la música prehispánica, lo que revela su afición por el arte musical. En el ciclo de «el viaje al cielo», el cánido quiere divertirse y va con su guitarra en la espalda. En «El zorro y el león», incluido en *Los cuentos contumacinos del Tío Lino* de Fidel Zárate (1939: 62), luego de vencer a su rival, el zorro «del cuero del león, hace una flauta, y de la caña de sus huesos, una flauta», con las que canta una canción para celebrar su triunfo.

¹⁸ Tomamos las citas de la traducción del cuento realizada por Edmundo Bendezú y que se publica en su libro *Literatura quechua* (2003). Como ya se ha indicado, el cuento también se encuentra traducido al castellano en la compilación *El cóndor y el zorro* de Max Uhle (2003). Debido a las diferencias existentes entre las traducciones –en particular de estilo–, optamos por la de Bendezú.

Prosiguen episodios de los cuentos VII y VIII: el cánido come la mazamorra de los dueños, el ratón le hace pasar a la cocina, le muestra la olla con mazamorra, el raposo no puede retirar su cabeza del utensilio, el cánido golpea la olla con una piedra grande, que, en realidad, era «la cabeza blanca del viejo, sus pelos eran blancos como la fibra de una cabuya» (Bendezú, 2003: 285); luego, se produce el estrellamiento de la olla contra la cabeza del viejo, la que se rompe en varias partes, el anciano termina ensangrentado y sin poder ver. Entonces, el zorro aprovecha el momento para robarse una oveja y saciar su hambre.

Secuencia de motivos: 1 – 3 – 5 – 8 – 30 – 15 – 16 – 17 – 19 – 20 – 21 – 22 – 23

6.1.10. Cuento X: «Del zorro y del cuy» (Espino, 2014)

Al igual que los cuentos VI, VIII y IX, la narración registra diversos momentos de las aventuras del zorro como personaje burlado en la literatura oral andina. El destrozo de unos sembríos, la colocación de una trampa para capturar al infractor, el descubrimiento del intruso, que era «un cuy grande y gordo», y que es amarrado a una estaca por el dueño, son los episodios del inicio del cuento. De pronto, un zorro se percata de la suerte del roedor y este, con el fin de acrecentar más su curiosidad, le comenta que «enamoraba a la hija más gorda del dueño» y que el padre quería que se casara con ella, pero ya no le gusta; añade que «[t]ambién quiere que aprenda a comer carne de gallina que a mí me da asco» (Espino, 2014: 274). Con el trato de «compadres», el ingenuo personaje acepta reemplazar al cuy, pero, al ser descubierto por el dueño, es castigado a latigazos; prosigue la escena del sostenimiento de «una enorme roca» que «puede aplastarnos a todos» (Espino, 2014: 274). Con el pretexto de buscar una piedra para apuntalar la roca, el cuy escapa y el raposo es engañado otra vez.

Jurando no ser engañado nuevamente, el zorro encuentra al cuy en un corral abandonado; al no poder escapar, el pequeño roedor empezó a escarbar el suelo, porque «ya viene el Juicio Final, va a caer lluvia de fuego» (Espino, 2014: 275). Ante el temor de ser calcinado, el cánido prefiere ser enterrado en el hueco cavado por el roedor y protegerse allí. Con mucho ingenio, «[e]l cuy no solamente le echó tierra, sino, cada tanto, ortigas y espinas» (Espino, 2014: 276) para hacerle creer que las hincadas que sentía eran «las brasas de la lluvia de fuego». En las escenas finales, el cuy apeló al engaño una vez más: «Yo te estaba llevando un queso grande, pero se me ha caído en este pozo» (Espino, 2014: 276) (una laguna en el cuento II). Se trataba del reflejo de la luna y, mientras el zorro intentaba «sostener» el queso, cayó al pozo y murió (tipo ATU 34).

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 4 – 5 – 6 – 8 – 15 – 17 – 16 – 19 – 20 – 10 – 11 – 33

6.1.11. Cuento XI: «De las tres veces que el cuy engañó al zorro» (García Miranda, 2006)

La apertura del cuento sigue el patrón básico de las narraciones: las quejas de un campesino por el destrozo de su sembrío, la colocación de una trampa, el descubrimiento de un cuy como el causante y el engaño del roedor a un zorro hambriento haciéndole creer que se negaba a comer la carne ofrecida por el dueño de la chacra. Entonces, el cuy le insinúa: «Si de carne se trata tú nomás eres el indicado» (García Miranda, 2006: 261). En las siguientes escenas, se produce el reemplazo de la astuta criatura por el zorro y el castigo del raposo con un látigo por el dueño de la chacra.

Continúa la secuencia de la simulación del sostenimiento de una peña por el roedor, quien arguye que «el mundo se va a acabar» y agrega que «como yo no tengo mucha fuerza voy a buscar un palo grande para que nos sirva de soporte» (García Miranda, 2006: 261). Con esa treta, el cuy logra escapar del zorro. Víctima de otra mentira, el

perseguidor, «herido en su orgullo», divisa al embaucador y se promete devorarlo. Con el engaño de que «un gran fuego arrasará todo el mundo» y de que es necesario cavar un hueco en la tierra para salvarse, el cuy convence al zorro, «el compadre tiwula», de que es mejor que él se esconda allí, porque «es más difícil que se pueda enterrar solo» (García Miranda, 2006: 262). Luego de ser cubierto con tierra por el roedor, el cánido terminaría su vida enterrado y el cuy seguiría viviendo «tranquilo sin tener más enemigos». En este cuento, el episodio del cánido cubierto con tierra se integra a la trama.

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 4 – 6 – 8 – 15 – 17 – 16 – 19 – 20 – 33

6.1.12. Cuento XII: «El conejo, el zorro y el hombre de brea» (Jordana, 1974)

Además de conservar motivos ya mencionados, «el hombre de brea» (tipo ATU 175) es un elemento narrativo de especial interés en la trama, ya que el cuento se focaliza, por un lado, en su fabricación mediante la preparación de las sustancias empleadas – plantas y resinas– y, por otro, en los sucesivos intentos del conejo de querer librarse de él. Los destrozos causados en unos sembríos de hortalizas, maíz, yuca y árboles frutales, la fabricación de «un hombrecillo de brea» como trampa por el dueño, su colocación a la entrada de la chacra, la caída del lepórido en la trampa, sus intentos por quedar libre y el descubrimiento del intruso son los episodios iniciales.

El cuento continúa con las escenas del engaño al zorro: la amenaza al conejo de ser castigado con un fierro caliente, la curiosidad de un zorro por lo sucedido con él, el engaño del lepórido al cánido con la treta del casamiento de la hija más linda del dueño de la chacra, en particular, porque «van a matar diez gallinas gordas para la fiesta, y mi problema es que yo no sé comer gallinas» (Jordana, 1974: 210). Convencido, el animal ocupa el lugar del conejo, quien, irónicamente, le desea buena suerte: «–Compadrito, que te vaya bien en la boda y que las gallinas no sean muy viejas» (Jordana, 1974: 210). El agricultor castiga al raposo, para lo cual le introduce un fierro caliente por el ano. Entonces, el burlado va en busca del conejo por haberlo engañado una vez más.

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8

6.1.13. Cuento XIII: «El zorro y el conejo» (Taylor, 2003)

La trama del cuento desarrolla escenas anteriores: el ingreso de un conejo a la hacienda de un patrón, los destrozos causados por el intruso, la fabricación de un «hombre de goma» (tipo ATU 34) para atrapar al lepórido y la aparición circunstancial de un zorro cuando este está próximo a ser castigado con un fierro caliente por el dueño. Luego, sigue el engaño del conejo al zorro con el falso casamiento de la hija del patrón, pedido que el pequeño animal ha rechazado, el reemplazo del intruso por el cánido y el descubrimiento de este por el dueño, quien «castigó al zorro golpeándole el trasero» (Taylor, 2003: 36).

Prosiguen nuevos motivos que se suman a la trama: el raposo, decidido esta vez a comerse al timador, lo halla en el campo mientras cuidaba que el ganado no comiera una planta semejante a una palmera a pedido del dueño. El conejo lo convence de no ser devorado y de que lo ayude, más bien, a cuidar la planta; el lepórido promete volver, pero «ya no volvió» (Taylor, 2003: 36). Continúa el engaño al zorro con la escena del sostenimiento de una peña, donde se produce la huida del conejo luego de pedirle al animal apoyo para sostener la mole.

En la última escena, se desarrollan otros motivos: el cánido «encontró al conejo que estaba durmiendo en medio del pasto» (Taylor, 2003: 37) con vivas ganas de devorarlo, pero lo persuade de que no lo haga para permitirle traer paja y poder construir un cerco

en la pampa con el engaño de que los dos irán a una fiesta y se divertirán. El raposo, emocionado por divertirse, cayó en la treta y «se puso a bailar con gran alegría» (Taylor, 2003: 38); el embaucador aprovechó para encender la paja y el fuego que se extendió «[q] uemó por completo al zorro» (Taylor, 2003: 38). Al librarse para siempre de su amenaza, «desde esa época, el conejo llega por todas partes» (Taylor, 2003: 38). Además de incluir nuevos motivos, el cuento refiere un material diferente del que está hecha la trampa respecto de «el muñeco de brea» (cuentos II y IX) y de «el hombre de cera» (cuento III). Por otro lado, en el desenlace, el zorro muere calcinado, a diferencia de otras narraciones en las que termina aplastado, pulverizado, reventado, enterrado o ahogado.

Secuencia de motivos: 1 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 13 – 15 – 25 – 30 – 31 – 33

6.1.14. Cuento XIV: «El zorro y el ratoncito» (Yauri Montero, 1998)

El cuento es breve y narra la persecución de un gato a un ratoncito. La secuencia narrativa mantiene algunos de los motivos señalados. Mientras el roedor cava un hoyo para esconderse, aparece un zorro y lo amenaza con devorarlo; el ratoncito apela al ingenio para poder librarse de las ansias del animal y empieza a gritar «—¡Ya viene! ¡Ya viene!» (Yauri Montero, 1998: 3) para distraerlo de su propósito. La treta tiene por objetivo hacerle creer al cánido que se acerca el fin del mundo y que todos deben salvarse, por lo que el zorro «de inmediato se puso a escarbar para ocultarse» (Yauri Montero, 1998: 4).

La habilidad del roedor se vuelve a manifestar cuando anuncia que caerá lluvia de fuego, por lo que el raposo no demora en esconderse. De manera ingeniosa, el ratoncito tapa el ingreso del hoyo con espinas, ya que quedaba al descubierto; al querer salir de él, el cánido siente la hincada de las espinas y cree que ello se debía a la lluvia de fuego. No obstante, al saltar fuera del hoyo, se da cuenta de que «había sido burlado una vez más por el débil pero inteligente ratoncito» (Yauri Montero, 1998: 4).

Secuencia de motivos: 16 – 18 – 19 – 17

6.1.15. Cuento XV: «El zorro y el conejo» (Alegría, 2000)

El cuento de Ciro Alegría reúne el mayor número de motivos relacionados con las aventuras del zorro como «burlador burlado» e incluye nuevas escenas que se suman a las ya identificadas. Siguiendo la secuencia inicial de los relatos, un conejo causaba estragos en la huerta de una vieja, quien, con el fin de capturarlo, coloca una trampa y el lepórido es atrapado. A continuación, se produce el engaño al zorro al incitarlo el conejo a casarse con la hija de la dueña, para lo cual arguye que ella es buenamoza, además de que la vieja tiene abundantes gallinas; como resultado, el cánido reemplaza al conejo en la trampa. Entonces, con un fierro caliente, la vieja «comenzó a chamuscarlo... Y le quemaba el hocico, el lomo, la cola, las patas, la panza» (Alegría, 2000: 584)¹⁹.

Prosigue un motivo conocido: al encontrar al conejo mientras tomaba agua a orillas de un pozo, el zorro decide devorarlo, pero, de manera astuta, el conejo le pide ayuda para sacar un queso que estaba al fondo del pozo —el reflejo de la luna—, de tal modo que, luego de tomar harta agua, el cánido no pudo caminar y el embaucador volvió a escapar (tipo ATU 34). En el siguiente episodio, además del conejo, intervienen el cóndor, el zorzal y la

¹⁹ Las citas corresponden a la edición de la novela de Ciro Alegría publicada por Ediciones de la Torre de Madrid el año 2000 con un estudio introductorio de Carlos Villanes Cairo. El cuento fue publicado en forma independiente por la Editorial Norma el año 2008.

perdiz, quienes también se burlan del raposo. En esta secuencia narrativa, se desarrollan nuevos motivos. Al ver el vuelo del cóndor²⁰, el cánido quiere aprender a volar; gracias a la inteligente colaboración entre el conejo y su «compadre» cóndor, la majestuosa ave dispone los preparativos: «“Traigan dos lapas”. Llevaron dos lapas o sean dos grandes calabazas partidas y el cóndor y el conejo las cosieron en los lomos del zorro» (Alegría, 2000: 585). Llevado en la espalda del ave, el zorro sigue sus indicaciones y se lanza desde los aires, pero cae velozmente sin poder volar por el peso y se estrella contra un árbol (tiene elementos narrativos del tipo ATU 225). El cánido también quiere aprender a silbar²¹. En esta escena, interviene el zorzal, quien le instruye previamente: «Tienes que ir donde el zapatero para que te cosa la boca y te deje solo un agujerito. Llévale algo en pago del trabajo. Después te enseñaré» (Alegría, 2000: 585). Luego de ofrecerle crías de una perdiz como pago, el raposo recibe lecciones del zorzal y aprende a silbar; no obstante, se olvida de que debía devorar al conejo, hasta que la perdiz, en venganza por haberse llevado a sus crías, vuela rozando sus orejas y el cánido abre su boca, como consecuencia de lo cual se descose la costura.

Luego, se desarrolla el engaño al zorro en la escena de la simulación del sostenimiento de una peña, que le permite al conejo escapar nuevamente de la amenaza del perseguidor. Jurando nunca más ser timado por el conejo, el animal va a buscarlo a su propia casa, que «[e]ra una choza de achupallas» (Alegría, 2000: 586), donde estaba moliendo ají que serviría para agasajar a una banda de pallas, danzantes y músicos. Con astucia, el conejo le formula un pedido: «Si tú me matas, se pondrán tristes y ya no querrán bailar ni cantar. Ayúdame más bien a moler el ají» (Alegría, 2000: 586). Entonces, el lepórido prende fuego a la choza y el zorro cree que los ruidos del incendio son producidos por las pallas, los danzantes y los cohetes. Al lanzarle ají a los ojos del cánido, este queda enceguecido y permanece «muchos días con el cuerpo y los ojos ardientes por las quemaduras y el ají» (Alegría, 2000: 587) (el episodio tiene elementos temáticos del tipo ATU 73: «Cegando al guardián»). Así, el conejo volvió a librarse de él.

Finalmente, al hallar el zorro al conejo tendido, y sospechando que dormía, se produce una escena humorística: «En eso, el conejo soltó un cuezco. El zorro olió y

²⁰ El zorro y el cóndor son personajes del ciclo de «el viaje al cielo» donde se desarrollan las aventuras del cánido que concluyen con su muerte al estrellarse contra la tierra, y de conocidos cuentos donde ambos realizan apuestas con el triunfo del ave y la muerte del zorro debido al frío. En el episodio del cuento de Alegría, el atrevimiento del zorro de imitar el vuelo del cóndor experimenta también un resultado contrario que se suma a los reveses que tiene cada vez que se enfrenta a él.

²¹ La envidia del zorro se observa cuando quiere silbar como el zorzal. En la tradición oral andina, el motivo se desarrolla con la presencia de diferentes elementos narrativos. En el cuento «El zorro, el waychau y la perdiz» recogido por Mario Florián (1988: 55), la envidia impulsa al cánido a querer silbar, por lo que el waychau (huaychao) «le cosió la boca a su compadre (...) dejando en ella una pequeña abertura para que pueda silbar». Sin embargo, el raposo se aprovechaba del arte del ave y las muchachas, al escucharlo cantar, se enamoraban de él. Por pedido del waychau, una perdiz alzó vuelo y lanzó un grito que asustó al zorro, quien «abrió maquinalmente la boca y rompió todos los hilos», entonces «ya no pudo silbar» (Florián, 1988: 56). En «El zorro y el huaychao» de Arturo Jiménez Borja (1937: 21), el personaje, luego de escuchar el canto del ave, le solicita que le preste su pico, para lo cual le recomendó que «se cosiera el hocico a fin de que la flauta se adaptara mejor», pero, de tanto tocar sin descansar, se le descosió el hocico; por ello, «se quedaron los zorros con la boca enorme en castigo de su abuso de confianza» (Jiménez Borja, 1937: 22). En «El zorro silbador», recopilado por Enrique Foley Gambetta (1954: 1929), luego de las lecciones, el cánido aprende a silbar, pero, debido a que elevaba el tono «para hacerse escuchar por todos los animales de la campiña (...) se le reventaron las costuras» y las heridas le causaron la muerte.

muy decepcionado, dijo: “¡Huele mal! ¡Cuántos días hará que ha muerto!” Y se marchó» (Alegría, 2000: 587). De este modo, el conejo vuelve a engañar a su perseguidor como sucede a lo largo del cuento; sin alcanzar su objetivo, la persecución realizada por el cánido no deja de ser infructuosa: «El zorro lo distinguía por allí comiendo su yerba. Entonces se decía: “Es otro”. Y seguía su camino...» (Alegría, 2000: 587).

Al recrear secuencias narrativas del ciclo de zorro, el cuento de Alegría denota una «estirpe folklórica» (Larrú, 2009)²². Además de conservar conocidas escenas de las aventuras del cánido, la narración incluye la imitación del raposo de determinadas facultades o cualidades de aves del universo andino, que conforma otra línea temática del cuento oral. La intervención de la perdiz alude a la distracción del raposo en una escena de *Dioses y hombres de Huarochirí*, referida anteriormente, y en otras narraciones folclóricas. De este modo, el cuento articula motivos de varias tradiciones narrativas de la literatura andina que tienen como protagonista al zorro²³.

Secuencia de motivos: 1 – 2 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 11 – 12 – 26 – 27 – 28 – 29 – 15 – 30 – 31 – 10 – 34

6.2. Resumen de los motivos desarrollados en los cuentos

El Cuadro 2 resume los motivos del engaño que organizan el contenido de los cuentos seleccionados.

6.3. Estudio comparativo de los cuentos

En el corpus estudiado, se aprecia la centralidad del zorro como «burlador burlado», en la tradición oral andina y en la literatura escrita, lo que se narra a partir de conocidos motivos (Navarro del Águila, 1946; Morote Best, 1988; Espino, 2014), varios de los cuales forman parte de tipos cuentísticos de la literatura universal (Uther, 2011). De acuerdo con los cuentos seleccionados, los principales motivos del engaño al cánido se documentan en narraciones obtenidas de informantes, versiones y recreaciones literarias de las primeras décadas del siglo XX (IX, X, XV). El corpus demuestra su amplia difusión en diferentes regiones del Perú, tanto del área andina: sierra norteña (I, II), sierra central (V, VI), sierra sureña (VIII, X), como del nororiente (XII, XIII). En los cuentos, narrados desde la perspectiva del humor, el estatuto dominante del burlador le corresponde al conejo (I, II, III, IV, XII, XIII y XV); en su lugar, también aparecen roedores, como el ratón (V, VIII, IX y XIV) y el cuy (VI, X y XI), quienes cumplen con dicha función. Además, participan de la burla al zorro aves del mundo andino, como el cóndor, el zorzal y la perdiz (XV), por lo que no hay personaje que no lo engañe (Morote Best, 1988). Los protagonistas de estas historias pertenecen al universo fabuloso de la literatura andina y a una rica tradición narrativa que se proyecta en el cuento escrito.

²² Manuel Larrú (2009: 61) destaca la constante interinfluencia existente entre la literatura oral y la literatura escrita: «Así como Ciro Alegria usa la oralidad para escribir cuentos de estirpe “folklórica”, también en la narrativa oral hay relatos cuyo origen se puede rastrear en la escritura, en los libros, y que al paso del tiempo se han incorporado a la tradición de las comunidades».

²³ Debido a la licencia y al arte creativo de los autores, la literatura escrita ofrece interesantes reelaboraciones de las aventuras del zorro. Un ejemplo es *Fantásticas aventuras de Ato y el Diguillo* de Manuel Robles Alarcón (1974), que desarrolla de manera argumental la mayoría de los motivos que forman parte del ciclo del engaño al zorro, de «el viaje al cielo» y del enfrentamiento con otros personajes fabulescos del universo andino.

CUADRO 2. MOTIVOS DESARROLLADOS EN LOS CUENTOS ESTUDIADOS.

Motivos	Cuentos														
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
1	X	X	X	X	X	X	-	X	X	X	X	X	X	-	X
2	X	X	X	X	-	X	-	-	-	X	X	X	-	-	X
3	-	X	X	-	-	-	-	-	X	-	-	X	X	-	-
4	X	X	X	X	X	X	-	-	-	X	X	X	X	-	X
5	X	X	X	X	X	X	-	X	X	X	-	X	X	-	X
6	-	-	X	-	-	X	-	-	-	X	X	X	-	-	X
7	X	X	X	X	X	X	-	X	-	-	-	X	X	-	X
8	X	X	X	-	-	X	-	X	X	X	X	X	X	-	X
9	-	-	-	X	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
10	-	X	-	X	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X
11	-	X	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X
12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-
14	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
15	X	X	-	-	-	-	-	X	X	X	X	-	X	-	X
16	-	X	-	-	-	X	-	X	X	X	X	-	-	X	-
17	-	-	-	-	-	X	-	X	X	X	X	-	-	X	-
18	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	X	-
19	-	-	-	-	-	X	-	X	X	X	X	-	-	X	-
20	-	-	-	-	-	X	-	-	X	X	X	-	-	-	-
21	-	-	-	-	-	-	X	X	X	-	-	-	-	-	-
22	-	-	-	-	-	-	X	X	X	-	-	-	-	-	-
23	-	-	-	-	-	-	X	X	X	-	-	-	-	-	-
24	-	-	-	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-
25	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	-
26	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
27	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
28	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
29	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X
30	-	-	-	-	-	-	-	X	X	-	-	-	X	-	X
31	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-	X
32	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
33	-	X	X	X	X	-	X	X	-	X	X	-	X	-	-
34	-	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X

En los cuentos, el zorro es crédulo e inocente, ha perdido toda su habilidad y astucia, y sus promesas de devorar a sus víctimas no llegan a prosperar debido al reiterado engaño del que es objeto (Navarro del Águila, 1946; Morote Best, 1988; Espino, 2014), por lo que es un «engañador engañado» (Radin, 1956). Frente al asedio del raposo, el conejo recurre a trucos y mentiras para huir y evitar ser devorado por él. Estas habilidades configuran al diminuto personaje como *trickster* (Rodríguez García, 2023; Hynes, 1993) y demuestran

el ingenio de los seres débiles (Morgante, 2001). La familiaridad del vínculo entre los personajes revela una estrecha cercanía (Navarro del Águila, 1946), lo que se observa en la expresión «tío zorro» (I, II) y en el tratamiento bajo la forma de «compadres» y «compadrito» (X, XII). En las narraciones, el poder persuasivo de las palabras del conejo (o de los roedores) alcanza su objetivo, ya que, con una sola insinuación (XII), o mediante sutiles estrategias de convencimiento que apelan a la mentira referida al matrimonio con una muchacha casamentera o a la abundancia de comida para su alimentación (I, V, IX), concita la atención del zorro.

Las escenas que conforman las narraciones no solo son divertidas, sino que, además, las propias palabras de los personajes encierran dosis de humor (XII). A ello se suman los comentarios irónicos que realizan el burlador y el narrador, que enfatizan la burla y degradan aún más la suerte de la víctima (III, VI). En un plano mayor, se sitúa el discurso crítico que cuestiona la conducta del zorro como causante de daños y cuya voz acusatoria representa a la comunidad (VII). En los cuentos, el burlador no solamente logra huir del zorro, sino que, por momentos, apela a una extrema crueldad cuyo desenlace es la violenta muerte del cánido (II, III, IV, V, VII, VIII, X, XI, XIII). En tal sentido, además del engaño y del castigo, la muerte del raposo subraya su condición como personaje trágico (Espino, 2014).

Dependiendo de la extensión y estructura de las narraciones, la apertura contextualiza el lugar y el momento de las historias con la mención del factor desencadenante de la trama y la identificación de los personajes (I, II, XI). La linealidad de las acciones y la sencillez del esquema narrativo caracterizan la trama de los cuentos; según su grado de estructuración, los cuentos pueden tener un número limitado de motivos (I, VII, XIV) o conformarse de secuencias narrativas de mayor extensión por el número de motivos que desarrollan (VI, IX) o por integrar diferentes tradiciones narrativas de la literatura andina (XV). Esta modalidad consistente en ensamblar diferentes tipos cuentísticos ilustra la naturaleza del relato centrado en la figura del *trickster* (Konaydi y Pedrosa, 2018). En el corpus estudiado, debido a la propia dinámica del cuento oral y a la elipsis narrativa, los motivos pueden hallarse implícitos y deben deducirse de las acciones del cuento (VIII, IX). Por otro lado, en las narraciones, se desarrollan escenas muy conocidas en el cuento universal y que forman parte de los tipos ATU 33, ATU 34, ATU 73, ATU 74C*, ATU 175 y ATU 225 (Uther, 2011), adaptados a las características culturales del mundo andino.

En los cuentos estudiados, las secuencias narrativas enfatizan la dimensión cómica del zorro (Gómez García, 2016) debido a su condición de «tramposo engañado» (Kessel, 1993). El desarrollo argumental pone de relieve el destino funesto del personaje, cuya prefiguración se halla en las narraciones fundacionales del mundo andino y se relaciona con el tiempo del mito y la memoria (Ávila, 2007). Los cuentos tienen como clave de lectura la lección moral, porque, en ellos, se simboliza la justicia que revindica al débil frente al poderoso, de tal modo que quien antes era la víctima es ahora quien triunfa (Taylor, 1987). Así, la suerte del zorro como «burlador burlado» codifica un significado mediante el cual se castiga la transgresión y el perjuicio a la comunidad (VII). De este modo, las narraciones proyectan un simbolismo asociado con un sentido correctivo que vela por el cumplimiento de las normas de acuerdo con el imaginario andino (Merino de Zela, 2007; Arguedas, 2012, VII; Ramos Mendoza, 1992).

En el corpus seleccionado, se evidencia un interesante proceso de transmisión y de reelaboración de los cuentos a través de versiones referidas a un mismo tema y que siguen un determinado patrón narrativo (V, XI, IX), pero que se actualizan en la voz de los

cuentistas o en el testimonio de los informantes. Dicha particularidad se relaciona con la «plasticidad» del cuento oral (Merino de Zela, 2007; Ortiz Rescaniere, 2012). La oralidad se impregna en las narraciones en diferentes niveles: la proximidad del relato al discurso hablado, la brevedad de los episodios, la incorporación de nuevas secuencias, la presencia de marcas orales en el léxico, el empleo de determinados recursos expresivos y la sintaxis narrativa (VII, VIII, III, XIII). Por último, entre los relatos estudiados, el cuento literario puede ofrecer mayores posibilidades de organización interna por las secuencias narrativas que contiene (XV). Al coexistir en una misma contemporaneidad el cuento oral (VI, IX) y el cuento escrito (XV), se establecen permanentes interinfluencias entre ambas formas narrativas (Contreras *et al.*, 2002); además, una evidencia de la estrecha relación entre la oralidad y la literatura es que la raíz folclórica del cuento literario se mantiene latente (Larrú, 2009).

7. CONCLUSIONES

Entre los personajes fabulescos de la literatura andina, aparece el zorro, quien se caracteriza por su astucia y habilidad para engañar a sus víctimas y devorarlas. Las narraciones orales y los cuentos literarios que recrean los ciclos narrativos sobre el raposo ofrecen una imagen del personaje como burlador, que es predominante, ya que, rivalizando con otros animales, suele alcanzar sus propósitos y salir airoso en sus aventuras. No obstante, en el cuento folclórico, dicha imagen se invierte y el zorro se convierte en «burlador burlado». Esta condición se desarrolla de manera divertida y con un sentido de humor mediante una serie de episodios que se articulan a partir de los motivos del engaño, por lo que la burla al cánido se produce de manera reiterada. De este modo, el zorro suele aparecer como un personaje desprovisto de su peculiar ingenio para engañar y es, más bien, víctima del engaño por personajes débiles, quienes demuestran la inteligencia y la astucia que distinguen al cánido.

Los cuentos en los que figura el zorro como «burlador burlado» son, por lo general, breves, pero pueden ampliarse según el número de episodios y motivos que los conforman. El esquema narrativo que organiza los cuentos es la oposición, lo que establece una relación antagónica entre el cánido y sus rivales, como el conejo, el cuy y el ratón, quienes deben apelar a la astucia y a su capacidad de engaño para salvarse de ser devorados por el zorro y burlarse de él. El desenlace de las narraciones subraya el éxito del engaño, como resultado de lo cual el raposo termina burlado, malherido o muerto. Conocidos motivos se enlazan en la trama de las versiones estudiadas, lo que permite conocer y estudiar el proceso de transmisión y la especial dinámica del cuento folclórico y del cuento literario en la literatura andina. El ciclo cuentístico del engaño al zorro adquiere una particular simbolización, ya que el comportamiento de los personajes y el castigo al cánido alegorizan la necesidad de respetar las normas de la comunidad en el mundo andino.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRÍA, Ciro (2000 [1941]): *El mundo es ancho y ajeno*, introducción, notas, glosario y vocabulario de Carlos Villanes Cairo, Madrid, Ediciones de la Torre.
- ARGUEDAS, José María (2012): *Obra antropológica*, IV y VII, Lima, Derrama Magisterial.
- ARGUEDAS, José María e IZQUIERDO RÍOS, Francisco (1947): *Mitos, cuentos y leyendas del Perú*, Lima, Ministerio de Educación Pública del Perú.

- ARGUEDAS, José María e IZQUIERDO RÍOS, Francisco (2012): *Voces nuestras. Cuentos, mitos y leyendas del Perú. Relatos recopilados por docentes (1945-1950)*, Selección de la Comisión Centenario del natalicio de José María Arguedas, Lima, Ministerio de Educación y Casa de la Literatura peruana.
- ÁVILA, Francisco de (2007 [1966]): *Dioses y hombres de Huarochirí*, José María Arguedas (trad.) y Estudio introductorio de Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda, Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- AYALA, José Luis (2008): *Zorro, zorrito y otras narraciones cosmogónicas*, Lima, San Marcos.
- BARRANTES, Emilio (1940²): *Folklore de Huancayo*, Huancayo, La Industria.
- BENDEZÚ, Edmundo (2003): *Literatura quechua*, Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- CASA DE LA LITERATURA PERUANA (2020): *El viaje al cielo*, adaptación de Paulo César Peña, ilustraciones de Juan Osorio y Trudy Macha, Lima. En línea: [https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wpcontent/uploads/2020/11/elviajealcielo_virtual_doblepag.pdf].
- CHERTUDI, Susana (1982): *El cuento folklórico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- CONTRERAS, Constantino, BERNALES, Mario y DE LA BARRA, Luis (2002): «Al margen de las maravillas (Otros tópicos del cuento popular)», *Disparidades. Revista de Antropología*, 57, 2, pp. 139-166. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2002.v57.i2.177>
- DOMÍNGUEZ CONDEZO, Víctor (1999): *13 zorros vueltos a contar por el tío Venancio*, Huánuco, Ediciones Kiilliksa.
- ESPINO, Gonzalo (1994): *Tras las huellas de la memoria. Tradición oral del norte peruano*, Lima, Instituto Nacional de Cultura (INC) y Organización de Estados Iberoamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI).
- ESPINO, Gonzalo (2014): *Atuqpacha. Memoria y tradición oral en los Andes*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.
- FLORIÁN, Mario (1988): *La narrativa oral popular de Cajamarca y su ordenación por clases*, Lima, Ediciones Jurídico-Sociales.
- FOLEY GAMBETTA, Eloy (1954): «El zorro silbador», *Folklore*, 34, p. 1929.
- GARCÍA MIRANDA, Juan José (2006): *Literatura oral y popular del Perú*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Nacional y Cultural.
- GÓMEZ GARCÍA, Blanca Aranda (2016): «Travesía de zorros en la última novela de José María Arguedas, el manuscrito de Huarochirí y los cuentos orales de los Andes meridionales», *Hispania*, 99, 3, pp. 449-458. <https://doi.org/10.1353/HPN.2016.0071>
- HYNES, William (1993): «Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide», en *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, W. Hynes y W. Doty (eds.), Tuscaloosa, University of Alabama Press, pp. 33-45.
- ITIER, César (1997): «El zorro del cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural», *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 26, 3, pp. 307-346.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo (1937): *Cuentos peruanos*, Lima, Lumen.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo (1940): *Cuentos y leyendas del Perú*, Lima, Instituto Peruano del Libro.

- JORDANA, José Luis (1974): *Mitos y leyendas aguarunas*, Lima, Retablo del Papel.
- KAPSOLI, Wilfredo (1993): *Cuentos y leyendas conchucanas*, Lima, Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión.
- KESSEL, Juan van (1993): «El tramposo engañado: el zorro en la cosmovisión andina», *Revista de Ciencias Sociales*, 3, pp. 37-52. <https://doi.org/10.61303/07172257.v3i3.20>
- KONAYDI, Abdelhak y PEDROSA, José Manuel (2018): «El cuento de *Hamu el pícaro y la bruja* en la tradición rifeña bereber de Laazzanen (Nador, Marruecos) (ATU 1563 + ATU 175 + ATU 327C)», *Boletín de Literatura oral*, 8, pp. 97-114. <https://doi.org/10.17561/blo.v8.5>.
- LARRÚ, Manuel (2009): «Oralidad y representación. La otra voz en la narrativa de Ciro Alegría», *Letras*, 80, 115, pp. 47-62. <https://doi.org/10.30920/letras.80.115.5>
- LIRA, Jorge (1990): *Cuentos del Alto Urubamba*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- LÓPEZ, Luis Enrique y SAIRYTUPA ASQUI, Domingo, (comps.) (1985): *Wiñay Pacha*, Chucuito, Puno, Instituto de Estudios Aymara.
- MERINO DE ZELA, Mildred (2007): «Hacia una teoría del folklore peruano», en E. González Carré, *Folklore y tradiciones populares*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 43-74.
- MILLONES, Luis y MAYER, Renata (2012): *La fauna sagrada de Huarochirí*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2012a): *El zorro que devoró la nube*, textos de Cucha del Águila Hidalgo e ilustraciones de Natalí Sejuro Aliaga, Lima, Quad/Graphics Perú SA.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2012b): *El muñeco de brea*, textos de Cucha del Águila Hidalgo e ilustraciones de Natalí Sejuro Aliaga, Lima, Quad/Graphics Perú SA.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN (2012c): *La huallata y el zorro*, textos de Cucha del Águila Hidalgo e ilustraciones de Leslie Umezaki, Lima, Quad/Graphics Perú SA.
- MIRES, Alfredo (1985): *El tío zorro y otros cuentos*, Cajamarca, Red de Bibliotecas Rurales de Cajamarca.
- MORGANTE, María Gabriela (2001): «La narrativa animalística y la mitología del *trickster* en la Puna jujeña: la figura del zorro», *Anthropologica*, 19, 19, pp. 121-146. En línea: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/115423>].
- MOROTE BEST, Efraín (1950): «Pascual y Diego. Las conexiones de nuestros cuentos», *Tradición*, 1, 1, pp. 38-49.
- MOROTE BEST, Efraín (1988): *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- MOULIAN, Rodrigo, CANIGUAN, Jaqueline y ESPINO, Gonzalo (2021): «El viaje del zorro al cielo y su tío el tigre: texturas transculturales amerindias en dos repertorios de relatos mapuches del zorro», *CUHSO*, 31, 1, pp. 466-495. <http://dx.doi.org/10.7770/cuhso.v31i1.2145>
- NAVARRO DEL ÁGUILA, Víctor (1946): «Cuentos populares del Perú. El zorro y el ratón (y sus variantes)», *Revista de la Sección Arqueológica de la Universidad Nacional del Cuzco*, 2, pp. 118-145.
- NÚÑEZ HERRERA, Genoveva (2021): *Arte y tradición oral quechua de Ollantaytambo*, recopilación, transcripción, estudio introductorio y notas de Rosaura Andazabal Cayllahua. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro [ed.] (2012): *Mitologías amerindias*, Madrid, Trotta.
- PACHE, Matthias (2012): «The Fox in the Andes. An Alternative Interpretation of the Trickster», *Anthropos*, 107, 2, pp. 481-496. <https://doi.org/10.5771/0257-9774-2012-2-481>
- PAYNE, Johnny (1984): *Cuentos cusqueños*, Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- PIQUERAS FRAILE, María del Rosario (1999): «Un fabulista sureño: Joel Chandler Harris y Uncle Remus, su gran creación», *REDEN: Revista española de estudios norteamericanos*, 17-18, pp. 51-67.
- PORTOCARRERO, Gonzalo [ed.] (2018): *Ecos de Huarochirí. Tras la huella de lo indígena en el Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RADIN, Paul (1956): *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd.
- RAMOS MENDOZA, Crescencio (1992): *Relatos quechuas*, Lima, Horizonte.
- RAMÍREZ TENORIO, Casimiro (2004): *El compadre zorro*, Lima, Bracamoros.
- ROBLES ALARCÓN, Manuel (1974): *Fantásticas aventuras de Atoj y el Diguillo*, Lima, Ediciones del autor.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2023): «Lepóridos tramposos. De la fábula oriental, los tratados de caza y la historia natural a Tío Conejo», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 13, pp. 255-279. <https://doi.org/10.14201/1616202313255279>
- RODRÍGUEZ VALLE, Nieves (2013): «El coyote. Protagonista ambivalente en el imaginario mexicano», *Revista de El Colegio de San Luis*, 3, 6, pp. 146-163. <https://doi.org/10.21696/rcsl062013563>
- SALAZAR ESPINOZA, David, VALENTÍN MELGAREJO, Teófilo, LA MADRID VIVAR, Pablo y MUÑOZ ROMERO, Elsa (2020): *Tradición oral de la provincia de Pasco*, I, Lima, San Marcos.
- SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo (2008): «El zorro entre los mundos», *Tupac Yawri. Revista andina de estudios tradicionales*, 1, pp. 109-151.
- TAYLOR, Gerald (1987): «Atuq. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madeá, provincia de Yauyos», *Allpanchis*, 29/30, 19, pp. 249-266.
- TAYLOR, Gerald (2003): *Relatos quechuas de La Jalca*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- TELLO, Julio C. (1923): «Folk Lore Andino», *Inca*, 1, 2, pp. 421-431.
- TORO MONTALVO, César (1990): *Mitos y leyendas del Perú*, I-III, Lima, AFA Editores Importadores.
- UHLE, Max, (comp.) (2003): *El cóndor y el zorro*, Edición y prólogo de Wilfredo Kapsoli. Lima, Embajada República Federal de Alemania y Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- UTHER, Hans-Jörg (2006): «The Fox in the World Literature. Reflections on a “Fictional Animal”», *Asian Folklore Studies*, 65, 2, pp. 133-160. En línea: [<https://www.jstor.org/stable/30030396>].
- UTHER, Hans-Jörg (2011): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

VIENRICH, Adolfo (1906): *Tarmapap Pachahuarainin. Fábulas quechuas*, Tarma, Tipografía La Aurora de Tarma.

YAURI MONTERO, Marco (1998): *Aventuras del zorro*, Lima, Bruño.

ZÁRATE, Fidel (1939): *Los cuentos contumacinos del Tío Lino*, Lima, Editorial Peruana.

Fecha de recepción: 18 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2025



Cuentos de animales en la provincia de León. La raposa: análisis del personaje en cuentos tradicionales leoneses

Animal tales in the province of León. The *raposa*: analysis of the character in traditional oral literature from León

Edera DE ANGELIS

(Universidad de León, España)

edeang00@estudiantes.unileon.es

<https://orcid.org/0009-0006-5880-0117>

RESUMEN: Este artículo aborda los cuentos de animales, en particular de aquellos protagonizados por la raposa, en la herencia literaria de la provincia de León. Dichos cuentos, con raíces clásicas y medievales, han perdurado a lo largo de generaciones gracias a la transmisión oral y a las compilaciones escritas de investigadores locales. El estudio analiza versiones leonesas de cuentos con la raposa como protagonista, destacando sus funciones narrativas y aspectos literarios, así como las diferencias lingüísticas y geográficas en las narraciones recopiladas. Su escrutinio revela divergencias en la narrativa, temática y moralejas de los cuentos protagonizados por la raposa, incluso dentro de un mismo tipo de cuento en diferentes áreas de la provincia. El estudio enfatiza la relevancia de comprender y preservar el patrimonio literario regional y promueve análisis narratológicos para desentrañar su significado profundo.

PALABRAS CLAVE: Cuentos de animales, Literatura leonesa, Raposa, Fábula, Edad Media.

ABSTRACT: This article explores the animal tales, particularly of those featuring the fox, in the literary heritage of the province of León. These stories, with classical and medieval roots, have endured across generations thanks to oral transmission and written compilations by local researchers. The study analyzes Leonese versions of tales starring the fox, emphasizing their narrative functions and literary aspects, as well as the linguistic and geographical differences in the collected narratives. Their scrutiny reveals disparities in the storytelling, themes and morals of fox tales, even within the same type of tale in different areas of the province. The study underscores the importance of comprehending and preserving regional literary heritage and advocates for narratological analyses to unravel their profound meaning.

KEYWORDS: Animal tales, Leonese literature, Fox, Fable, Middle Ages.

1. INTRODUCCIÓN

Los cuentos de animales, junto con otros tipos de narraciones, constituyen el tejido inmaterial de la herencia cultural arraigada en un territorio y su comunidad¹. Esta perspectiva se basa en la comprensión de la cultura como un fenómeno complejo, que según la *Convención de la UNESCO* de 2003 (revisada en 2018) sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial incorpora las tradiciones y expresiones orales (UNESCO, 2018: 5). Efectivamente, dicho ámbito abarca «[...] una inmensa variedad de formas habladas, como proverbios, adivinanzas, cuentos, canciones infantiles, leyendas, mitos, cantos y poemas épicos [...]» (UNESCO, 2003: 1)².

Dicho legado, con raíces clásicas y medievales en muchos casos, se ha transmitido a lo largo de generaciones, hasta llegar a nuestros días. Un personaje que destaca de manera eminente en los cuentos de animales tradicionales es la raposa o zorra, tanto en su versión femenina como masculina. Dicho personaje, estudiado entre otros por Rodríguez García (2024b: 80-85), ha sido representado como *trickster* en múltiples tradiciones debido a su adaptabilidad, astucia y capacidad de engaño. Desde las fábulas mesopotámicas hasta los cuentos de la literatura popular, ha encarnado la figura del embaucador que desafía el orden establecido, lo cual lo convierte en un personaje literario universal. Como *trickster* tiene la función de ridiculizar a animales más grandes y poderosos, pero, a su vez, puede ser objeto de engaño y humillación por parte de criaturas más pequeñas y débiles; es decir, un actor cuyo comportamiento oscila entre el rol de engañador y el de víctima de su propio juego.

Abenójar (2020) pone de manifiesto cómo este personaje ha viajado desde la literatura medieval europea, con obras como el *Ysengrimus* o el *Roman de Renart*, hasta la tradición oral de regiones tan diversas como Escandinavia, Europa del Este, el Mediterráneo y Asia. En América, por ejemplo, afirma el estudioso, el zorro puede ser reemplazado por figuras locales como el coyote, el chacal o el mono, pero siempre manteniendo su esencia de tramposo e ingenioso. Esta flexibilidad simbólica del *trickster* no se limita únicamente al zorro, sino que puede observarse también en la presencia de otros animales que asumen ese mismo papel en diversas culturas. Tal es el caso del conejo, figura particularmente significativa en los relatos orales de tradición americana, como el conocido *Tío Conejo*, cuyo análisis ha sido objeto de estudio específico por parte de Rodríguez García (2023: 267-273), quien traza una línea de continuidad desde las fábulas orientales hasta los cuentos populares contemporáneos. En este recorrido, los lepóridos son representados como *tricksters* intercambiables que, al igual que la raposa, encarnan una inteligencia ambigua y transgresora. De esta manera, se confirma la ductilidad del arquetipo del embaucador animal y su potencial para adaptarse a distintos entornos simbólicos y geográficos, incluidos los relatos de tradición oral leonesa, donde la raposa puede ser sustituida, entre otros, por lobos o perros.

Desde las fábulas de Esopo hasta la actualidad, la raposa ha figurado como protagonista en el repertorio de relatos populares. En la tradición leonesa, una rica

¹ Para una contextualización metodológica del análisis de cuentos populares desde una perspectiva antropológica, puede consultarse el clásico de Pietro Clemente, *Antropologia e letteratura popolare* (1982). Aunque centrado principalmente en la tradición italiana, el enfoque de Clemente resulta útil para enmarcar el estudio de la literatura oral en un fenómeno cultural complejo, atravesado por factores sociales, históricos y simbólicos.

² Existen otras concepciones de la cultura y de la literatura oral que insisten en su aspecto materialista, como en *El mito de la cultura* de Gustavo Bueno (1997) y en la *Crítica de la razón literaria* de Maestro (2017).

colección de cuentos revela la presencia destacada de dicho personaje, el cual encierra un simbolismo que se adentra en la corriente clásica de Esopo y Fedro, transmitida por escrito, entre otras colecciones medievales por el *Romulus vulgaris* (o *Recensio gallicana*, del siglo IV o V) el más difundido de los *Romuli* en prosa (véase Cuesta Torre, 2011), y oralmente a lo largo de la Edad Media a través de ejemplares destinados a la predicación.

Los *Romuli*³ constituyen una de las principales recopilaciones medievales de fábulas latinas, derivadas en gran parte de la obra de Fedro, quien a su vez adaptó y latinizó la tradición esópica griega. Aunque la atribución a un supuesto Rómulo como traductor del griego al latín es espuria, estas versiones adquirieron una gran difusión en la Edad Media y se diversificaron en distintas ramas textuales, como la *recensio Ademari* y la *recensio Vetus*, que circularon en manuscritos con añadidos y glosas⁴.

Pero el destino de las fábulas en la tradición medieval no se limitó a su circulación en colecciones escritas en latín. Mientras los *Romuli* transmitían el corpus fabulístico, el género fue gradualmente asimilado por las colecciones de ejemplos utilizadas en la predicación. Así, los clérigos, en sus sermones orales y en obras escritas en latín y lenguaje vernáculo, impulsaron la transmisión de esta tradición⁵.

No obstante, en los cuentos medievales se resaltan las características distintivas de la literatura de esa época, lo que a su vez dificulta su análisis. Efectivamente, como señala María Jesús Lacarra, «en el cuento se acentúan todos los rasgos característicos de la literatura medieval y dificultan su estudio, como la ausencia de un canon, su vinculación a la oralidad, sus imprecisos límites cronológicos, la frecuente anonimia, la genérica y la confluencia de tradiciones» (2015: 11).

Estas historias han resistido la prueba del tiempo, arraigadas en la tradición popular leonesa gracias a una transmisión oral que se remonta a la Edad Media, además de preservarse en las compilaciones escritas realizadas por diversos estudiosos del territorio leonés a lo largo de los años⁶.

El objetivo de este estudio es analizar diferentes versiones leonesas de cuentos de animales que tengan como protagonista al personaje de la raposa para evidenciar sus funciones narrativas y aspectos puramente literarios en diversos cuentos, así como diferencias diafásicas y diatópicas en una misma narración registrada en este territorio.

³ Para un estudio detallado sobre la transmisión y evolución de los *Romuli*, su relación con la tradición de Fedro y su difusión en la literatura, véase Hervieux (1970).

⁴ Véase la edición de Cuesta Torre (2017). Entre estas adaptaciones, la versión de Gualterio Ánglico destacó por su maestría en la versificación y el uso de figuras retóricas, convirtiéndose en un referente fundamental para la transmisión de la fábula en la Europa medieval. Entre los estudiosos que han trabajado reiteradamente sobre los apólogos esópicos del LBA destacan Lecoy, Morreale o Cuesta Torre. Véanse los estudios de Cuesta Torre (2014) sobre las fábulas esópicas del *Libro de Buen Amor*.

⁵ Esta doble vía de pervivencia –la circulación escrita de las colecciones latinas y la difusión oral a través de la predicación– explica por qué la fábula no desapareció, sino que se integró en obras, como *El conde Lucanor* o el *Libro de Buen Amor*, entre otras. En este contexto, la tradición oral jugó un papel fundamental en la preservación de la figura de la raposa como arquetipo literario, asegurando su continuidad en la literatura popular leonesa.

⁶ Aunque centrado en los cuentos de hadas, Zipes ha propuesto el concepto de *meme* cultural para explicar la persistencia de ciertas formas narrativas tradicionales, las cuales, en tanto que representaciones públicas o replicadores culturales, condensan valores compartidos por una comunidad (Zipes, 2006: 6). Esta noción puede resultar útil también para comprender la transmisión prolongada de relatos como las fábulas de animales.

2. FUENTES Y METODOLOGÍA

La metodología utilizada en este trabajo se fundamenta en el análisis narratológico de cuentos tradicionales recogidos en distintos puntos de la provincia de León. En concreto, se hace referencia a las recopilaciones de cuatro estudiosos: Poncelas (2004) y Fonteboa (1992) en el área general de la comarca del Bierzo, Bello Garnelo (2010) en el entorno de Las Médulas, perteneciente al territorio del Bierzo, y Camarena (1991) con colecciones de cuentos de todo el territorio de la provincia de León.

In primis, se ha optado por señalar las diferencias estructurales y los métodos de recolección del patrimonio literario presentes en las recopilaciones analizadas. Resulta especialmente relevante identificar las limitaciones de cada estudio, así como sus fortalezas, determinadas, entre otras causas, por el enfoque metodológico adoptado en el proceso de recogida.

En cuanto al estudio de Poncelas, todos los cuentos se pueden apreciar en dos versiones: en la lengua de los informantes y en su traducción al castellano. El autor proporciona en la introducción (también en formato bilingüe) el método de recolección del acervo cultural propuesto, especificando la elección de las variantes de la lengua utilizada para reportar un determinado cuento en una u otra zona del Bierzo. En cuanto a los informantes, el investigador detalla por cada cuento recopilado el nombre completo y el municipio de pertenencia del informador, aunque no especifica su edad o fecha de nacimiento, y tampoco la de la entrevista o la de la grabación, sea esta impresa o audible. A pesar de esto, en el prólogo y en la introducción se informa sobre dos publicaciones del mismo autor, en el año 1987 y posteriormente en el 1992, las cuales han llevado a la edición del 2004 que parece ser una continuación de las investigaciones previas. Se puede realizar otra consideración importante sobre la redacción de los cuentos: a diferencia de los otros estudios tomados como referencia, en esta investigación se aprecia, para cada cuento, una historia que presenta una introducción en un registro elaborado y con detalles sobre la proveniencia de los protagonistas. El estilo discursivo empleado resulta significativo para deducir una posible transmisión escrita de los cuentos o, en su defecto, una reelaboración consciente a partir de una fuente oral.

En el estudio de Bello Garnelo, en cambio, se da información sobre los años de recopilación del patrimonio, específicamente desde julio de 1994 hasta diciembre de 2009, aunque no se detalla para cada cuento el año de recopilación. De la misma manera, no se consignan los nombres de los informantes para cada narración registrada, aunque se nombran las personas que han aportado más datos al trabajo de investigación.

En la investigación llevada a cabo por Fonteboa, la autora dedica parte de la introducción de su estudio a explicar su metodología. De hecho, da noticia de las 36 localidades de la comarca del Bierzo que fueron objeto de estudio entre los años 1988 y 1992. Además, se explican los diferentes métodos de investigación empleados en cada fase (trabajo de campo con encuestas a través de grabación en cintas *cassetes* y cuaderno de notas, transcripciones textuales y musicales, ordenación y clasificación del material siguiendo el orden alfabético). Casi todos los cuentos presentan nombre y apellido del informante, su edad, localidad y fecha de recopilación.

Por último, en la obra de Camarena, se detallan en cada cuento, como en el caso de Fonteboa, el nombre y la edad del transmisor, la fecha de recopilación, el municipio de pertenencia y se añade también la profesión actual, y en el caso de que se encuentre jubilado, el trabajo anteriormente efectuado. El estudio fue llevado a cabo entre el 1985 y el 1986 en 72 municipios de la provincia de León.

3. ANÁLISIS DE CUENTOS PROTAGONIZADOS POR LA RAPOSA EN LA PROVINCIA DE LEÓN

3.1. *Análisis comparado de versiones de «la raposa y el lobo»*

Uno de los cuentos recopilado en los cuatro estudios que se han tomado como referencia es «La raposa y el lobo»⁷. Esta narración se puede encontrar titulada de diferentes maneras, no solo según el tipo de habla utilizado en la transmisión del cuento («A raposa io lobo» en Bello Garnelo; «O lobo e a raposa» en Poncelas y «O lobo ia raposa» en Fonteboa), sino también según la variante o el tipo de cuento protagonizado por la vulpeja y el lobo. Efectivamente, en la recopilación llevada a cabo por Camarena, se divulga un generoso número de cuentos, cuyo papel principal es desempeñado por estos dos animales. En este caso es interesante evidenciar cómo ninguno de estos cuentos lleva el título clásico de «La raposa y el lobo». Ciertamente, en el estudio de Camarena se puede observar que los títulos nos informan directamente sobre el contenido de la historia que nos comprometemos a leer. En el apartado dedicado a los cuentos de animales, los primeros once cuentos tratan sobre diferentes historias protagonizadas por el lobo y la raposa (Camarena, 1991: 40-57) y otros tres presentan la intervención de seres humanos en la narración (Camarena, 1991: 53-57).

Las tres primeras narraciones presentadas por Camarena cuentan diferentes versiones de una misma historia protagonizada por la zorra y el lobo⁸. En estas versiones, recopiladas en Marrubio⁹, Villalibre de Somoza¹⁰ y Castrocabón¹¹, se aprecian diferencias relacionadas no solo con el desarrollo y el desenlace de los hechos acaecidos entre los dos animales, sino también con el registro y el léxico utilizado por los transmisores. De hecho, en el primer cuento «El lobo pesca con una cesta atada al rabo» (ATU 1+2+3; C.-Ch. 1+2B+74F; VD. 999¹²; Tu. 2074+2176; G.*A2466.3), la historia es narrada con gran detalle y abundancia de elementos, como el nombre de la cesta (la *piñeira*), el topónimo del pozo donde supuestamente la raposa pescó las sardinas (Veiga de Yego), o los nombres propios de los protagonistas (Xuan y Xuana). También destacan los nombres simbólicos adoptados por la zorra al disfrazarse: *Marica la Areneira* y *Marica la Fullarasquiera*. Ambos apelativos refuerzan el carácter astuto y transformista del personaje, que utiliza elementos del entorno natural (la arena y las hojas/hojarasca) como recursos para el engaño. La arena, material inestable y difícil de asir, puede sugerir una identidad volátil, en consonancia con la capacidad de la raposa para escabullirse y adoptar nuevas apariencias. Por su parte, el uso de hojas secas puede

⁷ La presencia de estos mismos relatos en la tradición medieval se puede encontrar, entre otros, en los siguientes índices y catálogos que se han tomado como referencia: Camarena y Chevalier (1997) desde ahora [C.-Ch.]; Van Dijk, (2015) [VD.]; Goldberg, (1998) [G.]; Uther, (2004) [ATU]; Tubach, (1969) [Tu.].

⁸ Se trata de: «El lobo pesca con una cesta atada al rabo», «La zorra se hace la muerta» y «La zorra roba peces» (Camarena, 1991: 41-45).

⁹ Pedanía del municipio de Castrillo de Cabrera en la Comarca de La Cabrera (León).

¹⁰ Perteneciente al municipio de Luyego, en la actual comarca de la Maragatería y comarca histórica de Somoza (León).

¹¹ Localidad y municipio de la comarca de Tierra de La Bañeza (León).

¹² Este tipo pertenece a una amplia tradición fabulística con raíces en la literatura medieval y conexiones con la fábula clásica. Según Van Dijk (2015: 845), las versiones medievales de esta fábula aparecen en el *Roman de Renart*, en latín en el *Ysengrimus* (1585 ff.), en Odo de Chérítón (74) y en las versiones de los *Romuli* de Berna (23) y de Múnich (35) y también en la tradición hebrea (Berechiah ha-Nakdan, 99). Aunque este cuento no es exclusivo de la tradición leonesa, sus versiones en esta provincia revelan un desarrollo narrativo autónomo, con variaciones lingüísticas y estilísticas propias que demuestran la continuidad y adaptación de la fábula dentro del imaginario local.

aludir a un camuflaje rudimentario, que remite a lo popular y lo rural, donde la astucia se manifiesta a través de medios simples pero eficaces.

La prosa se alterna con breves fragmentos cantados, interpretados por la raposa, lo que intensifica su perfil histriónico y persuasivo. La presencia de estos nombres propios, junto con otros elementos como el topónimo o los detalles del atrezzo narrativo, no solo contextualiza geográfica y culturalmente la historia, sino que permite profundizar en la dimensión simbólica del personaje y resulta especialmente significativo el uso persistente de una figura femenina para encarnar el arquetipo del *trickster*. Lejos de tratarse de una simple elección léxica, esta identificación responde a una construcción cultural en la que determinadas cualidades, como la astucia, la capacidad de camuflaje o la subversión de las normas establecidas, se proyectan sobre una figura marcada por el género. Así, la raposa se convierte en una representación ambivalente: por un lado, encarna una forma de inteligencia transgresora que subvierte el orden establecido; por otro, concentra una serie de atributos que, en las culturas populares, han sido históricamente asociados con ciertas visiones estereotipadas de lo femenino. Como ha señalado Rodríguez García (2024b: 77), la zorra no debe entenderse únicamente como un animal literario, sino como un símbolo cargado de connotaciones sociales, cuya ambigüedad permite que los relatos en los que interviene funcionen como espacios de proyección de imaginarios colectivos sobre la alteridad, la seducción o la subversión.

El análisis de estas caracterizaciones permite retomar la comparación entre las tres versiones incluidas por Camarena en su recopilación. La primera de ellas presenta un desarrollo que las otras dos narraciones no aportan. En particular, tras descubrir el engaño de la zorra, el lobo toma conciencia de que no podrá atraparla persiguiéndola, por lo que planea esperarla junto a una fuente. Sabe que, después de haber comido muchas sardinas, la sedienta vulpeja deberá acercarse tarde o temprano a apaciguar su sed.

Precisamente, en esta parte del cuento (Camarena, 1991: 41-42) se resalta la astucia de la zorra Xuana, la cual consigue beber dos veces en la fuente supervisada por el lobo:

[...] Entonces, él se sentó todo tranquilo al lado de la fuente. Y cuando pasó un rato, a ella le dio sed; y fue, se metió en el agua y después se envolvió en la arena. Y llegó y dijo:

– ¡Xuan, déixasme beber agua!

Dijo:

– ¿Quién sos?

– Marica la Areneira.

– Bebe y marcha. [...]

[...] Al rato volvió; se metió otra vez en el agua, se envolvió..., debía de ser otoño, porque había muchas hojas; y se envolvió en la hojarasca.

– ¡Xuan, déixame beber agua!

– ¿Quién sos?

– Marica la Fullarasquiera.

– Bebe y marcha. [...]

Una vez más la raposa demuestra su habilidad estereotípica y consigue convencer a su rival de que lo que verdaderamente tiene en sus fauces es la raíz de un árbol, y no su cola. La resolución del cuento muestra el fracaso del lobo, el cual, una vez soltada su presa, permite a esta escapar feliz y victoriosa. Esta primera versión del cuento nos muestra la astucia de la vulpeja, la cual consigue engañar al lobo y burlarse de él múltiples veces.

En la primera parte del cuento, cuyo desarrollo es similar al de las otras versiones incluidas por Camarena, la raposa consigue engañar a un sardinero que había encontrado en su camino. De hecho, en todas las variantes recogidas, la zorra, tras fingirse muerta¹³, logra que el pescador la suba al burro junto con las sardinas, y, una vez allí, las va arrojando al suelo para recogerlas una vez terminada la artimaña.

[...] Entonces, se hizo la muerta en el medio del camino y, al pasar el hombre, la vio y dijo:

– ¡Jo, qué suerte, encontrar una zorra muerta!

La tiró para encima el mulo, que era lo que llavaba, y él, bueno, todo tranquilo: como estaba muerta..., fue andando. Y ella, al ver la tranquilidad del hombre, empezó a tirar sardina por sardina, al suelo. Al final, tiró la piñeira: el cacharro donde iban las sardinas. Después se tiró ella, y fue recogiendo sardina por sardina y marchó a comerlas a la orilla del río, al lado de una fuente. [...] (Camarena, 1991: 41)

Otro ardid llevado a cabo por nuestra sagaz villana y transmitido en las dos primeras versiones de Camarena — la recién analizada y la siguiente, titulada «La zorra se hace la muerta»¹⁴ (ATU 1+2+3; C.-Ch. 1+2B; VD. 956¹⁵+999; Tu. 2074)— consiste en convencer al lobo para pescar sardinas con una cesta o una caja atada al rabo. La estratagema utilizada permite al animal burlarse del lobo y desollar su cola. Efectivamente, la zorra engaña al lobo llenando la cesta con piedras en vez de peces, y consigue arrancarle el rabo y escapar, estrategia propia de su papel como *trickster*.

La principal diferencia entre la primera y la segunda narración radica en el desarrollo del cuento (como el analizado anteriormente, ya que desaparece la parte relativa a la fuente y a los disfraces de la raposa para conseguir calmar su sed) y al desenlace.

De hecho, en «La zorra se hace la muerta», la raposa consigue escaparse, subirse a un pedregal y engañar al lobo, el cual, no reconociéndola, le pregunta para qué lado se había marchado la zorra. Además, se pueden constatar otros elementos diferenciadores,

¹³ Motivo que se encuentra también en importantes obras medievales como el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. La astucia y la estratagema que usa la raposa se remonta a su vez a los bestiarios, que, aunque no tengan versiones medievales en castellano, sí se pueden encontrar en catalán (véase *Bestiari Medieval*, a cura de Martín, 2022), procedentes de un bestiario toscano (véase el *Libro della Natura degli animali* de Checchi, 2020).

¹⁴ El motivo de la zorra que se finge muerta se puede encontrar también en *Flor de Virtudes*, en el que el lobo se asocia a la virtud de la corrección y la zorra a la falsedad, por su capacidad de engañar a los otros animales haciéndose la muerta. Véase el estudio de Lacarra (2001) sobre dicha obra. López Castro (2014) señala, también, que esta narración se ha transmitido desde la antigüedad en múltiples culturas, con versiones documentadas en Esopo, Fedro y el *Isopete medieval*, y adaptaciones en la tradición europea, árabe y asiática.

¹⁵ Según Van Dijk (2015: 815), las versiones medievales de este motivo aparecen en latín en *Cyrellius* (1.5), y en Odo de Chérítion (49), mientras que en la tradición hispánica se conserva en el *Libro de Buen Amor* (1412-1421) y en el *Libro de los Gatos* (53). También Don Juan Manuel reelabora dicho motivo en el *Exemplo XXIX* de *El Conde Lucanor*. Véase el estudio de Miguel Martínez (1984) sobre las distintas versiones del engaño en Juan Ruiz y Juan Manuel. Por su parte, Rodríguez García (2024b: 104) examina esta historia y destaca cómo la protagonista, tras atracarse de gallinas, finge estar muerta para no ser castigada. Aun así, los aldeanos comienzan a arrancarle partes del cuerpo con fines medicinales, hasta que la raposa escapa justo antes de perder el corazón. Las variantes leonesas tienden a suavizar las partes más crudas de estas versiones medievales y presentan una narración más ligera y lúdica, con un tono humorístico que minimiza la valentía de la protagonista.

aunque de menor relevancia en cuanto a la trama de la historia, la versión es más breve, sucinta y carece de topónimos. Las vicisitudes entre la raposa y el sardinero, en esta versión simplemente llamado «señor», se desarrollan de manera rápida y concisa, con una única variación significativa en los elementos narrativos: el burro. Este, que en la primera versión (Camarena, 1991: 43) es guiado por el sardinero y lleva encima a la vulpeja y las sardinas, en dicha transmisión es acompañado por otro burro cuya función es transportar al hombre. Veámoslo en palabras del propio texto:

Iba un señor a vender sardinas con dos burros, y resulta que llevaba uno para llevar las sardinas y él poder ir de a caballo. Y luego, después, resulta que encontró una zorra tirada en el medio del camino, dice:

– ¡Coño!, está una zorra muerta aquí.

La tira encima la carga. Y la zorra empezó a tirar sardinas, de que el otro se puso a caballo. A lo último corta con los dientes la sogá y tiró una caja. Y púsose a apañar, apañar, apañar, apañar sardinas, hasta que las apañó todas. [...]

La última versión de este mismo cuento, propuesta por Camarena, es «La zorra roba peces» (Camarena, 1991: 44-45). Dicha narración, pese a su brevedad, nos informa sobre la meta del sardinero gracias al topónimo utilizado, y nos muestra a un hombre más prudente e inteligente que los anteriores. En esta ocasión, el sardinero, antes de coger a la zorra y subirla al burro, le propina varios puntapiés para averiguar su estado vital. Aun así, la raposa no emite ni un quejido, convenciéndole de que no tiene ni un hálito de vida y, de esta manera, consigue burlarse del desgraciado sardinero.

Estaba la zorra ahí, al puente, e iba un sardinero pa Calzada, y ella se hizo la muerta. Y le pegó allí un par de patadas, el hombre, y no...no rebulló. Y dijo:

– Pues, la voy a cogere. – Atravesóulle en el burro. [...]

[...] Y al llegar ahí, pues invitó al lobo a comer. Le dijo:

– Mariquita, ¿pero qué traes?

Dijo:

– Muchas sardinas; me hice la muerta y después las apañé. Me trinqué del burro y el tío tiró pol burro y, qué sé o, cuando vaya a vender las sardinas, ya no hay; yo ya las tengo apañadas. [...]

La narración prosigue con un desarrollo diferente a las anteriores. En este caso, la raposa Mariquita invita al lobo Juan a comer las sardinas robadas y le cuenta con toda sinceridad cómo las consiguió. Los dos parecen ser compañeros, aunque, en realidad, pronto se descubre la verdadera treta. Terminadas las sardinas en un sitio llamado «Peña La Mora», nombre que podría corresponder a una denominación local o dialectal del territorio del informante, el lobo, que había comido muchísimo y se encontraba saciado, decide subirse encima de un molino (en este caso también se hace referencia a uno en concreto, el de Raimundo). La raposa, que no había comido mucho, va en busca del lobo y cuando lo encuentra, después de escuchar su lloriqueo, lo convence de que la única manera que tiene de sanar sus dolencias es cortarse el vientre con una navaja y dejar que las sardinas salgan (Camarena, 1991: 45).

[...] – ¿Qué haces aquí, Juan? – Porque el lobo se llamaba Juan.

Y le dijo:

– ¡Estoy que reviento!

Dijo:

– ¡Ooooy!, eso no tienes na más que darte una navajada en el vientre, que salen y quedas como nuevo otra vez. [...]

El cuento termina con un final trágico: la muerte del lobo.

Asimismo, «La zorra Maruxina y el lobo Andrés» (ATU 4+2; C.-Ch. 4+ 2B) presenta, en la última parte del cuento, el mismo tema narrado en las versiones analizadas. De hecho, aunque toda la primera parte de la narración pertenezca a otro tipo (ATU 4 «El enfermo fingido se hace llevar a cuestas»), el desenlace nos muestra al lobo Andrés pescando con una cesta atada al rabo, cuya actividad acabará con la muerte del mismo, ahogado en el pozo por el peso de las «piedras-sardinias» pescadas por la raposa Maruxina¹⁶.

[...]Fueron a pescar a un lago, a un lago de ésos redondos, pequeños. Y el lobo iba alrededor con una cesta, y la zorra echábale piedras pa la cesta y decía:

– Cola, pesca, pesca, pesca

Truchas, truchas pa la cesta. – Iba y echaba una piedra.

Y volvía otra vez:

– Cola, pesca, pesca, pesca

Truchas, truchas pa la cesta. – Y le echaba otra piedra.

Y así hasta que le llenó la cesta. Y entonces cayó el lobo pa lo hondón y allí se ahogó. Y ya se acabó; Maruxina marchó (Camarena, 1991: 47).

Las versiones analizadas, a pesar de los diversos acontecimientos relativos a los protagonistas, muestran a la raposa con una serie de características estereotipadas heredadas de la tradición esópica. En particular, las principales peculiaridades que caracterizan a este personaje y que se pueden apreciar en los cuentos seleccionados son las siguientes:

- la astucia y el engaño, gracias a los cuales la zorra es capaz de suplantar y vencer al lobo y también al sardinero con el fin de obtener su tan ansiada recompensa;
- la persuasión, como complemento de las primeras dos cualidades, gracias a la cual consigue engañar al lobo, sea mediante disfraces o gracias al uso sofista de la palabra;
- la traición, como consecuencia de las características ya mencionadas y como elemento base en el cuento de la raposa y el lobo en las tres versiones analizadas.

Estas constantes, sin embargo, se modulan de manera distinta en cada versión, lo que da lugar a variaciones significativas en la percepción del personaje. Las discrepancias pueden obedecer a factores como la idiosincrasia del narrador, el contexto social de la transmisión o el grado de dramatización que se pretendía imprimir en el relato. En la primera versión, más rica en elementos simbólicos y recursos escénicos, la raposa se presenta como una figura histriónica, astuta y dominante. En cambio, en las otras dos, su caracterización se simplifica y adquiere un tono más funcional, orientado a acentuar el efecto cómico o el desenlace ingenioso. Estas diferencias no responden únicamente

¹⁶ Una versión recopilada por Puerto (2013) en la comarca leonesa de Rueda, que puede ser catalogada como C.-Ch. 2B, nos presenta algunos elementos interesantes. Efectivamente, el final trágico que encontramos en el tipo 2B, en este caso se introduce a través del engaño proporcionado al lobo por unos chicos y no por la raposa. Por ello, también en este caso, el motivo de la zorra que se hace la muerta está ausente.

a cuestiones formales: afectan directamente a la recepción del relato y condicionan la interpretación moral por parte del oyente o lector. Una raposa que canta, se disfraza y actúa con teatralidad invita a una lectura más lúdica o incluso crítica, frente a otra cuya intervención se limita a un engaño puntual. Así, cada variante narrativa no solo reconfigura el arquetipo del *trickster*, sino que también redefine la relación entre los personajes y el público al que se dirige la historia. Todo ello subraya la necesidad de atender a las modulaciones internas de cada versión, pues es en esos matices donde se revela el potencial simbólico y expresivo del cuento tradicional como forma viva de literatura.

Una versión similar, recopilada por Poncelas, llamada «A raposa ie as sardiñas» nos enseña otra característica principal de este personaje, tan importante en la tradición cuentística leonesa. Se trata de la arrogancia, la cual exhibe al personaje de la raposa en muchas narraciones simbolizando y encarnando la sobrestimación de su esencia. En esta narración, la cual no introduce al personaje del lobo, los sucesos narrados están protagonizados por un burro que lleva las sardinas y la raposa que está siguiendo su rastro. El cuento, que presenta topónimos (Horta¹⁷ y Outeiro¹⁸) refleja el fracaso de la raposa, la cual, esta vez, no consigue su objetivo. La derrota de la astuta vulpeja no compensa su arrogancia, por lo que el cuento termina con «Onde haxa galiñas sobran sardiñas» (Poncelas, 2004: 87)¹⁹.

Este mismo tema se puede apreciar en otros cuentos protagonizados por la raposa, que tienen origen en la tradición clásica y que se encuentran también en la herencia leonesa, como «La zorra y las uvas» (versiones leonesas: «La zorra y las ciruelas verdes», ATU 59 y «La zorra y el rayo», C.-Ch. 59A - Camarena, 1991: 60-63) en el cual la vulpeja, no pudiendo conseguir su botín, se convence de que las uvas no están maduras y desiste de comerlas.

Otra narración atesorada en la tradición leonesa que presenta a la raposa y al lobo como protagonistas se encuentra recopilada en los cuatro estudios de referencia, bajo diferentes versiones. Dicho cuento narra las vicisitudes ocurridas entre los dos animales, los cuales, compadres, se las ingenian para conseguir comida. El tipo de alimento es el primer elemento que diferencia una versión de otra. De hecho, en la narración transmitida por Fonteboa (1992: 85-86), la raposa y el lobo encuentran, matan y saborean un «carneiro», mientras que en el cuento transmitido por Poncelas (2004: 101-103) la presa consiste en «dos carneiros» robados a unos pastores. Sin embargo, en la recopilación de Bello Garnelo (2010: 328-329) los dos compañeros consiguen robar queso a unos segadores. Por tanto, el tipo de alimento robado o cazado representa el primer elemento diferencial en las versiones del cuento. Esta variación no debe entenderse como un simple cambio anecdótico, sino como un posible reflejo de la influencia de distintos marcos culturales y textuales en la configuración de la historia. La presencia de carne como botín puede sugerir una conexión más directa con contextos rurales ligados a la ganadería, lo que otorga al relato una mayor verosimilitud en zonas donde el pastoreo formaba parte de la vida cotidiana. Por el contrario, la inclusión del queso podría remitir a una tradición más literaria, con resonancias esópicas, en la que este alimento, típico de sociedades ganaderas como la griega, aparece frecuentemente como objeto de deseo y engaño. El contenido alimentario no solo marca una diferencia narrativa, sino que revela la capacidad

¹⁷ Localidad del municipio de Corullón (León).

¹⁸ Hace referencia, con mucha probabilidad, a la cercana localidad de Otero de Villadecanes (León).

¹⁹ Dicha expresión se puede traducir al castellano como «Donde hay gallinas, sobran sardinas» o también «Para qué sardinas, si hay gallinas».

de adaptación del cuento a las condiciones ecológicas, económicas y simbólicas de cada comunidad en la que fue transmitido²⁰.

De todos modos, la discrepancia principal se encuentra en el desarrollo de la historia. De hecho, encontramos en las diferentes versiones una mezcla o miscelánea de varios cuentos de la tradición popular, en los cuales, en algunos casos, los protagonistas no son la raposa y el lobo, sino otros animales. Además, la conclusión de la narración lleva a finales diferentes en las versiones conservadas, ya que en el caso de Fonteboa, el lobo cae por un barranco (y probablemente muere), en la versión de Bello Garnelo es el lobo quien tira a la raposa por dicho barranco y en aquella transmitida por Poncelas el lobo muere por el esfuerzo causado por un engaño de la raposa.

Los cuentos «O lobo ia raposa», recopilado por Fonteboa, y «A raposa io lobo», transmitido por Bello Garnelo, se pueden considerar narraciones-núcleo, ya que no presentan inserciones de otros cuentos. Estos cuentos muestran la argucia de la raposa, la cual, a pesar de haber comido ella sola el botín (el carnero en el primer caso y el queso en el segundo), consigue convencer al lobo de que fue él mismo quien traicionó su amistad. La estratagema que utiliza la vulpeja para persuadir a su amigo, empleada también en las otras versiones de la tradición leonesa, consiste, primeramente, en su habilidad retórica y su «conocimiento médico». Su erudición y superioridad intelectual se trasparentan cuando persuade al lobo de que un atracón de comida conlleva una rápida e impresionante sudoración del vientre. Entonces, mientras el lobo está durmiendo, débil por estar en ayunas, la raposa pone en marcha su plan, orinando encima de su barriga, de modo que el lobo ya no puede demostrar su inocencia. En las dos versiones la raposa consigue burlarse del lobo no solo a través del puro engaño, sino también, con su arrogancia, entonando rimas de victoria (en el caso de Bello Garnelo) y haciendo consideraciones en voz alta sobre la necedad del lobo (en el caso de Fonteboa).

La versión transmitida por Poncelas, «O lobo ia raposa» (ATU 15), presenta la misma historia con un desarrollo diferente. Los hechos contados se pueden apreciar también en la narración divulgada por Camarena, la cual se conoce como «Emprincipiallo, Amediallo, Acaballo» (1991: 51) y que añade a las versiones recién analizadas otra parte, la cual se considera el foco de la narración. En estas dos versiones, y también en el cuento «La zorra, el lobo y la jarra de leche» (1991: 50), aunque en este caso la leche es el alimento de la discordia²¹, la astucia de la raposa encuentra su apogeo a través de

²⁰ Véase Hernández Fernández (2005), quien destaca que en los cuentos de animales la comida no es solo un recurso narrativo, sino un símbolo esencial de la lucha por la supervivencia, donde el ingenio del más débil compensa su inferioridad física frente al más fuerte. Esta dimensión conecta el relato con contextos culturales específicos, ya sea desde una perspectiva folklórica o como herencia de la tradición esópica. Para una profundización en esta última vertiente, puede consultarse el estudio de Cuesta Torre (2012), centrado en las fábulas del *Libro de Buen Amor*, donde la autora analiza cómo el alimento configura la acción de muchos relatos y también se convierte en un motivo simbólico vinculado al deseo, la jerarquía social y los valores morales.

²¹ Como ya se ha mencionado, el alimento en los cuentos de animales no es un mero recurso narrativo, sino que cumple funciones simbólicas y culturales. Aunque la leche también es un producto pastoril, su inclusión podría aportar un matiz diferente: al tratarse de un alimento más delicado y perecedero que la carne o el queso, introduce una dimensión de fragilidad o fugacidad que puede incrementar la tensión narrativa. Podría interpretarse como un alimento más vulnerable o efímero, lo cual refuerza el componente engañoso de la escena: algo que puede derramarse, perderse o corromperse fácilmente, igual que la confianza entre los personajes. En cualquier caso, esta variación confirma la capacidad del cuento para adaptarse a diversos entornos sin perder su estructura esencial.

un plan maquiavélico. La marfusa convence al lobo de que tiene que ir al bautizo de su ahijado y aprovecha este momento para comer el mutuo botín. Esta acción se repite en tres ocasiones, lo cual remite al uso recurrente del número tres en la tradición oral, donde las tríadas o repeticiones triples funcionan como recursos estructurales que refuerzan la progresión narrativa y la expectación del oyente. Cuando el lobo pregunta el nombre del amadrinado, la raposa, con no poca socarronería, le proporciona los nombres de «Emprinciallo», «Amediallo» y «Acaballo» («Empecelu», «Medelu» y «Acabelu» en Poncelas y en la versión de la jarra de leche «Empezadín», «Medianín» y «Acabadín»), nombres que aluden a las fases sucesivas en las que se encontraba la pitanza²². La versión de Poncelas y «La zorra, el lobo y la jarra de leche» terminan con la victoria de la raposa sobre el lobo, la cual ha conseguido no solo el objetivo de comer ella sola todo el manjar, sino que también, mediante su insolencia se ha burlado del lobo. Por otro lado, el cuento «Emprinciallo, Amediallo, Acaballo» no termina con el triunfo de la raposa. Después de la declaración de culpabilidad del lobo, los dos deciden ir a una feria, localizada en Vega de Espinareda. Teniendo que cruzar un río, el lobo aprovecha la ocasión para golpear a la raposa y lanzarla al agua, y cuando ella le pregunta a qué lado tiene que dirigirse, el lobo le miente y le indica otro pueblo (Aira da Pedra).

En la versión recién analizada se quiere recalcar la venganza del lobo, el cual, agotado por las burlas y el descaro de la raposa, decide romper la amistad. Este tema mencionado en los cuentos anteriores se puede apreciar también en otras narraciones protagonizadas por estos dos animales, como «El zorro y los malladores», «La boda en el cielo» (ATU 225; C.-Ch. 60+225) y «La zorra y la cigüeña» (Camarena, 1991: 47-100). Más allá del ámbito local, esta enemistad se inscribe en una amplia tradición literaria que arranca en numerosas fábulas esópicas y medievales, y que alcanzó una formulación paradigmática en el *Roman de Renard*, obra que, pese a su escasa difusión en España, consolidó el conflicto entre el lobo y el zorro como motivo narrativo recurrente.

3.2. Otras narraciones: el gallo como adversario

En la tradición popular leonesa, la raposa no siempre consigue sus objetivos, ya que otros animales poseen cualidades que les permiten vencer sus argucias. Uno de los ejemplos más evidentes está representado por el gallo, quien, en varios relatos, encarna la sabiduría y el ingenio necesarios para frustrar las trampas del cándido hambriento²³. Aunque la zorra intente engañar a su presa con sofismas y tretas, no logra su cometido debido a la desconfianza e inteligencia de su adversario, quien, pese a estar asociado a menudo con una actitud altiva o jactanciosa, demuestra tener la astucia necesaria para desenmascarar al embaucado²⁴.

²² He recopilado otra versión de este mismo tipo de cuento en Garrafe de Torío (todavía no publicada). En este caso, la informante narra una fábula, transmitida por su abuela, originaria de la misma localidad haciendo referencia a «Empezelo», «Demediolo» y «Terminelo».

²³ Aunque no es necesario adentrarse en interpretaciones simbolistas, resulta significativo observar cómo, desde la antigüedad, el género fabulístico recurre con frecuencia a la figura del personaje pequeño pero astuto que burla a un adversario más fuerte. En este caso, el gallo se convierte en el contrapeso de la raposa, asumiendo el rol de animal ingenioso y capaz de desenmascarar el engaño.

²⁴ Debido a importantes analogías con otros cuentos medievales, como los comentados por Cuesta Torre (2019: 315-32) en su análisis del ejemplo del *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, en este estudio se ha optado por presentar únicamente un modelo de cuento protagonizado por la zorra y el gallo.

En «La zorra y las plumas del gallo» (ATU 61; C.-Ch. 61C; VD. 561²⁵) la raposa, con el pretexto de querer jugar con el gallo, haciendo hincapié en su amistad y confianza, consigue convencer al gallo para que baje de la rama del chopo, donde se estaba resguardando (Camarena, 1991: 61). Aunque la zorra consiga con un salto agarrar al ave, esta logra escapar subiéndose otra vez al árbol y dejando a la zorra con las plumas en la boca. El gallo, resentido, se pronuncia en tono irónico sobre la «profunda» amistad cultivada por parte de la raposa y asume la verdadera intención de su adversario. La vulpeja, sigue con su pantomima y esta vez pide a su presa que vuelva a bajar para recoger su ropa. El sabio gallo no se deja engañar por segunda vez y la rebate afirmando que pronto le nacerá otra²⁶, dejando a la zorra desolada.

[...] – ¡Ven acá, hombre!, si vamos a jugar aquí ahora los dos...

Y él, ir bajando; y la zorra, muy astuta a ver si bajaba un poco más. Y ella, que bajara; y él, que no, que le iba a comer.

– ¡No no, que no te hago nada!; tú ven pacá, que ya sabes que no te hago nada, que somos muy amigos. [...]

[...] – Así que éramos amigos, ¿eh?

La zorra estaba mirando pa él; y él, arriba. Y dice:

– ¡Oye, pero ven por la ropa!

– ¡No no, que ya me nacerá otra!

En esta narración se puede apreciar un gallo prudente y consciente de su adversario desde el principio y aunque en una primera instancia haya querido confiar en la raposa, de inmediato se da cuenta del engaño. De hecho, el estereotipo del gallo presumido²⁷, en este caso, es suplantado por uno sabio, consciente y prudente.

3.3. Sátira y crítica social: «a raposa comeu o botelo»

Por último, se quiere destacar un cuento que no procede de la tradición clásica, ya que ha visto su origen en la provincia de León, específicamente en la comarca del Bierzo. Se trata de «A raposa ia el botelo» y «A raposa comeu o botelo» transmitidas respectivamente por Poncelas y Fonteboa. Esta narración, que tiene el botillo, famoso plato berciano, como objeto de deseo de la raposa, presenta en las dos versiones el mismo desarrollo y desenlace. De hecho, la única diferencia que se puede apreciar se encuentra en la introducción que hace Poncelas al plato, especificando su elaboración e ingredientes y también, el lugar donde se desarrolla la narración, es decir, en Candín.

²⁵ Este relato ha tenido una notable difusión en la tradición medieval. Según Van Dijk (2015: 501) aparece en Francia en la obra de Marie de France (61) y en el *Roman de Renart* (5) y en latín en *el Romulus Anglicus cunctis* (51) y en la obra de Gian Francesco Poggio Bracciolini, quien incluyó este tipo en su versión *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae* (170-171). Además de las versiones citadas y las que reúnen Camarena y Chevalier, es conveniente hacer referencia a las versiones compiladas por Rodríguez García (2024a), quien realiza una revisión exhaustiva de las versiones de cuentos de animales en la fábula española de los siglos XVIII y XIX. Su trabajo ofrece una mirada comparativa y detallada que enriquece la comprensión de estos relatos.

²⁶ Otro factor que explica la victoria del gallo sobre la raposa en este tipo de relatos es su condición de animal doméstico. A diferencia de los raposos y lobos, que forman parte de la fauna salvaje, el gallo es útil para el ser humano, lo que influye en que, en este contexto narrativo, los animales domésticos como él sean favorecidos frente a los más salvajes.

²⁷ Un ejemplo representativo de este estereotipo se encuentra en el cuento tradicional *Las bodas del tío Perico* o *El gallo Quirico* (ATU 2030B).

El cuento presenta a una mujer que, mientras está cocinando la pitanza, decide ir a por agua a una fuente, olvidando la puerta de su casa abierta, hecho que lleva a la vulpeja a entrar y robar el botillo. Una vez conseguido su botín, la raposa se dirige hacia un monte para degustar el manjar con tranquilidad y hacer una consideración final con doble significado:

[...] Ie ela marchou pro monte en busca da raposa, ie cuando chegou a un campo, viu a estirada decindo:

– ¡Estírate, pierna,
escaránchate, rabo,
Dios nos día portas abertas
ie mulleres con pouco cuidado! (Fonteboa, 1992: 99)

Ia entre mordisco ia mordisco, como boa cristiana que era, non se esqueceu da súa benefactora no momento da ofrenda:

– Esténdete perna,
esparráncate, rabo,
Dios nos día portas abertas
ia mulleres con tan pouco cuidado. (Poncelas, 2004: 86)

La zorra lanza una crítica sarcástica a las mujeres, a quienes acusa de ser poco solícitas en sus tareas, y agradece a Dios que las siga engendrando así, pues solo gracias a su descuido puede lograr sus fines sin astucia ni trabajo²⁸.

En este cuento, que exalta el orgullo local por la ambrosía berciana, se muestra una raposa diferente a la analizada en las anteriores narraciones. No destaca por su arrogancia ni por articular planes elaborados de engaño; y, sin embargo, su comportamiento no está exento de astucia. Al aprovechar una circunstancia favorable sin necesidad de artimañas explícitas, la raposa se sitúa dentro de una lógica oportunista que puede interpretarse, en términos más amplios, como una forma de inteligencia estratégica próxima al ya mencionado arquetipo del *trickster*²⁹.

Por tanto, animada por el olor extraordinario y la curiosidad de probar algo diferente, roba el botillo y se aleja para degustarlo. A primera vista, podría parecer que nos hallamos ante una figura transformada, alejada del arquetipo de la embaucadora calculadora y compleja de otras versiones. Sin embargo, esta lectura resulta engañosa si se analiza con detenimiento. Más que una evolución psicológica del personaje, el relato ofrece una variante donde la raposa sigue respondiendo a sus impulsos más básicos y habituales: el apetito, el deseo de supervivencia y la capacidad de aprovechar el entorno en su propio beneficio. En este caso, no necesita recurrir a elaborados artificios ni desplegar su retórica engañosa; le basta con detectar una oportunidad propicia y actuar en consecuencia.

El cuento mantiene intactos los rasgos tradicionales del personaje y lo utiliza como vehículo para una moraleja sexista. El desenlace no solo ridiculiza a las mujeres por su

²⁸ Sobre la relación entre misoginia y la figura de la zorra en la tradición oral, véase Rodríguez García (2024b: 74-77), donde se analiza cómo este personaje canaliza discursos misóginos en diferentes contextos. Véase también Rabal Saura y Sánchez Ferra (2007), quienes examinan los valores simbólicos atribuidos al zorro en el folklore del Campo de Cartagena, con especial atención a su vinculación con lo femenino y su asociación con el engaño y la astucia.

²⁹ Para comprender en mayor profundidad las múltiples manifestaciones del *trickster* en la tradición narrativa universal, resulta imprescindible acudir a estudios fundamentales como: los de Detienne y Vernant (1991), Hynes y Doty (1993), Hyde (2008) y Pedrosa (2018).

supuesta negligencia, sino que culmina con una ironía que presenta al engañador como beneficiario providencial. El agradecimiento de la raposa a Dios todopoderoso no expresa una virtud moral, sino que representa una forma de oportunismo que le permite alcanzar su objetivo sin necesidad de crear sus habituales planes maquiavélicos. Desde la perspectiva de la mujer burlada, no hay motivo alguno para celebrar estas circunstancias. El relato, por tanto, acentúa la desigualdad entre quien se beneficia y quien resulta perjudicado, y articula una visión tradicional donde los recursos de la sátira popular se combinan con valores sociales y de género profundamente arraigados.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio se han analizado diferentes narraciones de la tradición oral y literaria leonesa, las cuales tienen como protagonista a la raposa³⁰. En particular, el personaje ha sido investigado mediante los cuentos recolectados por los estudiosos y académicos Poncelas y Fonteboa en El Bierzo, por Camarena en todo el territorio de la provincia de León y por Bello Garnelo en el entorno de Las Médulas. Se han descubierto y evidenciado las diferentes funciones narrativas del personaje de la zorra en los diversos cuentos y en las variantes de una misma narración en áreas distintas del territorio leonés.

Aunque se han señalado ciertas diferencias diatópicas y diafásicas, derivadas de las variedades lingüísticas de los informantes, pese a la escasa distancia territorial, estas cuestiones requerirían un análisis específico y más amplio. En cambio, el presente estudio ha evidenciado de forma más clara la divergencia narratológica, así como las diferencias funcionales, temáticas y relativas a la moraleja. Aunque la raposa conserva mayoritariamente su carácter tradicional ligado a la astucia, las distintas versiones permiten apreciar cómo adapta su actuación a cada situación narrativa, lo que evidencia la riqueza expresiva del arquetipo sin que ello implique una ruptura con sus rasgos esenciales.

Los resultados han evidenciado cómo la raposa de la tradición literaria leonesa conserva elementos heredados de la fábula clásica y medieval, pero también ha sido objeto de transformaciones a lo largo del tiempo. Este dinamismo demuestra la flexibilidad de la narración oral y su capacidad de adaptación a valores, contexto y expectativas de cada comunidad y época. Además, se destaca la importancia de los cantarcillos o expresiones presentes en los cuentos analizados, los cuales se difunden en la tradición popular independientemente de la narración, pero la recuerdan y mantienen vigente en la memoria popular, incluso sin narrarla. Dichos elementos refuerzan la función mnemotécnica de la narración oral y su capacidad de permanencia en la memoria colectiva. Lejos de ser elementos accesorios, permiten el recuerdo de la fábula más allá del marco narrativo.

En conclusión, las fábulas leonesas analizadas, que hasta el momento habían sido transcritas sin haber sido objeto de análisis, han dejado patente su importante valor literario y su continuidad desde la Edad Media y épocas posteriores. De hecho, se ha comprobado que la mayoría de ellas se encuentra identificada en catálogos de tipos de cuentos o de fábulas medievales, lo cual confirma su raigambre tradicional y su continuidad en las edades Moderna y Contemporánea.

A través del análisis narratológico y literario de los cuentos, ha sido posible profundizar en este patrimonio oral y poner de relieve su relevancia dentro de la provincia

³⁰ La elección de analizar el personaje de la raposa se fundamenta en su recurrente presencia en la tradición leonesa. Sin embargo, pretendo proseguir con el análisis de los distintos protagonistas del fabulario oral leonés en otros trabajos (De Angelis, 2023).

de León, una región que destaca por la riqueza de sus tradiciones locales y la diversidad cultural de sus poblaciones. En esta línea, elementos como los topónimos presentes en los relatos, las alusiones a costumbres locales o la inclusión de productos gastronómicos concretos, como el botillo berciano, sitúan los cuentos en un espacio geográfico definido, les confieren identidad propia y consolidan su valor como expresión representativa del imaginario colectivo leonés.

En un contexto de transformación sociocultural y de progresivo debilitamiento de la transmisión oral, motivado, entre otros factores, por la despoblación y la baja natalidad en el medio rural, resulta pertinente destacar la importancia de impulsar nuevas líneas de investigación sobre estos relatos. El análisis de versiones ya compiladas ha permitido reafirmar el valor cultural del corpus, así como señalar la necesidad de seguir profundizando en su estudio en investigaciones futuras. Un enfoque narratológico más profundo permitiría desentrañar con mayor precisión los mecanismos de variación, adaptación y transmisión que configuran estas fábulas, y contribuiría a comprender su persistencia y relevancia en la memoria narrativa popular.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENÓJAR, Óscar (2020): «El cuento tradicional “El zorro viola a la osa” (ATU 36): De la literatura medieval a la oralidad moderna e internet», *Boletín de Literatura Oral*, n.º extra 3, pp. 13-27. <https://doi.org/10.17561/blo.vextra3.5437>
- BELLO GARNELO, Fernando (2010): *Léxico y literatura de tradición oral en el entorno de Las Médulas (León)*, León, Universidad de León.
- BUENO, Gustavo (1997): *El mito de la cultura: ensayo de una filosofía materialista de la cultura*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica.
- CAMARENA, Julio (1991): *Cuentos tradicionales de León*, I-II, Madrid, Seminario Menéndez Pidal/ Diputación Provincial de León.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- CHECCHI, Davide (ed.) (2020): *Libro della Natura degli animali. Bestiario toscano del secolo XIII*, Firenze, edizioni del Galluzzo.
- CLEMENTE, Pietro (1982): *Antropologia e letteratura popolare*, Milano, Franco Angeli.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2011): «Tradición y originalidad en una de las fábulas esópicas del *Libro de buen amor*: el lobo: la cabra y la grulla», en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «*Libro de buen amor*». *III Congreso Internacional. Congreso homenaje a Jacques Joset*, Alcalá la Real, Al cuidado de Francisco Toro Ceballos y Laurette Godinas, pp. 103-114.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2012): «La comida en las fábulas esópicas del *Libro de buen amor*», en Botta, Patrizia et al. (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. II, Bagatto Libri: Roma, pp. 47-59.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2014): «La inserción de la fábula esópica del león y el ratón en el *Libro de buen amor*», en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el *Libro de buen amor. Congreso homenaje a Alberto Blecuá*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 45-61.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (ed.) (2017): «*Esta fabla compuesta, de Isopete sacada*». *Estudios sobre la fábula en la literatura española del siglo XIV*, Berna, Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/b11558>

- CUESTA TORRE, María Luzdivina (2019): «El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del *Conde Lucanor*», en VV.AA., *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 315-32.
- DE ANGELIS, Edera (2023): «El estornudo del lobo en el *Libro de Buen Amor* (cc. 766-781): pervivencia, variación y transformación en la tradición popular leonesa», en Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor: esta fabla compuesta, de Isopete Sacada. De la fabla al fabulare en la Edad Media y más allá*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 31-38. ISBN 978-84-17592-31-8.
- DETIENNE, Marcel y VERNANT, Jean-Pierre (1991): *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, Chicago, University of Chicago.
- FONTEBOA, Alicia (1992): *Literatura de tradición oral en el Bierzo*, Ponferrada, León.
- GOLDBERG, Harriet (1998): *Motif-index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Medieval and renaissance Texts and Studies, Tempe.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2005): «Literatura y tradición oral: fábulas y cuentos folklóricos de animales (I) a.», *Revista de Folklore*, 25b, 299, pp. 158-176.
- HERVIEUX, Leopold (ed.) (1970): *Les Fabulistes latins, depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge. Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects* [1893-1899], II, Paris, Firmin-Didot, Hildesheim, Georg Olms.
- HYDE, Lewis (2008): *Trickster makes this world. How disruptive imagination creates culture*, Edimburgo, Canongate Books.
- HYNES, William J. y DOTY William G. (eds.) (1993): *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- LACARRA, María Jesús (2001): «La *Flor de virtudes* y la tradición ejemplar», *Studia in honorem Germán Orduna*, Leonardo Funes y José Luis Moure (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá (Ensayos y documentos, 39), pp. 347-361.
- LACARRA, María Jesús (2015): «El cuento medieval: cruce de culturas», *Revista de poética medieval*, 29, pp. 11-18. <https://doi.org/10.37536/RPM.2015.29.0.53245>.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2014): «Sobre la transmisión de una fábula: el ejemplo de la zorra que se hizo la muerta», *Atalaya*, 14. [<https://journals.openedition.org/atalaya/141>]. <https://doi.org/10.4000/atalaya.1418>.
- MAESTRO, Jesús (2017): *Crítica de la razón literaria. El materialismo filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura*, I-III, Vigo, Academia del Hispanismo.
- MARTÍN, Llúcia (ed. y est.) (2022): *Bestiari Medieval*, Barcelona, Barcino.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1984): «La fábula del zorro que se hizo el muerto en Juan Ruiz y en Don Juan Manuel», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 60, pp. 65-98.
- PEDROSA, José Manuel (2018): «Straparola, Truchado y el debate del campesino y el clérigo (ATU 1562A): una vindicación del héroe traductor y de la cultura popular», *eHumanista*, 38, pp. 364-410.
- PONCELAS, Aquilino (2004): *Contos e Lendas do Bierzo*, Ponferrada, Instituto de Estudios Bercianos.
- PUERTO, José L. (2013): *Rumor de la palabra. Tradiciones orales en la comarca leonesa de Rueda*, León, Universidad de León / Ayuntamiento de Gradefes.
- RABAL SAURA, Gregorio y SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J. (2007): «El zorro (*vulpes vulpes*) en el folklore y el habla popular del Campo de Cartagena», *Revista de Folklore*, 27b, 322, pp. 111-128.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2023): «Lepóridos tramposos. De la fábula oriental, los tratados de caza y la historia natural a Tío Conejo», *1616: Anuario De Literatura Comparada*, 13, pp. 255-279. <https://doi.org/10.14201/1616202313255279>.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2024a): «Cuentos de animales en las fábulas españolas de finales del siglo XVIII-XIX. Primera aproximación a un catálogo comentado», *Boletín de Literatura Oral*, 14, pp. 34-79. <https://doi.org/10.17561/blo.v14.8641>
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Miguel (2024b): «*Vulpes in fabula*». *Oralidad, literatura y estudios de animales*, Jaén, Anejo del *Boletín de Literatura Oral* / Universidad de Jaén. <https://doi.org/10.17561/blo.v.9340>
- TUBACH, Frederich C. (1969): *Index Exemplorum. A Handbook of medieval religious tales*, Helsinki, F.F. Communications.
- UNESCO (2003): «TRADICIONES Y EXPRESIONES ORALES, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial». [<https://ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053>]. [16-noviembre-2023].
- UNESCO (2018): *TEXTOS FUNDAMENTALES DE LA CONVENCION PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE 2003*, París, Patrimonio vivo, Sector de Cultura.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography* (Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson), Helsinki, F.F. Communications.
- VAN DIJK, Gert-Jan (2015): *Aesopica posteriora. Mediaeval and modern versions of Greek and latin Fables*, with a preface of Francisco Rodríguez Adrados, Genova, Università di Genova.
- ZIPES, Jack (2006): *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*, New York, Routledge.

Fecha de recepción: 23 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 19 de abril de 2025



«La bruja de San Miguel»: motivos y recursos de la tradición oral en cuatro testimonios inquisitoriales

«The witch of San Miguel»: motifs and resources of the oral tradition in four inquisitorial testimonies

Diana Catalina ESCUTIA BARRIOS

(Seminario Internacional de Estudios sobre Literaturas y Oralidades, SIELO)

diana.escutia.1989@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1104-0561>

RESUMEN: En este estudio se destaca cómo los testimonios en contra de María Guadalupe, la bruja de San Miguel (Guanajuato, Méx.), están impregnados de recursos de la tradición oral. Estos relatos, contruidos a partir de un estilo discursivo indirecto, permiten que los denunciantes den voz a otros personajes, enriqueciendo la narrativa y reflejando el acervo cultural compartido por la comunidad. La denuncia de Joseph Molina, por ejemplo, ilustra cómo las acusaciones de brujería no solo se basan en hechos, sino que también están cargadas de significados culturales y sociales. Los relatos se convierten en un vehículo para expresar miedos, deseos y rivalidades, revelando la complejidad de las interacciones sociales en la Nueva España. Además, se observa que los elementos narrativos, como mitos y leyendas, se integran en las historias, legitimando las acciones de la Inquisición y reflejando la percepción de la realidad de la comunidad. Así, la oralidad no solo actúa como un medio de transmisión de conocimiento, sino que también contribuye a la construcción de identidades colectivas y a la memoria cultural de la época.

PALABRAS CLAVE: Brujería, Tradición oral; Inquisición de la Nueva España, Oralidad.

ABSTRACT: This study highlights how the testimonies against María Guadalupe, the witch of San Miguel (Guanajuato, Mexico), are impregnated with resources from the oral tradition. These stories, constructed from an indirect discursive style, allow the complainants to give voice to other characters, enriching the narrative and reflecting the cultural heritage shared by the community. Joseph Molina's denunciation, for example, illustrates how accusations of witchcraft are not only based on facts, but are also loaded with cultural and social meanings. The stories become a vehicle for expressing fears, desires and rivalries, revealing the complexity of social interactions in New Spain. In addition, it is observed that narrative elements, such as myths and legends, are integrated into the stories, legitimizing the actions of the Inquisition and reflecting the community's perception of reality. Thus, orality not only acts as a means of transmitting knowledge, but also contributes to the construction of collective identities and the cultural memory of the time.

KEYWORDS: Witchcraft, Oral tradition, Inquisition of New Spain, Orality.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de los expedientes inquisitoriales permite entender, desde varias perspectivas, no solo a la institución que dictaba ciertas pautas sociales, sino que también ofrece un aspecto de la realidad de los denunciantes, de su visión de mundo, sus miedos, deseos e intereses, algunos de los cuales aún perviven en ciertas comunidades. El Santo Oficio en la Nueva España, como institución, tenía un papel fundamental en la regulación de la moralidad y la conducta de la sociedad. Su objetivo era mantener la ortodoxia religiosa y, al mismo tiempo, controlar las prácticas que se consideraban desviadas o peligrosas. Sin embargo, los procesos inquisitoriales revelan que la realidad de los denunciantes era mucho más compleja. Estos documentos dejan vislumbrar un mundo en el que las creencias en la brujería, la hechicería y lo mágico eran comunes, y donde las acusaciones podían surgir de rivalidades personales, miedos colectivos o incluso de la búsqueda de justicia social.

Los relatos contenidos en algunos testimonios que componen los archivos inquisitoriales son, asimismo, un reflejo de la literatura de tradición oral que podía circular en la comunicación de la época. A menudo, las denuncias podían contener relatos que se construían a partir de un estilo discursivo indirecto, en el que los denunciantes daban voz a otros personajes en sus historias. Este rasgo de lo oral, —en la acepción ofrecida por Aurelio González (1995: 145) que lo define como “una forma específica de creación literaria y de cultura”— además de enriquecer el texto, también permite entender cómo las narrativas se transmitían y se transformaban en la comunidad. La oralidad, en este contexto, se convierte en un recurso interesante para el estudio de la construcción de la identidad y la memoria colectiva. Los denunciantes, al contar sus experiencias, informan sobre los hechos e igualmente evocan un acervo cultural compartido que refleja las creencias y valores de su comunidad. A partir del análisis de los textos inquisitoriales es posible acercarse al encuentro entre la oralidad y la escritura que se manifiesta en los testimonios de los declarantes; respecto de estos rasgos de oralidad interesa, para esta propuesta, el análisis de los recursos propios de la literatura de tradición oral presentes en el discurso de quienes testificaron en el expediente que nos ocupa, que dan cuenta del acervo tradicional compartido por la comunidad en la que se desarrolló el proceso inquisitorial, en este caso, la jurisdicción de San Felipe, en el actual estado de Guanajuato, México.

La figura de la bruja ha sido un elemento recurrente en la narrativa cultural de diversas sociedades a lo largo de la historia, símbolo tanto del miedo a lo desconocido como de la transgresión de las normas sociales y religiosas. El caso de María Guadalupe, llamada para este trabajo «La bruja de San Miguel», se erige como un ejemplo paradigmático de cómo las creencias populares y los testimonios orales se entrelazan con las estructuras de poder de la época novohispana del siglo XVIII, revelando las tensiones entre la fe, la superstición y la justicia.

Este estudio se centra en el análisis de cuatro testimonios inquisitoriales que rodean la figura de María Guadalupe, quien fue acusada de realizar actos de hechicería que supuestamente causaron daño a sus vecinos. A través de los relatos contenidos en las testificaciones de denunciantes como Joseph Molina y su sirviente Joseph Rosales, se desentrañan las acusaciones específicas y los motivos subyacentes que impulsaron estas denuncias, a saber: la búsqueda de un tesoro enterrado, la rivalidad social y la manipulación de creencias populares se entrelazan en un texto que refleja las complejidades de la vida cotidiana en una sociedad marcada por la desigualdad y el miedo a la magia, a la hechicería y a la brujería. El análisis de estos testimonios permite entrever cómo la tradición oral

y los recursos narrativos se utilizan para construir la imagen de la bruja, así como para justificar la persecución de aquellos que eran considerados como amenazas a la moralidad y el orden social. Al examinar los elementos intersticiales de estas narraciones, se revela un panorama más amplio de la cultura popular de la época.

2. LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA DENUNCIA EN LA NUEVA ESPAÑA

La Inquisición en la Nueva España, establecida en 1571, desempeñó un papel fundamental y multifacético en la regulación de la moral y la conducta de la sociedad colonial. A partir su creación, la Inquisición se erigió como un guardián de la moral pública. Su labor no se limitaba a la persecución de la herejía, que era considerada la infracción más grave contra la fe, sino que también abarcaba una amplia gama de delitos menores que podían amenazar la cohesión social y la integridad de la comunidad católica. Entre estos delitos se encontraban la blasfemia, el reniego y las prácticas consideradas supersticiosas. La Inquisición veía en estas acciones una falta de respeto hacia la religión y un potencial deslizamiento hacia la anarquía moral que podría desestabilizar la sociedad. Así, cualquier desviación de la norma religiosa podía ser objeto de investigación y castigo, lo que fomentaba un ambiente de autocensura y vigilancia entre los individuos.

La regulación de la moralidad pública se traducían en un enfoque meticuloso sobre la vida cotidiana de los novohispanos. La Inquisición actuaba como un tribunal que juzgaba a los acusados al tiempo que promovía un clima de temor y desconfianza, donde los ciudadanos eran incentivados a vigilarse mutuamente. Este sistema de control social se basaba en la idea de que la fe y la moral eran pilares fundamentales para la estabilidad de la sociedad, y cualquier amenaza a estos principios debía ser erradicada (Alberro, 1988: 128). Además de su papel en la moralidad religiosa, la Inquisición también se ocupaba de la regulación de la conducta social en un sentido más amplio. Esto incluía la vigilancia de las relaciones interpersonales y la moral sexual. La Inquisición perseguía con rigor delitos como la poligamia y la sollicitación, considerando que tales prácticas eran inmorales y socavaban la estructura familiar, vista como la base de la sociedad. La Iglesia católica promovía un modelo de familia nuclear y monogámica, y cualquier desorientación de este modelo podía significar una amenaza a la cohesión social (Torre Villar, 2000: 67).

La Inquisición, por lo tanto, se convirtió en un medio para asegurar la conformidad con las normas establecidas por la Iglesia. Su intervención en la vida social buscaba castigar a los transgresores y educar a la población sobre las expectativas morales y religiosas que debían seguir. Este proceso de supervisión y regulación se extendía a todos los estratos de la sociedad, con impacto tanto en los indígenas recién evangelizados como en los colonos españoles. La Nueva España era un territorio en el que coexistían diversas creencias y prácticas, y la Inquisición se erigía como un baluarte contra la disidencia y la heterodoxia. Su labor era vista como esencial para la cohesión de un imperio que, en su vastedad, enfrentaba desafíos constantes a su autoridad y unidad (Alberro, 1988: 586).

La Inquisición utilizó diversos métodos para mantener el control social y religioso en la Nueva España, la delación fue uno de los más prominentes. Este sistema incentivaba a los miembros de la comunidad a denunciar a aquellos que consideraban sospechosos de prácticas heréticas o inmorales. La delación, por supuesto, facilitaba la identificación de transgresores, mientras creaba un ambiente de desconfianza y miedo entre los habitantes. Este clima de vigilancia mutua fomentaba la autocensura, ya que las personas temían ser acusadas por sus vecinos, lo que contribuía a la regulación social y a la conformidad con las normas establecidas por la Iglesia (Alberro, 1988: 128).

El miedo a la Inquisición y sus represalias tuvo un efecto profundo en la cultura de la época; las personas se volvían reacias a expresar opiniones que pudieran ser consideradas contrarias a la ortodoxia religiosa, lo que limitaba la libertad de pensamiento y la diversidad cultural. Este clima de temor afectaba a los individuos e influía en las dinámicas comunitarias, donde la vigilancia mutua se convertía en una norma. La función social de la denuncia en la Nueva España fue multifacética y desempeñó un papel crucial en la dinámica de control social y regulación de comportamientos dentro de la sociedad colonial. De tal suerte que la denuncia se convirtió, asimismo, en un mecanismo a través del cual los individuos podían manifestar su lealtad a la ortodoxia católica y, al mismo tiempo, reafirmar su posición social. Las denuncias eran un medio para reportar prácticas consideradas heréticas o desviadas y también servían como una herramienta para la cohesión social, donde los miembros de la comunidad se sentían obligados a actuar en defensa de los valores y normas impuestas por la autoridad religiosa.

El proceso de investigación y juicio llevado a cabo por la Inquisición era otro método clave en su funcionamiento. Los inquisidores tenían la autoridad para indagar sobre los delitos, lo que incluía la recopilación de testimonios y la evaluación de pruebas. Este proceso judicial frecuentemente era opaco, lo que significaba que los acusados no necesariamente tenían acceso a toda la información que se presentaba en su contra. Las condenas podían basarse en evidencias circunstanciales o en testimonios de delatores, lo que generaba un sistema en el que la verdad era, en muchas ocasiones, distorsionada. La falta de transparencia en los procedimientos judiciales contribuía a la percepción de la Inquisición como una entidad temida y respetada, capaz de decidir sobre la vida y la muerte de los acusados.

Las penas impuestas por la Inquisición variaban considerablemente, desde multas y penitencias hasta la prisión y, en casos extremos, la ejecución. Este enfoque punitivo buscaba castigar a los transgresores al mismo tiempo que quería ser ejemplarizante y, además, tenía un componente de rehabilitación. La Inquisición pretendía llevar a los acusados de vuelta a la ortodoxia católica, lo que implicaba un proceso de arrepentimiento y reintegración en la comunidad. Sin embargo, la severidad de las penas y la naturaleza del castigo generaban un efecto disuasorio, reforzando el control social y la conformidad con las normas religiosas.

Al imponer un conjunto de normas y valores que todos debían seguir, la Inquisición fomentó un sentido de unidad en torno a la fe católica. Este proceso de unificación, sin embargo, no estuvo exento de consecuencias negativas, ya que también generó divisiones y tensiones entre diferentes grupos sociales, como indígenas, mestizos, mulatos, afrodescendientes, españoles... La imposición de una única visión religiosa y moral llevó a la marginalización de aquellos que no se ajustaban a los estándares establecidos, creando un ambiente de exclusión y conflicto. La Inquisición, pues, se convirtió en un instrumento de control social que, aunque buscaba la cohesión, también profundizaba las divisiones existentes en la sociedad novohispana (Torre Villar, 2000: 67).

La denuncia en la Nueva España también reflejaba las tensiones sociales y las jerarquías existentes. Los denunciantes, en general, pertenecían a grupos que buscaban consolidar su poder o mejorar su estatus social, utilizando la denuncia como un medio para deshacerse de rivales o para ganar favor ante las autoridades. Este uso estratégico de la denuncia podía llevar a la creación de un ambiente en el que las relaciones interpersonales se veían afectadas por la posibilidad de ser denunciado. Las personas podían verse obligadas a actuar con cautela, limitando su libertad de expresión y su capacidad para interactuar abiertamente con otros. Así, la denuncia se convirtió en un instrumento que

servía a la Inquisición, al tiempo que reflejaba y exacerbaba las divisiones sociales y las luchas de poder dentro de la sociedad novohispana (Alberro, 1988: 206).

La denuncia también tenía un componente de justicia social, ya que permitía a los individuos expresar sus preocupaciones sobre comportamientos que consideraban inmorales o peligrosos para la comunidad. En este sentido, la denuncia podía ser vista como un acto de defensa de la colectividad, donde los individuos se sentían obligados a proteger a sus vecinos de prácticas que podrían amenazar la cohesión social. Sin embargo, este aspecto positivo de la denuncia se veía empañado por el uso abusivo de este mecanismo, donde las acusaciones podían basarse en rencores personales o malentendidos, llevando a consecuencias devastadoras para los acusados. Así, la función social de la denuncia en la Nueva España era compleja, ya que, aunque podía servir para mantener el orden y la moralidad, también podía ser un vehículo para la injusticia y la opresión (Alberro, 1988: 586).

3. RASGOS DE LA ORALIDAD EN LOS DOCUMENTOS INQUISITORIALES

Los testimonios recogidos en los archivos inquisitoriales de la Nueva España, además, son una muestra de la tradición oral que circulaba en la comunicación de la época. Los documentos que contienen estos testimonios, aunque manuscritos, funcionan como un medio para capturar y preservar discursos que originalmente fueron expresados de manera oral, tal como se hace actualmente; así, los relatos de los acusados y testigos incluyen elementos narrativos que reflejan la estructura de la oralidad, como la repetición de frases y la inclusión de anécdotas que enriquecían la narración, y en ellos son rastreables recursos de la literatura de tradición oral, como se verá más adelante.

En la transcripción de estos testimonios los funcionarios actúan como intermediarios entre el hablante y el registro escrito, lo que significa que la esencia del discurso oral puede ser alterada o reinterpretada en el proceso de escritura. Tener esto presente es crucial, ya que la oralidad no solo se limita a la transmisión de información, sino que también incluye aspectos emocionales y contextuales que pueden influir en la interpretación del testimonio. De tal suerte que un testigo podría enfatizar ciertos detalles de su historia para apelar a la empatía del oyente, algo susceptible a perderse en la transcripción escrita.

Asimismo, la oralidad en estos testimonios se manifiesta en las estructuras narrativas, que, en este tipo de archivos, frecuentemente incluyen elementos característicos de la tradición oral, como el uso de fórmulas y un estilo que busca captar la atención del oyente. Este tipo de comunicación, hasta la fecha, es más accesible para la población en general y permite una mayor flexibilidad en la transmisión de información. Así, un testigo podría adaptar su delación según la reacción de los servidores eclesiásticos, lo que demuestra cómo la interacción oral influía en el contenido y la forma del testimonio (Cortés, 2004: 80).

En los testimonios recogidos en los archivos inquisitoriales de la Nueva España es posible observar estructuras narrativas que incluyen elementos característicos de la oralidad, como la repetición y el uso de fórmulas, que son técnicas utilizadas para facilitar la memorización y la transmisión de textos de tradición oral. La repetición refuerza la información presentada y crea un ritmo que capta la atención del oyente, haciendo que el relato sea más envolvente y memorable (Ong, 1997: 36-80). Dicho estilo narrativo busca mantener el interés del público, lo cual es fundamental en un contexto donde la mayoría de los deponentes carecían de habilidades de escritura, pero no de un uso efectivo del lenguaje [o de la oralidad]. La flexibilidad en la transmisión de información que ofrecía

la oralidad era crucial, ya que los textos podían adaptarse y modificarse según el contexto y el público presente, lo que demuestra cómo la interacción oral influía en el contenido y la forma del testimonio. Al analizar estos testimonios, se puede obtener una visión más profunda de cómo las comunidades novohispanas entendían su mundo, sus valores y sus interacciones sociales.

Los testimonios también funcionan como un vehículo para la expresión cultural y social de la comunidad. Los deponentes, al narrar sus experiencias, comunican información sobre eventos específicos y transmiten un sentido de identidad cultural y colectiva. Esto se evidencia en la incorporación de elementos de la tradición oral, como mitos, leyendas y creencias populares, que son fundamentales para la vida cotidiana de las comunidades. Así, los testimonios se convierten en un espacio donde se entrelazan la memoria colectiva y la historia personal, permitiendo que las voces de la comunidad resuenen a través del tiempo (Cortés, 2004: 80).

Los archivos inquisitoriales, por lo tanto, no son meramente un registro de acusaciones y defensas; también representan un testimonio de la cultura oral que predomina en la sociedad de cada época, para la que la comunicación verbal es fundamental para la interacción social y la transmisión de conocimiento. Los textos de tradición oral permiten que las voces de los individuos tengan lugar en un sistema que, muchas veces, buscaba silenciarlas. La oralidad se convierte, así, en un medio poderoso para la expresión cultural y la construcción de identidades colectivas. Además, la flexibilidad de la oralidad permite que los relatos se adapten a las circunstancias del momento. Este proceso comunicativo enriquece el discurso, haciendo que cada declaración sea única y contextualizada.

Estos testimonios en los archivos inquisitoriales, entre otras cosas, son un reflejo de la tradición oral de la época que, así como capturan la información sobre delitos y herejías, también manifiestan la rica tradición cultural de una sociedad que, en gran medida, dependía de la comunicación verbal para su cohesión y funcionamiento. Estos documentos, por lo tanto, ofrecen una posibilidad, también, de observar el devenir de algunos recursos de la literatura de tradición oral.

4. LA BRUJA EN LA TRADICIÓN ORAL

La figura de la bruja en diversas tradiciones orales ha sido uno de los elementos centrales en las narrativas populares, en el que se muestra una amalgama de creencias, temores y fascinaciones. En general, las brujas son descritas como mujeres con habilidades sobrenaturales, capaces de transformarse en animales o en seres luminosos. Esta habilidad de metamorfosis es un motivo¹ recurrente en las leyendas y simboliza tanto el poder como la vulnerabilidad de las mujeres en contextos históricos y sociales específicos. La transformación en animales, como lechuzas o tecolotes, se asocia con la idea de que las brujas pueden moverse entre mundos, lo que les otorga un estatus especial en la comunidad (Álvarez, 2014: 50, 51).

La percepción social de las brujas es compleja y dual. Por un lado, son temidas por su supuesta capacidad de causar daño, enfermedad o desgracia. Por otro lado, son veneradas por su conocimiento sobre hierbas y remedios, lo que las convierte en figuras de curación y sabiduría. Esta ambivalencia refleja las tensiones en la sociedad hacia las

¹ Para este análisis se utiliza la concepción de motivo de Aurelio González (2012) como «unidad mínima narrativa».

mujeres que desafían las normas establecidas. En muchas narraciones, las brujas son presentadas como guardianas de secretos ancestrales, lo que les otorga un papel crucial en la transmisión de conocimientos y tradiciones dentro de sus comunidades. Es necesario, en este punto, hacer mención de las distinciones entre bruja y hechicera que propone Cecilia López Ridaura: «distinguiremos a la bruja por el hecho de que, además de practicar la hechicería, realiza actos ajenos a estas, en particular el vuelo y la asistencia al aquelarre [...] puede haber brujas que no son hechiceras, que no preparan pócimas ni provocan maleficios, y hechiceras que no son brujas y no tienen nada que ver con el Demonio» (2015: 52); sin embargo, hay que tener presente que la mayoría de los informantes de muchos textos recogidos de la tradición oral y de los expedientes inquisitoriales utilizaban indistintamente los términos bruja y hechicera; incluso, esta amalgama entre ambas figuras ha trascendido a algunos estudios de tradición oral.

En la tradición oral, las brujas también representan la conexión con la naturaleza y lo sobrenatural. Su relación con el entorno natural les otorga un poder especial, ya que son vistas como mediadoras entre el mundo humano y el espiritual. Esta conexión se manifiesta en textos donde las brujas utilizan elementos de la naturaleza para llevar a cabo sus prácticas, lo que refuerza su imagen como figuras sabias y poderosas. Así, la bruja se convierte en un vínculo entre lo cotidiano y lo mágico, enriqueciendo las narrativas populares con su presencia. Su profundo conocimiento sobre hierbas, plantas medicinales y remedios naturales las convierte en personajes de respeto dentro de sus comunidades. En muchos relatos, las brujas utilizan elementos de la naturaleza, como hierbas, raíces y otros recursos para llevar a cabo sus prácticas mágicas. En este sentido, la bruja se convierte en un símbolo de la interdependencia entre los seres humanos y su entorno, destacando la importancia de la naturaleza en la vida cotidiana. Sin embargo, esta misma sabiduría genera desconfianza, ya que su capacidad para curar puede ser interpretada como un poder peligroso. Esta ambivalencia se refleja en textos de tradición oral en los que las brujas son acusadas de causar malestar o enfermedad, lo que pone de manifiesto los temores de la comunidad hacia lo desconocido y lo que no comprenden.

La capacidad de las brujas para interactuar con el mundo natural se manifiesta en diversas narrativas donde se les atribuyen habilidades curativas y de transformación. Por ejemplo, se cuenta que pueden invocar fuerzas de la naturaleza o comunicarse con espíritus, lo que las convierte en figuras de gran respeto y temor. Esta dualidad en su representación, como sanadoras y como agentes de lo sobrenatural, enriquece las narrativas populares, permitiendo que las brujas sean vistas como puentes entre lo cotidiano y lo mágico. Así, su presencia en las historias añade un elemento de misterio y también refleja la importancia de la naturaleza en la vida de las comunidades (Álvarez, 2014: 50, 51).

Además, la conexión de las brujas con la naturaleza se traduce en una comprensión más profunda de los ciclos de la vida y la muerte. En muchas culturas, las brujas son vistas como figuras que poseen un conocimiento especial sobre los ritmos naturales, por lo que son capaces de trabajar con las energías de la tierra y los elementos. Esta sabiduría se manifiesta en textos de tradición oral donde las brujas tienen la facultad de predecir eventos naturales o de influir en las cosechas, lo que las convierte en personajes esenciales para la supervivencia de la comunidad. Así, su papel trasciende el ámbito de lo sobrenatural, integrándose en la vida cotidiana de las personas.

La bruja, al ser una conexión entre lo humano y lo espiritual, también refleja la búsqueda de equilibrio en la relación con la naturaleza. En las narrativas orales, se enfatiza la importancia de respetar y entender el entorno natural, lo que se traduce en

una crítica a la desconexión que se observa en las sociedades modernas. Las brujas, al ser representadas como guardianas de este conocimiento, invitan a la reflexión sobre la necesidad de reconectar con la tierra y sus ciclos.

Las historias de brujas también destacan la capacidad de estas para actuar de manera independiente, lo que contrasta con los roles tradicionales asignados a las mujeres. En estas narrativas, las brujas no son meras víctimas de la persecución, sino que son agentes de cambio que utilizan su sabiduría y habilidades para desafiar a quienes intentan controlarlas. Este aspecto de la bruja se convierte en un símbolo de la resistencia femenina, donde en cada relato puede haber un acto de reivindicación de la autonomía y el poder personal. Además, la bruja representa la conexión entre lo sagrado y lo profano, lo que le otorga un estatus especial en la cultura popular.

5. «LA BRUJA DE SAN MIGUEL». *CORPUS*

El expediente que aquí se revisa está compuesto por setenta y nueve folios que documentan el proceso llevado en contra de María Guadalupe y María Isabel, en la Villa de San Miguel el Grande (en el actual estado de Guanajuato, México), entre el 21 de agosto de 1760 y el 6 abril de 1769, por hechicería². Cabe señalar que, a pesar de que el primer folio del expediente indica que se trata de «El Señor Inquisidor Fiscal del Santo Oficio de México contra María Guadalupe, mulata, y María Isavel. Por maléficas» (f. 1r), lo cierto es que, aunque esta última sí aparece en las denuncias, en realidad el proceso se enfocó solo en la primera acusada.

Este caso es largo y se compone por cuatro declaraciones hechas en 1760, nueve declaraciones y siete ratificaciones fechadas en 1767 más varios documentos que abarcan los nueve años que duró el proceso; entre los cuales, se encuentran cartas dirigidas al Santo Tribunal y a los inquisidores, anotaciones al margen, observaciones del notario, los análisis de los Padres calificadores, la calificación de los hechos, mandamiento de embargo, copia de la partida de defunción de la acusada María Guadalupe, un muñeco que supuestamente era utilizado por la acusada para realizar maleficios, entre otros.

Para el estudio que aquí se propone, se retoman las primeras cuatro declaraciones que corresponden a los principales involucrados en el caso; se seleccionaron estas testimonios debido a que en ellas se encuentran historias que, a su vez, contienen recursos y motivos de la tradición oral. Dichos declarantes son: Joseph Molina, primer denunciante en contra de María Guadalupe, a quien señala, entre otras cosas, de enfermarlo por medio de un muñeco que lo representaba, también la acusa de tener bajo encantamiento un dinero que estaba enterrado en el cerro de la Pasagalana, que el denunciante estaba buscando; además, indica que María Guadalupe intentó matarlo a él y a fray Bernardino Labiano. La segunda declarante es María de Jesús, hija de la acusada María Guadalupe, quien se autodenuncia por haber bebido peyote y sentirse «como en el aire» (f. 6v), y denuncia a su madre de tener encantado un dinero que está enterrado en una cueva, de hacer uso de muñecos para dañar a las personas; también acusa a su madre de que, junto con otras mujeres, hace rituales para desaparecer y convertirse en luces en el cerro, y que

² Museo y Archivo Histórico Casa de Morelos, siglo XVIII, caja 1238, expediente 57, fondo: Diocesano, Sección: Justicia, serie: Inquisición, subserie: Hechicería, 1746. La transcripción paleográfica completa que se empleó para este trabajo está disponible para su consulta en <https://lanmo.unam.mx/brujeriayhechiceria/article.php?id=34&cat=expedientes>. En adelante, solo se citarán los folios correspondientes a dicho expediente.

estas han intentado matar a fray Bernardino y al señor Molina. El tercer testimonio es de Joseph Antonio Pichardo, quien se autodenuncia por haber bebido peonía³ «con modos diabólicos» (f. 8v) y de haber invocado al demonio dos veces cuando estuvo encerrado; a María Guadalupe la acusa de aparecerse de manera inexplicable después de hacer dicha invocación, de sacarlo misteriosamente de su celda, de tener encantado el cerro, de usar muñecos para dañar a la gente y de intentar matar al señor Molina. El cuarto testimonio corresponde a la acusada, María Guadalupe, quien se autodenuncia por tener malas amistades, beber peyote y sentir que volaba; también cuenta que vio al demonio en cuatro ocasiones, que intentó chupar a un bebé, que ella y otras mujeres adoran al maligno, además de corroborar y abundar en los hechos que los otros denunciantes refieren.

Estos testimonios contienen recursos que proceden de la tradición oral y los testificantes conforman sus relatos a partir del imaginario que poseían; así, se busca reflexionar acerca de la configuración de la imagen de la bruja a partir de la identificación de los recursos y motivos de este tipo de textos que en los testimonios dejan dilucidar estos denunciantes, y cómo es que permanecen en la tradición oral contemporánea de algunas zonas de México, visibles en las recolecciones de campo que se han realizado en las últimas décadas.

6. TEMAS Y MOTIVOS DE LA TRADICIÓN ORAL EN EL TESTIMONIO INQUISITORIAL

El caso en contra de María Guadalupe comienza el 21 de agosto de 1760 con la denuncia de Joseph Molina, «de treinta y siete años de edad, mestiso, viudo, administrador de la hacienda de San Antonio de el Blanquillo en la jurisdicción de la villa de San Phelipe» (f. 4r), cuya historia está construida por completo a partir del uso del estilo discursivo indirecto desde el cual el declarante da voz a quienes intervienen en su historia. El testimonio indica que el denunciante ha ido de manera voluntaria «movido de la repugnancia y golpe que le han echo las cosas que ha sabido, y por descargo de su conciencia» (f. 4r); sin embargo, se sabe que en estos documentos ese tipo de frases eran más bien de tipo protocolario, pues la finalidad era no atentar contra la veracidad del delator.

A continuación, en el expediente se presenta un relato detallado sobre cómo Joseph Molina llegó a tener conocimiento de la existencia de una suma de dinero enterrada en el cerro de la Pasagalana. Según se indica, Molina decidió enviar a su sirviente, Joseph Rosales, quien más adelante será mencionado con diferentes nombres, como Joseph Antonio Pichardo, Joseph Rosales Pichardo o simplemente Joseph Pichardo o Rosales. Este sirviente, descrito como un mulato de veintiocho años, fue encargado de la tarea de buscar dicho dinero.

El motivo detrás de esta denuncia se centra en la búsqueda del tesoro enterrado que se convierte en el principal impulsor de las acciones de Molina. A medida que avanza en

³ «PEONÍA: Se administra la raíz [seca] a las mujeres que no se han purificado después del parto, provoca la menstruación si se bebe en la cantidad de una almendra; ayuda en los dolores de tripa si se bebe con vino, también para los que sufren de ictericia, riñón y tienen dolores de vejiga. Tras hacerla hervir con vino y bebida retiene el vientre. {3} Si se beben 10 o 12 granos rojizos con vino negro seco, contienen el flujo rojo; si se comen ayudan a los que sufren de estómago o han sido mordidos; si los beben y comen los niños moderan el principio del mal de piedra. Los granos negros sirven para los que sufren ahogos por pesadillas, contra los sofocos uterinos y los dolores de matriz, si se beben con aguamiel o con vino quince granos. [Crece en lugares muy elevados]», *Dioscórides interactivo* [en línea].

su búsqueda, Molina toma la decisión de llevar a vivir a su hogar a María de Jesús, quien es la hija de María Guadalupe, la acusada. Esta joven, en su declaración, afirma tener conocimiento sobre la ubicación exacta del dinero, ya que su madre, María Guadalupe, le había mostrado el lugar donde se encontraba enterrado.

Además de esto, María de Jesús revela un aspecto inquietante: menciona que la enfermedad que afecta a Molina no es simplemente una dolencia física, sino que, según su creencia, es el resultado de un hechizo que le ha sido lanzado por su madre, María Guadalupe. Esta revelación sugiere que las tensiones y conflictos entre los personajes no solo giran en torno a la búsqueda del tesoro, sino que también están impregnados de elementos de magia y superstición que caracterizan la narrativa oral de la época.

Hasta este punto, se puede observar que el contenido intersticial de la narración de este deponente tiene el potencial de desvelar las razones que lo llevaron a tomar la decisión de presentar una denuncia formal. Es bastante probable que la verdadera molestia que experimentaba este hombre se originara en el hecho de que, en primer lugar, se sintió profundamente burlado y engañado tanto por su sirviente, Rosales, como por María de Jesús, quienes, de manera deliberada, le ocultaban el paradero del dinero que él tanto anhelaba y deseaba encontrar. Esta situación de engaño y frustración pudo haber alimentado su resentimiento hacia ellos.

Como señala Santiago Cortés en su texto titulado «Oralidad y escritura en los archivos inquisitoriales novohispanos: proceso contra el hombre que se volvió toro», el concepto de información intersticial se refiere a aquella información que el declarante proporciona de manera espontánea, sin que se le haya solicitado específicamente (Cortés, 2004: 79-90). Este tipo de información puede ofrecer una visión más profunda y matizada de las motivaciones y emociones que subyacen a las denuncias en este expediente, permitiendo así una mejor comprensión de las dinámicas sociales y personales que estaban en juego en las interacciones entre las personas involucradas.

Es importante considerar entonces que, independientemente de si Molina realmente creía o no en la capacidad de María Guadalupe para ocultar el dinero a través de algún tipo de encantamiento o magia, es evidente que esta mujer ejercía una influencia considerable sobre Rosales y María de Jesús. Este dominio fue tan significativo que, en consecuencia, llevó a ambos a desobedecer y no cumplir con las instrucciones que Molina les había indicado en relación con la búsqueda del tesoro.

Con el paso del tiempo y a medida que este denunciante comenzó a recibir información negativa y desfavorable sobre María Guadalupe es muy probable que decidiera utilizar esos datos como un medio para llevar a cabo un acto de venganza. Esta venganza podría haber sido motivada por su frustración y enojo por no haber logrado encontrar el dinero que tanto quería. Esta teoría sobre sus motivaciones podría no ser del todo errónea, especialmente si se tiene en cuenta que, en numerosas ocasiones, las denuncias que se presentaban bajo este contexto estaban impulsadas por el enojo de haber recibido un mal trabajo de tipo mágico o por la creencia de ser víctimas de un hechizo maligno (Caro Baroja, 1992: 33).

En la denuncia presentada por María de Jesús, el motivo relacionado con el tesoro enterrado también se manifiesta, aunque con una variante interesante. Ella explica que su madre, Guadalupe, la llevó en una ocasión durante la noche a una cueva con el propósito de que pudiera observar la gran cantidad de dinero que, según su madre, se encontraba enterrado en ese lugar. De esta manera, el motivo que se presenta en esta historia es el del tesoro oculto en una cueva, y se desarrolla de una manera que difiere notablemente de la narración que hizo Molina.

La cueva como espacio mágico ha sido un elemento recurrente en la literatura oral y la cosmovisión de diversas culturas a lo largo de la historia. Este fenómeno se manifiesta en la forma en que las cuevas son percibidas como formaciones geológicas y como lugares sagrados que conectan el mundo físico con el mundo espiritual. En muchas tradiciones, las cuevas son vistas como umbrales entre lo conocido y lo desconocido, lo humano y lo divino, lo material y lo inmaterial. Este simbolismo se encuentra presente en las narrativas de los pueblos amerindios, por ejemplo, donde las cuevas son consideradas espacios de poder, refugio y transformación.

Según la tradición oral de diferentes comunidades, la magia de las cuevas también se manifiesta en su capacidad para albergar tesoros y riquezas ocultas. En muchos textos de tradición oral, las cuevas son descritas como lugares donde se encuentran objetos de gran valor, ya sean materiales o espirituales. Esta idea de las cuevas como guardianes de tesoros se refleja en las narrativas de cazadores y exploradores que han buscado en ellas recursos naturales y también conocimientos ancestrales y poderes ocultos (Perera, 1991: 620). Existen innumerables textos de tradición oral en los cuales las cuevas son representadas como espacios mágicos y sagrados, donde se ocultan objetos de valor, conocimientos ancestrales y secretos de la creación.

También, existe la percepción de las cuevas como lugares donde se esconden riquezas, ya sean minerales, objetos sagrados o conocimientos, y resalta su papel fundamental en la literatura y la cosmovisión de los pueblos. Las cuevas, por lo tanto, son más que simples formaciones geológicas; para las comunidades son espacios cargados de significado, donde lo material y lo espiritual coexisten, y donde se preservan las historias y tradiciones de las comunidades. Este simbolismo de las cuevas como guardianes de tesoros continúa resonando en la cultura popular y en la memoria colectiva, recordándonos la riqueza de las tradiciones orales y la importancia de los espacios sagrados en la vida de los pueblos (Perera, 1991: 629).

La persistencia de las tradiciones relacionadas con las cuevas en las comunidades sugiere que estos espacios mágicos continúan desempeñando un papel vital en la identidad cultural y espiritual de los pueblos. A pesar de los cambios y desafíos que enfrentan, la conexión con las cuevas y su simbolismo perdura, reflejando una resistencia cultural y un deseo de mantener vivas las historias y creencias que han sido transmitidas de generación en generación.

En la historia de María de Jesús, en el expediente que nos ocupa, la denunciante describe que, al llegar al sitio donde supuestamente estaba el dinero, ocurrió algo extraordinario: la tierra se abrió ante sus ojos, y en ese momento, ella pudo observar que «aparecían unas luces muy lindas» (f. 6v). Esta conexión entre las luces y la fortuna en la búsqueda de tesoros añade una capa adicional de significado a la experiencia de María de Jesús y su relato sobre el tesoro oculto.

Respecto del motivo de la luz que señala dinero, Samia Badillo Gámez (2014: 225), en 2012, recogió un texto narrado por Eufrosina Barrales, de cincuenta y siete años, ama de casa, habitante de Huatlatlauca, Puebla, quien contó que «entonces estaba un mezquitito, dicen que seguido veían una lucecita, que ese dinero era encantado, entonces ese dinero lo sacó ella, la mamá de mi tía Blanca. Entonces, ¿no sé si haya ido con doña Male? En la casa ve que estaba una sala primero, y luego hay otra pieza grande, dicen que mi tía fue al amate, dicen, no sé si sea verdad o no, dicen que sacó dinero y ya fue donde se construyó todo». Igualmente, Adriana Guillén Ortiz recogió, en 2014, en Xalapa, Veracruz, una historia narrada por Isabel Martínez, de cincuenta y seis años, secretaria jubilada, quien contó que:

En la casa de Centenario dicen que había dinero enterrado o que hay dinero enterrado. Que de hecho está entre la cocina y la recámara que era de Cris [hermana de la informante], porque ahí se ve una luz, una lucecita roja, como si fuera un foquito, ahí se veía. Entonces había una sombra que caminaba, de la cocina hacia la sala, y llegaba a la puerta y ahí se desaparecía» (2016: 248).

Estas luces, que emergen cerca de la superficie del suelo, son conocidas en diversas tradiciones como fuegos fatuos. En varias culturas, se cree que la aparición de estas luces es un indicativo de que en ese lugar se esconde algún tesoro enterrado. Por ejemplo, en Honduras, existe una creencia popular en la que «Varia gente dice que ven luces así. Pero es de algún entierro que hay. Eso se ve de noche. Dicen que son unas lucitas que suben, bien verdecitas, bajan y vuelve a subir. Vaya, lo que le quiero contar es que dicen que el que mira esa luz es suerte. Es suerte [...] que mire esa luz entonces lo que hacen es ir a ponerle una señita donde está la luz, y después lo van a sacar» (Martínez Reyes, 2019: 0201n). Esta tradición sugiere que aquellos que logran ver estas luces tienen una suerte especial.

En el expediente inquisitorial que nos ocupa, la narración proporcionada por María de Jesús continúa desarrollándose al explicar que, en el momento en que se enteró de que el señor Molina estaba en la búsqueda del dinero que se creía enterrado, decidió acercarse a él con la intención de ofrecerle alguna información. Sin embargo, a pesar de su deseo de ayudar, se encontró en una situación complicada, ya que no pudo comunicarle nada relevante ni tampoco logró localizar la entrada de la cueva donde supuestamente se encontraba el tesoro. Esta incapacidad para actuar se debió, según la declarante, a los poderosos hechizos que su madre, María Guadalupe, había lanzado, lo que complicó aún más su situación.

En la declaración de Joseph Antonio Pichardo, quien también es conocido como Joseph Rosales, se hace mención de que el dinero que tanto buscaban se hallaba, asimismo, en una cueva. El testimonio de Pichardo revela que, una vez que se enteró de la ubicación del dinero, se generó la complicidad con María Guadalupe. Este testificante menciona que «se puso en mal con esta muger [María Guadalupe]» (f. 8v), con lo que indica que hubo un pacto entre ellos para engañar a Molina. Además, señala que comenzaron a engañar al señor Molina respecto al lugar exacto donde estaba enterrado el dinero, lo que revela que había una intención de confundirlo y desviar su búsqueda.

Como resultado de esta situación, Joseph Molina, visiblemente frustrado y molesto por no haber podido encontrar el dinero que tanto deseaba, tomó la decisión de encarcelar a Pichardo durante un periodo de cinco meses. Este hecho es un claro indicativo de la gran irritación que sentía Molina, ya que su incapacidad para localizar el tesoro no solo le causó descontento, sino que también lo llevó a tomar medidas drásticas contra aquellos que consideraba responsables de su frustración. En su testificación, Pichardo, además, señala que era frecuentemente visitado por María Guadalupe y una ocasión, sin saber cómo

se halló en el cerro con la Guadalupe. Y pusieron entre los dos en la boca de la cueva —la que destapó dicha Guadalupe— y él metió un axolote vivo, y sobre él pusieron otra vez la piedra que había levantado Guadalupe, quién en su cassa puso baxo de la tierra una tabla, y entre los dos enterraron en la dicha boca de la cueva un muñeco con lo que quedó aquel lugar, en su inteligencia, encantado para que en caso que los persiguiesen, no lograsen el dinero los perseguidores (f. 9r).

La versión contada por Pichardo incluye un elemento narrativo significativo que se refiere al motivo del tesoro que está custodiado por un objeto mágico. Este motivo no es exclusivo solo de esta historia, sino que se puede encontrar en diversas tradiciones culturales a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en San Luis Potosí, México, la investigadora Lilia Álvarez, en su tesis de maestría, ha recopilado varias leyendas en las que este motivo aparece de manera prominente. Para Álvarez (2014: 38), la figura del guardián en la tradición oral «implica un devenir dialéctico de los relatos donde aparece, porque cada nuevo buscador del tesoro reactualiza la figura del guardián y del conjunto de los dos es que surgirá la motivación de nuevos buscadores y la continuidad de la tarea del guardián, de manera que las narraciones continúan actualizándose».

En la literatura de tradición oral, el guardián del tesoro es un personaje que manifiesta la compleja relación entre la avaricia y la generosidad. Este personaje que, frecuentemente y en ciertas regiones, se asocia con nobles de antaño o con individuos que han acumulado riqueza a lo largo de su vida, desempeña un papel crucial en las narraciones que giran en torno a la búsqueda de tesoros. En muchos textos de tradición oral, su función no se limita a la mera protección de un objeto valioso; más bien, se convierte en un símbolo de la moralidad y la ética que deben guiar a aquellos que se aventuran en la búsqueda de la fortuna.

El guardián del tesoro, en muchas de estas historias, se presenta como un ser que ha sido dotado de poderes sobrenaturales o que ha sido bendecido —o maldito— con una sabiduría ancestral. Su presencia en la narrativa oral resalta la importancia del tesoro en la cultura local y establece un vínculo moral con la comunidad. Así, por ejemplo, en Las Vigas de Ramírez, Veracruz, también circulan textos en los que se reconoce la figura del guardián del tesoro con el cual es necesario realizar un pacto para obtener las riquezas que están protegidas:

Y yo también he escuchado que en la parte de allá hay cuevas, como con tesoros, pero que están resguardados por, cómo podría yo decirlo, como por entes o fuerzas que son sobrenaturales, que piden a cambio algo que, serían en este caso, las almas para poderlos dárselos a ciertas personas. Igual de lado de acá del bordo también, creo que hay cuevas, y les atribuyen luego lo mismo; o sea, que están resguardadas por alguien que te pide el alma para poder entrar. Y no nomás es ahí, toda esta área⁴.

Este vínculo moral del texto de tradición oral con la comunidad en la que circula es fundamental, ya que el acceso a la riqueza que el tesoro representa está condicionado por la conducta ética de los buscadores o, bien, por sus habilidades para guardar el secreto de su ubicación o para obtenerlo, como sucede en otros relatos. En este sentido, el guardián actúa como un mediador entre el mundo material y el espiritual, recordando

⁴ Transmiten: José Benito Mota Monfil, 64 años, Maestro de Telesecundaria; Mayra Nayeli Mota Murillo, 34 años, Maestra de primaria. Las Vigas de Ramírez, Veracruz. 12 de abril de 2024. Recolección: Casandra Robles Gómez, Miguel Ángel Gómez Reyes, Sergio Alejandro González Cura, Yael de Jesús Rivera González y Luis Rodas Suárez. Transcripción: Yael de Jesús Rivera González. Edición: Luis Rodas Suárez. Este texto se recogió en una de las actividades programadas para el curso «Métodos de recolección de literatura de tradición oral de México y de transcripción, edición y clasificación de textos», impartido para los estudiantes de la Maestría en Literatura Mexicana del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, de la Universidad Veracruzana, en el primer semestre de 2024, por el doctor Rodas, quien amablemente me facilitó el material inédito.

a los personajes que la riqueza no es un fin en sí mismo, sino un medio que también debe ser utilizado para el bien común.

La dualidad que encarna el guardián del tesoro se manifiesta en su comportamiento y en las pruebas que, en algunos casos, impone a los buscadores. Por un lado, puede ser visto como un obstáculo que protege el tesoro de aquellos que desean apoderarse de él por motivos egoístas. Por otro lado, también puede ofrecer oportunidades a quienes demuestran ser dignos de su confianza. Esta dinámica crea un espacio narrativo en el que se exploran temas como la avaricia, la generosidad, la justicia y la redención. Los buscadores que se acercan al tesoro con intenciones puras y un sentido de responsabilidad hacia su comunidad a menudo son recompensados, mientras que aquellos que actúan con egoísmo o deshonestidad enfrentan consecuencias severas.

Así, por ejemplo, Lilia Álvarez recogió en Villa de Reyes, San Luis Potosí, en 2013, el texto que tituló como «El tesoro del garambullo», narrado por José Martínez, de setenta y ocho años, ganadero, quien explica que debajo de dicha planta se esconde un tesoro cuya localización es indicada por diferentes señales reconocidas por los pobladores de este lugar; no obstante, el tesoro ha permanecido intacto:

Debajo de un garambullo existe un tesoro, pero no han logrado sacarlo, a pesar de que ha existido gente que ha excavado. Sabemos que ese dinero existe porque por las noches se ven unas llamas de fuego. El follaje de ese garambullo tiene una coloración amarilla, muy vistosa, que es otra señal de que allí hay dinero.

Además, algunos han visto a un hombre vestido de blanco que vigila el lugar. Quién podría ser, no se sabe, suponemos que es algún revolucionario o un ladrón, estos solían enterrar sus riquezas para preservarlas porque no había bancos, pero si morían inesperadamente sus almas volvían al mundo de los vivos, ya que se han quedado con el pendiente de sus tesoros (Álvarez, 2014: 158).

En esta versión, el guardián es un hombre vestido de blanco, sin embargo, esta no es la única entidad protectora de tesoros; en otras narraciones recogidas también en esta región del altiplano potosino se pueden encontrar diversos seres que custodian riquezas por distintos motivos, tales como toros, becerros (Álvarez, 2014: 163), chivos (Álvarez, 2014: 164) o mujeres vestidas de blanco (Álvarez, 2014: 166). Berenice Granados explica que «El guardián del tesoro, puede aparecer en forma de revolucionario, bandolero, serpiente, jinete, mujer, etc.» (2009: 216). En otras latitudes, por ejemplo, en la tradición asturiana, explica Alba García Rodríguez (2022: 143), existen personajes poco conocidos, la mayoría femeninos, entre los cuales menciona a las ayalgas: «se trata de unas hermosas mujeres que guardan sus tesoros en cuevas o bajo los árboles. Se piensa que este nombre pueda surgir de la lexicalización del término *ayalga* que en lengua asturiana significa “tesoro”. Suelen aparecer en la noche de San Juan, portando una llama en la boca de las cuevas».

Entre el último texto recogido por Álvarez y el testimonio de Pichardo arriba citado, resalta la similitud de dos motivos en ambos relatos: el primero, el motivo del tesoro enterrado y, el segundo, el motivo de la luz que señala dinero. El motivo del tesoro enterrado se manifiesta, también, en varias historias que se presentan en los expedientes del Santo Oficio de México, en el siglo XVIII. En estos textos, se observa una mezcla de creencias y tradiciones que reflejan la mentalidad de la sociedad novohispana. Por ejemplo, López Ridaura (2007: 207-225) recoge cinco casos provenientes de distintos expedientes inquisitoriales, resguardados en el Archivo General de la Nación, uno de

los textos menciona la búsqueda de un tesoro en un monte, donde los personajes son guiados por un indio considerado curandero y hechicero. Este tipo de narraciones no solo se centran en la búsqueda del tesoro, sino que también incluyen elementos de pactos demoníacos y creencias indígenas.

Además, el interés por los tesoros enterrados está vinculado a los temores de la gente hacia los poderes sobrenaturales y las brujas, lo que se evidencia en las historias que tratan sobre encuentros con figuras sobrenaturales y la influencia de la magia en la vida cotidiana. Estos relatos, aunque no son intencionalmente literarios, están estructurados como narraciones orales y contienen tópicos y motivos, como los arriba mencionados, que han perdurado a lo largo del tiempo, mostrando así la vigencia de estas creencias en la cultura popular.

Así, se puede considerar la interpretación del guardián del tesoro como una representación de las fuerzas de la naturaleza o de lo sobrenatural que rigen el equilibrio del mundo, según la comunidad que transmita este tipo de textos. En muchas culturas, la riqueza y la prosperidad están intrínsecamente ligadas a la salud de la comunidad y al respeto por las tradiciones. Se cree que, el guardián, al proteger el tesoro, también resguarda el bienestar del pueblo, recordando a los buscadores que la verdadera riqueza radica en la generosidad y en el uso responsable de los recursos. Asimismo, el guardián del tesoro en la literatura de tradición oral no es solo un protector de riquezas materiales, sino un símbolo de la ética y la moral que deben guiar a los buscadores en su camino. Su figura encarna la lucha entre la avaricia y la generosidad, y su papel como mediador entre el mundo material y el espiritual resalta la importancia de la conducta ética en la búsqueda de la fortuna (Álvarez, 2014: 40-43).

Estas reflexiones sobre la naturaleza del guardián y su relación con los buscadores de tesoros nos pueden proporcionar una comprensión más profunda de por qué este motivo específico aparece en el expediente en cuestión, ya sea a través del testimonio de Pichardo o del de Molina. Si consideramos que la presencia y las características del guardián dependen en gran medida del buscador del tesoro, se vuelve evidente que es más probable que este concepto se manifieste de manera más clara en la versión narrada por aquel que tuvo la responsabilidad de salir al cerro en busca de dicho tesoro. Así, el guardián que Pichardo describe no fue configurado únicamente a partir de su propio acervo cultural y tradicional, sino que también se vio influido por los recursos y las circunstancias que se le presentaron en ese momento particular. Al enterarse de que María Guadalupe utilizaba muñecos con fines mágicos, pudo volverse lógico para Pichardo suponer que el guardián que ella emplearía en su práctica mágica tendría una naturaleza similar, lo que refuerza la conexión entre los elementos de la tradición oral y las experiencias vividas por los personajes involucrados.

Otro motivo presente en estas denuncias es el del objeto mágico que provoca un cambio físico (Thompson, D1330): en su testimonio, Molina cuenta «que hallándose enfermo, y que todavía lo está, le dixo la muchacha que su madre Guadalupe lo tenía así, pues había echo un muñeco que lo representase» (f. 4v); esta acusación resultó contundente para los padres calificadores quienes juzgaron que «el echo o echos de los tres muñecos, la califican, a más de mágica supersticiosa, de sortílega maléfica o *venefica hostile* con pacto explícito con el demonio» (f. 59v); pues el uso de este tipo de objetos con fines dañinos apunta claramente a una característica de la bruja que está descrita en el *Malleus Maleficarum*:

De la misma forma cuando un brujo realiza una estatuilla de cera o cosa semejante, con el fin de embrujar a alguien; [...] todo cuanto se hace de malo a esta imagen, para que



Imagen 1. Muñeca cosida al expediente núm. 57, caja 1238.

afecte al modelo original, es decir al hombre embrujado –un pinchazo o una herida que son realmente inferidas a la imagen por la bruja u otro, con lo que el demonio transmite invisiblemente a la persona maleficiada–, hay que imputárselo efectivamente a la bruja, porque sin ella, Dios no se lo permitiría nunca al diablo llevar semejante herida... (Kraemer y Sprenger, 2004: 293).

La acusación, pues, es grave, sobre todo porque Molina entregó al Santo Oficio una de esas muñecas⁵ –la cual está cosida al expediente– y su denuncia está validada por las de los otros delatores. Por su parte, María de Jesús cuenta al Santo Oficio que su madre, María Guadalupe, ha usado esto en contra de la española María Polonia, y que «tiene su madre en su poder una muñeca con espinas, puestas las espinas en lugares donde la dicha padece, y una espina que tiene la muñeca en las caderas clavada (de la que padece la dicha) le resulta por esto tener la ropa alza[da] por detrás, como que las caderas con aquella espina se le ayan subido» (f. 6r).

Además de los testimonios ya mencionados, María de Jesús proporciona información adicional que resulta de gran relevancia en las acusaciones. Ella señala que, en secreto y a escondidas de su madre, había entregado a Molina un total de tres muñecos. Estos muñecos, según su declaración, representaban a tres hombres que, lamentablemente, ya habían fallecido. La causa de sus muertes, según lo que indica el expediente, fue el maleficio que se había ejercido sobre ellos, lo que busca remarcar que estos muñecos

⁵ Ver imagen 1. Muñeca cosida al expediente número 57, que se encuentra en la caja 1238, en el Archivo Histórico Casa Morelos. Fotografía de archivo personal, capturada en 2019.

estaban infundidos de un poder oscuro y maligno, utilizado para causar daño a aquellos a quienes representaban.

María de Jesús también revela que su madre, María Guadalupe, le confesó que ella, junto con otras mujeres, había creado dos muñecos adicionales. Estos muñecos estaban diseñados específicamente para representar tanto a la propia denunciante, María de Jesús, como a su compañero Pichardo. El propósito de estos muñecos era manipular y dictar las respuestas que ambos debían dar en relación con el dinero que supuestamente estaba enterrado. Este uso particular de los muñecos se puede considerar una variante del motivo previamente mencionado, y se aproxima más a la idea del objeto mágico que otorga poder sobre las personas (Thompson D1400).

Conforme avanza la prosecución, la situación se complica aún más con el hecho de que, según lo refiere María de Jesús, su madre poseía otro muñeco que representaba a Molina. Este muñeco tenía una característica notable: estaba adornado con «una hebra de oro en el pescuezo, en significación de que la que denuncia traxese al dicho Molina con lo que le decía, engañándolo y llevando su parecer vacilante con aquella hebra de oro al cuello» (f. 7r). Esta hebra de oro no era un simple adorno, sino que tenía un significado profundo y simbólico. Según la interpretación de María de Jesús, el muñeco estaba diseñado para engañar y manipular a Molina, llevando su pensamiento y su voluntad a un estado de vacilación y confusión, todo ello facilitado por la presencia de esa hebra de oro que colgaba de su cuello.

Este detalle resalta las prácticas mágicas en las que estaban involucradas estas mujeres y cómo utilizaban los muñecos como herramientas para buscar ejercer control sobre las personas en su entorno. Las denuncias de Pichardo y de María Guadalupe también dan cuenta de estos motivos; por su parte, además del ya mencionado muñeco guardián del dinero, Pichardo denuncia que María Guadalupe y otras mujeres tenían un muñeco con la boca cosida que lo representaba a él, para que no pudiera responder sobre el dinero; también que tenían uno del señor Molina que tenía «puesto un hilo de sincho en la barriga, para que en toda su vida se abrigase con eso pues no tendría ni hallaría con qué mantenerse, y que en los volsicos le pusieron al muñeco unos pellexos de bíbora, en representación de que ese fuese el dinero que conseguiese del que vuscaba en el cerro». (f. 9v)

María Guadalupe, en su acto de autoconfesión, admite abiertamente que ha utilizado muñecos con la intención de causar daño a dos personas específicas: Molina y fray Bernardino Laureano. Su confesión revela la gravedad de sus acciones, ya que su objetivo final era, en efecto, matarlos. Además, en su autodenuncia, ella menciona un incidente particular en el que «le dieron a beber la rosa maría con pellote, y que luego que lo bebió se halló como en el aire o emborrachada. Y esta bebida la bebió ella voluntariamente [Sobre el renglón: en otra ocacion] y ella misma la hizo» (f. 11v). Por otro lado, María de Jesús, la hija de María Guadalupe, también aporta un testimonio relevante. Ella recuerda que, cuando tenía apenas ocho años, su madre y otras mujeres le ofrecieron una bebida que contenía «la hierva de santa maría y pellote»⁶ (f. 6r). Al ingerir

⁶ Sobre si la santa rosa es *cannabis* o es la parte femenina del peyote, los investigadores no se han puesto de acuerdo. Se conoce como *Santa Rosa* a la planta de *cannabis* que ha sido cuidada desde su cultivo para uso ritual exclusivamente; Garrett Ríos y Báez Cubero explican que para los otomíes de la región oriental de Hidalgo el uso de esta hierba es primordial en sus costumbres y tradiciones: «La Santa Rosa no se compra ni se comercia; se comparte. Quienes la cultivan en sus huertos le dan un mantenimiento particular. La secan a la sombra y la depositan en el altar familiar. Se sahúma y sólo se consume para actividades rituales o de curación. Además no se fuma, se ingiere o se remoja para fines curativos. La sacralidad de la hierba

esta mezcla, María de Jesús experimentó un estado alterado de conciencia, y describió que se sentía como si estuviera loca y que su comportamiento era errático, como si estuviera flotando o en un estado de ensueño.

Ambas declaraciones, tanto la de María Guadalupe como la de su hija, ponen de manifiesto un rasgo distintivo que se asocia comúnmente con las prácticas de las hechiceras: el uso de plantas para la elaboración de brebajes o venenos. Estos preparados pueden tener una amplia gama de propósitos, que van desde la sanación de enfermedades hasta la adivinación de futuros o la atracción de personas. En la Nueva España, el uso de peyote y otras hierbas era suficiente para que una mujer fuera considerada una hechicera, ya que el peyote, en particular, es y ha sido históricamente una planta de gran relevancia en rituales, especialmente aquellos que tienen como objetivo la adivinación y la conexión con lo espiritual. Este uso de plantas y brebajes refleja una tradición profundamente arraigada en la cultura, donde la magia y la medicina tradicional se entrelazan de maneras complejas y significativas. Es así que cuando Pichardo recibió el encargo de buscar el dinero para Molina recurrió a este tipo de prácticas para saber dónde debía buscar: «molió una peonía y se la bebió, deceando hazer esta inquisición con modos diabolicos; y que luego que con esta intención bebió la peonía, le pareció que se le revolvía todo el mundo, y que le daban vueltas por todas partes y vio cerca de sí un vulto como de hombre (el que le causó temor) y este lo llevó de la mano, y lo fue guiando hasta el cerro, y asomándose por la abertura, que había en la cueva, vio un montón de dinero» (f. 8v).

Hasta este momento es posible deducir que la imagen de la bruja y de la hechicera no estaban del todo separadas, al menos, para los denunciantes de este caso, pues si bien –y como veremos– la mayoría de las acusaciones están dirigidas a señalar a María Guadalupe como bruja, en algunas ocasiones se incluyen elementos, como el uso del peyote, que más bien están relacionados con la figura de la hechicera. Para discernir mejor en esto, resulta esclarecedora la distinción que ofrece Cecilia López Ridaura:

distinguiremos a la bruja por el hecho de que, además de practicar la hechicería, realiza actos ajenos a estas, en particular el vuelo y la asistencia al aquelarre... puede haber brujas que no son hechiceras, que no preparan pócimas ni provocan maleficios, y hechiceras que no son brujas y no tienen nada que ver con el Demonio.

Ambas, las brujas y las hechiceras, hacen uso de la herbolaria pero con fines distintos: las hechiceras preparan filtros, maleficios, venenos que dan a sus clientes o a sus enemigos; buscan, por medio de los efectos que saben que producen determinadas plantas,

conlleva un respeto hacia todo proceso de producción y consumo» (Garret Ríos y Báez Cubero, 2017). Por su parte, Fagetti, Garrett Ríos y Reinoso Niche ofrecen un panorama del uso de plantas con propiedades psicotrópicas entre los otomíes de la huasteca sur (Hidalgo, Puebla y Veracruz), y señalan que «pudo haber ocurrido que la marihuana haya suplantado poco a poco el uso del peyote y de otros enteógenos entre los pueblos otomíes, conservando el mismo nombre y, por consiguiente, el simbolismo y los atributos de la santa limeña [Santa Rosa], pero es un hecho que el cannabis no es la única planta enteogénica» (Véase Fagetti, *et. al.*, 2017). En ocasiones, el uso del nombre de *santa rosa* para referirse al peyote o al cannabis en las declaraciones de los expedientes inquisitoriales estará sujeto a la tradición propia del entorno del testigo. Por ejemplo: «El consumo de peyote fue frecuente en diferentes regiones del país, destacándose por el número de procesos inquisitoriales en los que este estaba involucrado en los estados de Zacatecas, Michoacán, Guanajuato, la Ciudad de México, Querétaro y San Luis Potosí [...] La persecución hacia este tipo de ritos promovió el sincretismo con la hagiografía cristiana y se le denominó Niño Jesús, Santísima Trinidad, Nuestra Señora, Santa Rosa María, Yerba Santamaría, Santa María del Peyote y Yerba María» (Flores y Masera, 2010).

lograr objetivos que pueden ser de muy distinta índole: atraer al sexo opuesto; tener suerte en el juego; curar, enfermar o matar; impedir o propiciar la fecundidad; adivinar el futuro o el lugar donde están las cosas perdidas, entre otros.

En el caso de las brujas, en cambio, se registra el uso de determinadas plantas para elaborar sus famosos ungüentos, que sirven principalmente para volar, pero también para transformarse en animales. A diferencia de la hechicera, la bruja no necesita de objetos, plantas, animales o minerales físicos para provocar el mal, ya que sus poderes se los proporciona el Diablo (2015: 52).

De esta manera, el uso del peyote que los denunciante refieren para volar y tener visiones es un elemento que se encuentra más en el terreno de la hechicería. No así el vuelo que María de Jesús detalla haber visto:

que en su cassa se juntaron con su madre otras cinco; y que poniéndose todas alrededor de el fogon con los dedos se sacaban los ojos y los echaban en un plato blanco, y este lo ponían junto al tenamastle de la pared o piedra sobre quien poner el comal y que cogiendo una untura amarilla (como la vio) se untaban por el pecho y pesqueso y baxo de los brazos. Y diziendo estas palabras: [subrayado:] sin Dios y Santa María, daban el volido y se desaparecían, y veía en el cerro las luces donde juntaban otras varias (f. 7v).

Este tipo de ritual que describe la declarante está mucho más relacionado con las prácticas de la bruja; según lo arriba señalado por Ridaura, el uso de afeites y la facultad para volar es propio de las brujas, al igual que la asistencia al aquelarre, que es lo que se infiere que sucede una vez que están en el cerro. Respecto del uso de ungüentos, en la obra que coordinan Enrique Flores y Mariana Masera se recopila una declaración realizada en Huimilpan, Querétaro, el dos de noviembre de 1791, por Antonio de la Cruz, indio chichimeco, de treinta y siete años aproximadamente, que ya estaba preso y que fue llamado al Tribunal para ser interrogado sobre «las causas de los maleficios, sus efectos, causas de que proseden, y el cómo se curan esto[s]» (2010: 139); de la Cruz contó a los inquisidores que:

Y que la resepta con que se unta dicha María, dise dicho Antonio que se haze con guessos de muerto molidos, con sangre de los aorcados, con orines y pelos de chivo, y plumas de guajolote. Y que el chivo la viene a vuscar todas las noches. Y que se pone en pelota y que se unta toda. Y que antes de untarse, haze muchas reverencias y sahumeros al chivato, y que luego que está untada dise

En gracia del Diablo, de Villa en Villa.

Y luego se sale (Flores y Masera, 2010: 140).

Un ritual semejante a éste y al que señala María de Jesús en la declaración que nos ocupa es descrito por Apuleyo en *El asno de oro*, cuyas historias podrían estar basadas en relatos populares y de la tradición oral que circulaban alrededor del siglo II d. C., en donde Panfilia se unta por todo el cuerpo un ungüento mientras recita ciertas palabras para convertirse en búho y emprender el vuelo (Apuleyo, 1978: 169). De igual manera, el *Malleus maleficarum* indica que «En cuanto al medio de transporte [...] las brujas, por instrucción del diablo, fabrican un ungüento con el cuerpo de los niños» (Kraemer y Sprenger, 2004: 236). Incluso, versiones de este ritual circulan también en textos de tradición oral con variantes en las que las mujeres se rompen los pies. Así, por ejemplo, en Coatepec, Veracruz, María Luisa Reyes, de cuarenta años, contó en 2014:

Dicen que también había una señora que sí era bruja, pero dicen que también era nahual. Pero que cuando hacía sus cosas, hacía una fogata –ya la gente sabía–, y siempre se quitaba, de aquí, los pies, de esta parte para abajo. Los dejaba a un lado y se iba, volaba. Volaba. Y ya, dicen que la gente que ya sabía, una vez, le hizo una maldad y le echaron los pies a la lumbre. Y después, al otro día, la fueron a ver y le dijeron que qué le había pasado, que por qué no había salido: “No, es que me quemé”, pero no les dijo por qué. Porque ya mucha gente ya sabía que según era bruja o nahual. No sé qué será la señora esa (Guillén Ortiz, 2016: 235).

Los elementos del fuego, el hecho de que la mujer sospechosa de bruja se quite las piernas y que estas sean echadas a la lumbre se repiten en otra variante de este relato contado por Juan Pérez, de setenta y tres años, en 2017, en Milpa Alta, Ciudad de México:

[...] Al tercer día, sí; se hizo el dormido cuando vio [a] su esposa se levantó y como en el *tlicuil*⁷ siempre ponían las abuelitas un pedazo de leña adentro para que amaneciera la lumbre, entonces de allí llenó una ollita con las brasas, hizo un ritual allí junto a la lumbre, se quitó sus piernas y las dejó así cerca de la lumbre. Ella se colgó de su cuello el jarrito y se iba volando hasta el Teuhtli.⁸ Allá por Tulyehualco, Xochimilco, iba a chupar la sangre, traía la sangre. Entonces el marido ya la estaba viendo y dice:

–¡Ah! Pues con razón siempre me das de comer con sangre.

Y que un día llegó y empezó a vomitar la sangre que había chupado en la cazuela, pero antes de eso, antes de que llegara, el marido agarró sus piernas y las arrimó más a la lumbre, con la lumbre como que se encogieron. Cuando llegó su esposa se las quería poner, no pudo y se acostó. Temprano, ya eran las ocho, nueve de la mañana y no se levantaba la señora, le dice [el marido]:

–Levántate, vamos a desayunar.

–No, es que me duelen los pies.

Pero era porque el marido había arrimado [los pies] a la lumbre. Así me lo contaron (Sánchez Galicia, 2021: 319).

Volviendo al expediente que nos ocupa, un elemento que llama la atención de lo narrado por María de Jesús son las palabras «sin Dios y Santa María», la cuales funcionan como una fórmula mágica y remiten al motivo de la bruja que vuela con palabras de encantamiento (Thompson, D1531.8.). La gravedad del uso de esta fórmula radicaría en que implica una doble negación: la de Dios y la de la Virgen, así lo refiere la consideración que sobre esto tuvo el padre calificador:

las referidas palabras: que renuncian o no haver menester el auxilio de Dios, y de María Santísima (si a caso no es negar la existencia de Dios, y de la santísima (María) que ----- es regar el misterio de la encarnación de el verbo) pero permitido: que no fuera esta su concepto (que también lo manifiestan las referidas palabras) son si propia y

⁷ Variante de *tlecuil*. «Del náhuatl *tlecuil*, fogón. Braseró formado por tres piedras llamadas *tenamastes*, que sirven como base para colocar comales, ollas, vasijas o rejillas para cocer los alimentos, que se ponen en el suelo en formación triangular para que en los espacios que quedan entre ellas se acomode leña, ocote o boñigas para prender el fuego. En la actualidad puede haber más de tres piedras en el *tlecuil*. Se utiliza desde la época prehispánica como el equivalente de la estufa actual u hoguera» (Muñoz Zurita, 2012: En línea).

⁸ Volcán extinto de tipo hawaiano, localizado a 2170m s.n.m., entre las alcaldías Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco, en la Ciudad de México.

rigurosamente blasfemia: la que sepan todos o los mas autores se definne asi: est verbum male dictionis, vel, seu _contra mali de contra Deum et eius Sanctos. Como las dichas, tomadas de el primer sentido y son hereticas en quales quiera que se tomen, porque en esta (que es en el que se pudiera dudar) da a entender no ser nessserario el ausilio de Dios para dorar lo que es contra la fee (f. 57v).

El uso de esas palabras, entonces, le vale a María Guadalupe la sentencia de bruja, según los calificadores del Santo Oficio, por considerarla blasfemia. La utilización de esta fórmula puede variar según la región geográfica, o bien, la tradición de la que se trate. Así, por ejemplo, en 1946, Aurelio M. Espinosa (hijo) recopiló en Castilla dos cuentos en los que la fórmula presenta algunas variantes: en uno de ellos la bruja dice «Envía, envía, sin Dios y sin Santa María»; mientras que, en el otro, «Sin Dios ni Santa María, de villa en villa» (véase en Carranza, 2013: 40). En ambos cuentos, un personaje intenta imitar a la bruja, pero se equivoca al recitar la fórmula y, en lugar de negar a Dios y a la Virgen, los afirman diciendo «Con Dios y con Santa María», lo que provoca un desastre.

La autodenuncia de María Guadalupe es muy similar en tanto al pasaje que refiere a este ritual de vuelo; en cambio, y a diferencia de los otros tres testimonios, sí ofrece más detalles que a continuación veremos. Dice la acusada que

en tres ocasiones se le apareció el Demonio: la primera en figura de un perro; la segunda en figura de cabrito, y la tercera en figura de guaxolote que le hacía la rueda, parándosele en el pecho quando lo vio como cabrito como retosando con ella con los pitones. Que una ves lo vio en figura de hombre, aunque con los pies de gallo y la incitaba a cosas torpes de dormir con ella, aunque ella no lo consintió (f. 11v).

En realidad, según lo narrado por la declarante, el demonio se le apareció cuatro veces: la primera, en forma de perro; la segunda, como un cabrito; la tercera, como guajolote y, la cuarta, como un hombre con pies de gallo. Es probable que María Guadalupe haya referido el número tres porque de alguna manera le sonó con mayor fuerza, esto es porque el tres es por sí un tópico —recuérdense los tres muñecos para los tres hombres—. Explica Luis Rodas Suárez que «El número tres es un tópico de suma recurrencia en la literatura de tradición oral, la cifra está ligada a lo mágico, a lo adivinatorio, a lo profético, al cumplimiento de ciertas tareas u obstáculos e, incluso, puede ser un elemento formulario y estructurante» (2022: 300). En este caso, pareciera que la acusada lo emplea, precisamente, como unidad para dar estructura y significado a sus palabras: no tiene la misma fuerza y carga cultural el decir que el Demonio se apareció tres veces, que decir que fueron cuatro.

Estas apariciones parten del motivo de la transformación del Demonio en animal (Thompson, D102) y las tres son recurrentes en la tradición oral; es así como la aparición en forma de perro, según lo referido por Claudia Carranza, se relaciona con el «carácter justiciero de estos animales» (2014: 216), por lo que su presencia en relaciones de sucesos, por ejemplo, cumple la función de castigar a hombres y mujeres que no llevan un comportamiento ejemplar. Además de lo anterior, «el perro negro pasa por ser el compañero demoníaco de las brujas» (Agustín Redondo, citado por Carranza, 2014: 219), tal es el caso que cuenta María Guadalupe, cuyas interacciones son en un ambiente más bien de complicidad.

La transformación del Demonio en perro también está presente en otros archivos inquisitoriales, por ejemplo, el caso de la cordobesa Catalina Gutiérrez, quien confesó

haber invocado al Demonio recitando la oración a Santa Marta, «Al acabar la invocación apareció el demonio en forma de perro castaño, parecido a un mastín, pero con unos cuernos largos y retorcidos que le salían de la cabeza» (Alamillos, 2015: 356), para después solicitarle que renunciara a Dios y que se le entregara sexualmente.

En cambio, la transformación del Demonio en un ser semejante al hombre, pero con pata de gallo o de otro animal suele relacionarse, además, con el motivo de la seducción. Así lo advierte Martha Ramírez González, quien apunta que «Esta personificación como una pareja deseable es una constante en muchos relatos legendarios, la posibilidad de ser seducido por el diablo se encuentra tanto dentro de un contexto propicio, como pudieran ser las reuniones de brujas y brujos, las misas negras, o en el marco de cualquier situación cotidiana, en donde se refuerza la vulnerabilidad humana» (2012: 74).

En consonancia con esto es que María Guadalupe cuenta que el Demonio intentó seducirla, además de la vez arriba mencionada, «en otras dos ocasiones, estando ella con su marido después que ya ella [tachado: lo] había renunciado [...] lo sintió en la cama, agarrándola de la cintura, como que la apartaba de su marido» (f. 12r); en esta denuncia la declarante niega haber cedido a las seducciones del Demonio, aunque, en su rectificación del 29 de julio de 1767 narra «que no ha mucho, lo vio en forma de hombre con los pies de gallo. Que la provocó terriblemente al pecado de la carne, y que de hecho tuvo acto carnal con ella» (f. 17r).

El pacto que supuestamente sostiene María Guadalupe con el Demonio queda explícito en el momento en el que cuenta: «Que quando se juntaban en el cerro, veían al Demonio en la figura de alguno de los ya tres dichos animales y que todas ellas le besaban el rabo» (f. 12v). Esta acción es una clara señal de sometimiento y veneración al Demonio propia de las brujas, así lo explica María Jesús Zamora Calvo: «Tan pronto como los brujos llegan al aquelarre, se presentan ante el demonio [...] Se arrodillan frente a él, le rinden pleitesía, lo besan de la forma acostumbrada que culmina *in ano*, y luego se mezclan en sus bailes, danzas yorros» (2013: 26).

Estas prácticas, como se puede observar, son comunes en el imaginario sobre las brujas como una muestra de adoración al Demonio. Otro ejemplo es el de un expediente español donde una tal Marina Morales invocó al Demonio que se apareció en forma de hombre, «besó la dicha Morales al demonio en la parte posterior y al instante se levantaron del suelo y salieron volando y llegado a la ermita de San Roque extramuros» (Alamillos, 2015: 358).

En la declaración que por el momento nos ocupa, María Guadalupe refiere suficientes actos por los cuales puede ser –y fue– calificada como bruja. Aunque aquí narra siempre con el reparo del arrepentimiento, no sucede así en su rectificación de 1767, en la que acepta, incluso, haber matado a su hija por denunciarla ante el Santo Oficio.

Este archivo, por su extensión y buena documentación, resulta ser una fuente vasta para el estudio de los recursos de la tradición oral presentes en el imaginario de los denunciados de la época. Este trabajo buscó ofrecer un primer acercamiento a los motivos tradicionales presentes en cuatro testimonios del caso de «la bruja de San Miguel». Su estudio e historia resulta interesante; los recursos de la literatura de tradición oral que la construcción del discurso de delación deja entrever, así como la lectura y análisis de estos documentos inquisitoriales, evocan a saberes e imaginarios de las comunidades y, en buena medida, muestran parte del funcionamiento y las dinámicas de la sociedad de la Nueva España hasta la fecha, pues dejan ver sus problemáticas, sus deseos, frustraciones y miedos, peso que parece recaer en la figura y asimilación de una mujer configurada como bruja.

7. CONCLUSIONES

El análisis del expediente titulado «La bruja de San Miguel» y los testimonios inquisitoriales que la rodean revelan la compleja interrelación entre la cultura popular, la tradición oral y las estructuras de poder de la Nueva España desde el siglo XVIII hasta hace pocos años. A través del análisis de los relatos de denunciantes como Joseph Molina y Joseph Rosales, se evidencia cómo las creencias en la brujería y la hechicería no solo eran manifestaciones de superstición, sino que también reflejaban tensiones sociales, económicas y personales que permeaban la vida cotidiana de la comunidad.

Es fundamental destacar que la figura de la bruja, representada en este caso por María Guadalupe, se convierte en un símbolo de la transgresión de las normas sociales y religiosas. Las acusaciones en su contra se basan en supuestos actos de hechicería, y, de igual forma, están impregnadas de rivalidades personales y conflictos de intereses. Esto sugiere que las denuncias de brujería podían servir como herramientas para resolver disputas sociales, donde la figura de la bruja se utilizaba para desviar la atención de problemas más profundos y complejos dentro de la comunidad.

Además, el estudio pone de manifiesto la importancia de la literatura de tradición oral en la construcción de la narrativa en torno a la brujería. Los testimonios recopilados no son meras declaraciones de hechos, sino que están cargados de elementos narrativos que reflejan el acervo cultural compartido por la comunidad. La utilización de recursos de la tradición oral, como mitos, leyendas y rituales, en los relatos de los denunciantes, permite entender cómo estas creencias se integraban en la vida diaria y cómo influían en la percepción de la realidad. Otro aspecto relevante es la relación entre la Inquisición y la construcción de la imagen de la bruja. La institución inquisitorial, al perseguir y castigar a quienes eran acusados de brujería, buscaba mantener el orden social y religioso, mientras contribuía a la creación de un clima de miedo y desconfianza en la comunidad. Este fenómeno se traduce en una dinámica de control social, donde la figura de la bruja se convierte en un chivo expiatorio que permite a la sociedad canalizar sus miedos y frustraciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Museo y Archivo Histórico Casa de Morelos, siglo XVIII, caja 1238, expediente 57, fondo: Diocesano, Sección: Justicia, serie: Inquisición, subserie: Hechicería, 1746. En línea: [<https://lanmo.unam.mx/brujeriayhechiceria/article.php?id=34&cat=expedientes>]

Bibliografía

- ALAMILLOS ÁLVAREZ, Rocío (2015): «Hechicería y brujería en Andalucía en la Edad Moderna. Discursos y prácticas en torno a la superstición en el siglo XVIII», tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- ALBERRO, Solange (1988): *Inquisición y sociedad en México. 1571-1700*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ÁLVAREZ ÁVALOS, Lilia Cristina (2014): «Textos narrativos tradicionales del Valle de San Francisco: motivos, temas, tópicos y fronteras genéricas», tesis de Maestría, México, El Colegio de San Luis.

- APULEYO (1978): *El asno de oro*, Madrid, Gredos.
- BADILLO GÁMEZ, Samia Gabriela (2014): «Relatos sobre el Tentzo y otros seres sobrenaturales de la tradición oral de la región centro-sur del estado de Puebla», tesis de maestría, México, El Colegio de San Luis.
- CARO BAROJA, Julio (1992): *Vidas mágicas e inquisición*, I-II, Madrid, Itsmo.
- CARRANZA, Claudia (ed.) (2013): *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, México, El Colegio de San Luis.
- CARRANZA, Claudia (2014): *De la realidad a la maravilla. Motivos y sucesos de lo sobrenatural en Relaciones de Sucesos hispánicas (s. xvii)*, México, El Colegio de San Luis.
- CORTÉS, Santiago (2004): «Oralidad y escritura en los archivos inquisitoriales novohispanos: proceso contra el hombre que se volvió toro», en *Literaturas y culturas populares de la Nueva España*, Mariana Masera (ed.), Barcelona, Azul / UNAM, pp. 79-90.
- DIOSCÓRIDES INTERACTIVO: En línea: [<https://dioscorides.usal.es/p2.php?numero=549>] [Consulta: 30/03/2025].
- FAGETTI, Antonella, GARRETT RÍOS, María Gabriela y REINOSO NICHE, Jorgelina (2017): «Interlocución y mediación: el uso ritual de la santa rosa entre los otomíes de la huasteca meridional (México)», *Scripta Ethnologica*, XXXIX, pp. 49-66.
- FLORES, Enrique y MASERA, Mariana (coords.) (2010): *Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras «supersticiones», siglos xvii-xviii*, Madrid, UNAM/CSIC.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Alba (julio, 2022): «La caracterización de las xanas en la mitología asturiana y su presencia en la literatura», *Revista Científica de Estudios Literarios y Lingüísticos*, 5, 5, pp. 137-150.
- GARRET RÍOS, María Gabriela y BÁEZ CUBERO, María de Lourdes (2017): «La Santa Rosa», *Artes de México*, 127, pp. 56-63.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1995): «Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México», *Caravelle*, 65, pp. 143-157. <https://doi.org/10.3406/carav.1995.2662>
- GONZÁLEZ, Aurelio (2012): «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 129-147. <https://doi.org/10.37536/RPM.2012.26.0.30596>
- GRANADOS, Berenice (2009): «Cuevas: un elemento de la literatura tradicional que une dos mundos», en *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, Mercedes Zavala Gómez del Campo (ed.), México, El Colegio de San Luis, pp. 205-220.
- GUILLÉN ORTIZ, Adriana (2016): «Personajes y espacios sobrenaturales en la tradición oral de Coatepec, Veracruz», tesis de maestría, México, El Colegio de San Luis.
- KRAEMER, Heinrich y SPRENGER, Jacob (2004): *Malleus maleficarum. El martillo de las brujas*, Miguel Jiménez Monteserín (trad.), Maxtor, Valladolid.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia (2007): «De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España», *Revista de Literaturas Populares*, 7, 2, pp. 207-225.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia (2015): «De la mandrágora al peyote. Plantas brujeriles en España y América», en *Las minorías: Ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII)*, Antonio Cortijo Ocaña y Ángel Gómez Moreno (dirs.), Santa Bárbara, eHumanista / Universidad de California, pp. 52-62.
- MARTÍNEZ REYES, María Fernanda (2019-): *Corpus de Literatura Oral*, Jaén, Universidad de Jaén. [<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0201n-las-luces-que-delatan-que-hay-un-tesoro-enterrado>].

- MUÑOZ ZURITA, Ricardo (2012): *Diccionario Enciclopédico de la Gastronomía Mexicana*, Madrid, Larousse. [<https://laroussecocina.mx/palabra/tlecuil-o-tlecuile/>].
- ONG, Walter J. (1997): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PERERA, M. A. (1991): «Cuevas y cerros en la tradición oral y ceremonial de los amerindios de Venezuela», *Revista de Indias*, 51, 193, pp. 607-630. <https://doi.org/10.3989/revindias.1991.i193.1189>
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel (2012): «Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de la región de los Altos de Guanajuato», tesis de Maestría, México, El Colegio de San Luis.
- RODAS SUÁREZ, Luis Miguel (2022): «Motivos, fórmulas y tópicos en la narrativa de tradición oral de una región entre México y Guatemala: los volcanes Tacaná y Tajumulco», tesis doctoral, México, El Colegio de San Luis. <https://doi.org/10.25009/pyfril.v3i7.118>
- SÁNCHEZ GALICIA, Alejandra. (2021): ««Yo le digo que son cuentos, pero son verdades»: personajes y lugares en las leyendas de tradición oral de los pueblos originarios del sureste de la Ciudad de México», tesis de maestría, El Colegio de San Luis. <https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/1597>
- THOMPSON, S. (1955-1958): *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. 2016, edición electrónica [https://ia600301.us.archive.org/18/items/Thompson2016MotifIndex/Thompson_2016_Motif-Index.pdf].
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (2000): «La inquisición», en *Inquisición novohispana*. Noemí Quezada, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (eds.), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 63-73.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2013): «*Mundus maleficarum*. Estructura de un cóncave» en *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, Claudia Carranza (ed.), México, El Colegio de San Luis, pp. 19-36.

Fecha de recepción: 21 de noviembre de 2024

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2025



«Por la pública fama que en esta villa hay...». El segundo proceso
contra las brujas de Barahona (1555-1558)

«Por la pública fama que en esta villa hay...». The second trial
against the witches of Barahona (1555-1558)

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

RESUMEN: En 1526 Juana de Morillas es acusada por sus vecinos de Pareja (Guadalajara) de bruja infanticida. También son delatadas Juana la Ansarona, Quiteria de Morillas y Violante de Machuca, entre otros, cuyos procesos se desarrollan entre 1527-1529. Alrededor de treinta años después, los fallecimientos de niños motivan que se señale nuevamente a las Morillas y las Machuca. Este artículo aborda las causas contra Ana la Roa y María Parra (1555-1558), hijas de Juana de Morillas y hermanas de Quiteria. Durante tres décadas, se fragua a fuego lento y se perpetúa una determinada imagen de estas mujeres, el caldo de cultivo perfecto para arremeter contra ellas en otros momentos de tensión. La voz pública, basada en la transmisión oral de determinadas historias, determina la concepción que se tiene de estas personas y las conduce a la sala de justicia, donde se genera un relato que bebe del proceso anterior, aunque con algunas variantes.

PALABRAS CLAVE: Brujería, Proceso, Voz pública, Relato, Transmisión oral.

ABSTRACT: In 1526, Juana de Morillas was accused by her neighbours in Pareja (Guadalajara) of being an infanticidal. Other women were also reported to the authorities, like Juana la Ansarona, Quiteria de Morillas, and Violante de Machuca, among others, whose trials took place between 1527 and 1529. Almost thirty years later, further child deaths led to renewed accusations against the Morillas and the Machucas. This article examines the cases against Ana la Roa and María Parra (1555-1558), who were Juana de Morillas' daughters and Quiteria's sisters. Over the course of three decades, a particular image of these women was slowly shaped and perpetuated, creating the perfect environment to target them in other periods of tension. The climate of opinion, based on the oral transmission of certain stories, shaped the community's perception of these individuals and led them to face justice, where a narrative was constructed taking the previous trial as its source, though with some variations.

KEYWORDS: Witchcraft, Trial, Public voice, Narrative, Oral transmission.

INTRODUCCIÓN

El proceso contra las mujeres denominadas «brujas de Barahona» tiene lugar entre 1527 y 1529. Se inicia un año antes con el arresto de Juana de Morillas, la presunta cabecilla de este clan, pero su causa no sigue adelante debido a su suicidio en prisión¹. Las principales acusadas son (Juana) la Ansarona (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 99, exp. 1441), vecina de Pareja señalada por la primera detenida, y Quiteria de Morillas (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 96, exp. 1425)², hija de Juana de Morillas y mencionada por la Ansarona posiblemente como venganza. Otras personas implicadas fueron Violante (conocida como la de Machuca), Juan y Teresa López. También se contó con el testimonio de Ana la Roa y María Parra (en aquel momento María de Morillas), hermanas de Quiteria, que quedaron bajo sospecha por su pertenencia a esta familia y que serían arrestadas casi treinta años después, en 1556³. Una fama pública bien instaurada en la aldea en relación con estas mujeres y sus prácticas brujescas fue la responsable de que, en un determinado momento propicio, se les atribuyeran ciertos delitos y se las usara como chivo expiatorio ante los males sufridos por la comunidad. Una constante en los procesos por brujería (Girard, 1986: 56-57).

El caso de estas brujas de Barahona ha sido estudiado por expertos como Cirac Estopañán (1942), Blázquez Miguel (1985 y 1989), Cordente (1990), Serrano Belinchón (2000-2001), García Berlanga (2006), Lara (2013), Alonso Ramos (2013-2014), Fernández Ortea (2017 y 2022) y Lara Alberola (2022a y 2022b)⁴. De hecho, en nuestro trabajo de 2022(b) nos valemos de la documentación inquisitorial para analizar el suceso desde un punto de vista narratológico y, en consecuencia, literario; atendiendo a la relación establecida entre oralidad y escritura.

Se trata de un interesante punto de partida que allana el terreno para abordar la segunda parte de esta historia, un trabajo muy pertinente en tanto Fernández Ortea (2017: 299) recalca que este caso «ha sido el más notorio y recordado en el ideario colectivo»⁵.

¹ Acerca de la muerte de Juana se realizan algunas consideraciones más adelante.

² Estos legajos se encuentran en el Archivo Diocesano de Cuenca.

³ Según Cordente (1990: 57-59), María Parra comparece ya en 1555 y se declara culpable.

⁴ La fama de este caso y de la ubicación del conventículo (Barahona) se puede ver también en la referencia que incluye Caro Baroja (1990: 175) a los campos sorianos como uno de los emplazamientos más conocidos para las asambleas o en el hecho de que Pedraza no lo pase por alto (2014: 143-147). Por otra parte, este enclave aparece en el mapa topográfico brujesco de García Pérez (2010: 18) y en el reciente libro de Prado Coronel y Dies Valls (2024: 115) es el primer lugar mencionado al hablar de «Los conventículos castellanomanchegos».

⁵ Esta celebridad se observa en las múltiples referencias a las brujas de Barahona que se encuentran en diversos textos. Sebastián de Covarrubias las menciona en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Igualmente, aparecen en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, de Francisco de Rojas Zorrilla (1645), y el *Entremés de los putos*, de Gerónimo de Cáncer (1668). Ya en el siglo XVIII, hallamos alusiones variadas en, por ejemplo, *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes* de Luis Antonio Muratori, texto traducido y ampliado por Juan Sempere y Guarinos (1782), *Las cartas marruecas* de José Cadalso (1789), numerosos trabajos periodísticos —literarios o no— desde 1782 con la Carta XI, *Sobre las brujas*, del Padre Martín Sarmiento en el *Correo literario de la Europa* (27 de junio); el pronóstico *Las brujas del campo de Barahona. Pronóstico que sirvió para el año de 1731* de Diego de Torres Villarroel (1795); en una de las notas (n. 23) del *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610, siendo Inquisidor General el Cardenal Arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandobal y Roxas*, editado y anotado por Leandro Fernández de Moratín (1811), *La redoma encantada* de Hartzenbusch (1839), *Las brujas de Barahona y la castellana de Arbaizal*, novela anónima de 1841, *Las brujas de Barahona*, en *Tanda de cuentos* de Ramiro Blanco (1909), algunas menciones menores

En esta ocasión, además, se parte de unos acontecimientos anteriores, unas creencias bien arraigadas y una serie de relatos que circularían tras el primer proceso, sin duda alguna, acerca de las Morillas y sus comadres —de hecho, su reputación como brujas, sobre todo en el caso de Juana, impulsó que se pusiera el foco sobre ellas en el procedimiento inicial—, sus malsanas costumbres y el peligro que suponen para los vecinos. Por tanto, la pretensión del presente artículo es ahondar en las causas de Ana la Roa y María Parra, con el fin de determinar en qué medida conectan con las de 1527 contra la Ansarona y Quiteria de Morillas, y qué papel desempeñan la fama y la voz pública —a través de la oralidad, claro está— antes de llegar a la plasmación escrita que se puede hallar en los legajos 199, exp. 2248 y 212, exp. 2445 del Archivo Diocesano de Cuenca⁶.

Defendemos la hipótesis de que este segundo proceso es una prolongación del primero, con acusaciones similares sustentadas en la voz pública y la fama de las Morillas y algunas otras vecinas que alternaban con ellas. Se concibe como una continuación de la historia de las brujas de Barahona, tal y como fue narrada por los distintos agentes en la sala de justicia entre 1527 y 1529; alentada por los relatos derivados de tal acto judicial, vinculados a unas mujeres concretas de la aldea, y alimentados durante casi treinta años por los rumores y habladurías. Existen, por tanto, unos patrones comunes, aunque se pueden hallar distintas variantes.

En cuanto a la metodología aplicada, nos valdremos de la perspectiva narratológica aplicada al estudio de la brujería, trabajada por autores como, por ejemplo, Dolan (1994 y 1995), Rowland (1998), Gibson (1999), Clark (2001 y 2004), Rushton (2001), Gaskill (2001), Purkiss (2001), Briggs (2002), Gentilcore (2002), Rowlands (2003) y Flores y Masera (2010), quienes conciben la brujería como un relato. Asimismo, optamos por un enfoque interdisciplinar, combinando disciplinas como la historia, la antropología, el folclore y la crítica literaria. Finalmente, nos serviremos, de manera muy incipiente, de la mitocrítica.

No olvidemos, tal y como expone Farge (1991: 28), que en la documentación de archivo «se deslizan también la fábula y la fabulación, y posiblemente la capacidad de una u otra para transformarlo todo en leyenda, para crear una historia o hacer de una vida una ficción». Por lo tanto, y teniendo en cuenta que la brujería en sí es puramente imaginaria (Pico, 2013: 32; Ayuso, 2019: 202), podemos abordar estos materiales desde un prisma literario, tomando como base ineludible el sustrato oral en el que se fraguan todas las creencias acerca de las mujeres juzgadas, todos los relatos que, sin duda, circulan por la aldea e incluso más allá. No olvidemos, tal y como aseveran Montaner y Lara (2014: 87), que «el cargo de brujería carece, en todo caso, de fundamentos de hecho, aunque llegue a tenerlos de derecho». Es más:

En rigor, se trataba únicamente de una categoría penal, a la que conceptualmente podría considerarse una clase de equivalencia vacía, si no fuese porque muchas veces esas incriminaciones acabaron trágicamente en pavorosas condenas y porque las presuntas víctimas de las brujas realmente se veían afectadas por la convivencia con sus pretendidas victimarias.

—similares a las halladas en prensa— en obras como *El caballero encantado* de Benito Pérez Galdós (1909) o *El espectador* de Ortega y Gasset (1926) hasta desembocar en la *magna opera* de Domingo Miras, *Las brujas de Barahona* (1978). Sobre estos escritos diserta también Fernández Ortea (2022) y algunos de ellos ya los analizamos en trabajos anteriores (Lara Alberola, 2022a).

⁶ Agradezco a Javier Fernández Ortea el acceso al manuscrito de la causa contra Ana la Roa. Para la transcripción de los materiales hemos contado con la inestimable colaboración de Francisco José Pérez.

Esto último funcionaría como núcleo en los materiales que vamos a trabajar. Esa convivencia en Pareja y Sacedón con las presuntas brujas genera un contexto muy determinado en el que prevaleció, sin duda, el miedo; no solo ante la reputación de Ana la Roa y María Parra, sino también ante el aprovechamiento que estas hicieron de su condición para conseguir lo que deseaban de sus vecinos (Fernández Ortea, 2022: 58).

La sala de justicia resulta determinante porque no solo se evidencia la materia prima previa sobre la que se alzan las acusaciones, es decir, esa fama pública bien extendida de la que hablan los declarantes, sino que se asiste, de hecho, a la construcción de un relato a partir de tales cimientos. Y tal macrorrelato se erige sobre distintos microrrelatos, que facilitan información normalmente de manera bastante fragmentada. De ahí que Gaskill (2001: 56) se refiera a los reos que confiesan y a los testigos como «storytellers»⁷. Además, es incluso posible analizar elementos como la acción, el cronotopo, los personajes, las voces narrativas, la estructura y la autoría. Esta última compleja e interesantísima por el acto de creación polifónico. Todo esto lo trabajamos en profundidad en un estudio anterior (Lara Alberola, 2022b). Por ello, esta publicación no se centrará en localizar y desarrollar los mismos aspectos narratológicos presentes en los escritos inquisitoriales de 1556-1558, sino que se partirá de lo ya investigado sobre estas brujas de Barahona para realizar nuevas aportaciones al respecto.

SEGUNDA PARTE DE LAS DESVENTURAS DE LAS BRUJAS INFANTICIDAS QUE VUELAN A BARAHONA

El proceso contra Ana la Roa —no se precisa la edad— se inicia en 1556 porque, tal y como señala el licenciado Francisco Brizeno, provisor general de la ciudad y obispado de Cuenca, «[...] en las villas de Pareja, Sazedón y en otras villas y lugares de su comarca an sido muertas çiertas criaturas e se cree e tiene por çierto an sido muertas por bruxas e ay sospecha que una Ana la Roa, vezina de Pareja, e Mari Parra, su hermana, vezina de Sazedón, son bruxas y están ynfamadas por tales» (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 199, exp. 2248, f. 56r)⁸.

Esta convicción con respecto al origen de los infanticidios tenía unas hondas raíces, según Cordente (1990: 23), pues la concatenación de defunciones infantiles⁹ fue lo que inició los primeros brotes brujeriles en el obispado de Cuenca a principios

⁷ Otro punto de vista muy interesante es el aplicado por Alonso Calvo en su tesis (2014), pues trabaja desde el análisis del discurso y afirma que en las comparecencias de estos procesos podemos encontrar actos de habla con gran fuerza ilocutiva, dado que por medio de la palabra se acusa, declara, ratifica, abjura, condena... Se trataría de actos de habla rituales jurídicos, regulados por una institución (2014: 113). Esta autora destaca, especialmente, el patrón clásico de pregunta-respuesta del interrogatorio (2014: 102) e incide en los que considera los tipos de discurso más usuales: la testificación y la ratificación (2014: 103).

⁸ Campagne (2009: 151) especifica que «la bruja española es, en esencia, un agente maléfico especializado en el asesinato de niños recién nacidos». De ahí que las muertes de niños pequeños se relacionen con las brujas. Era su principal ocupación. Carreras (2022: 70) habla de la bruja primitiva que secuestra niños y les chupa el seso, que habita en la mente humana. Es más, «la bruja primitiva se nos presenta como emisaria de la noche, la muerte, la desgracia» (Carreras, 2022: 104). Eso es lo que vemos en esta clase de concreciones del mito a través de los procesos.

⁹ Al igual que las muertes de las criaturas fueron un detonante crucial en estos procedimientos judiciales, Alcoberro (2024: 219-221) resalta los desastres climáticos como otro factor que condujo a grandes persecuciones en, por ejemplo, Cataluña; a cargo, eso sí, de la justicia civil. Destacan, en este sentido, los periodos de 1614-1622 y 1627-1629 (2024: 220).

del siglo XVI¹⁰. Hubo dos inquisidores, Juan Yáñez y Pedro Gutiérrez, que decidieron intervenir por el delito de herejía que suponían las prácticas brujescas. Cirac Estopañán (1942: 196) afirma que hubo delaciones sobre brujas desde 1515 y en 1519 fue cuando los inquisidores ordenaron que se hiciera información de oficio sobre los delitos de las brujas en la diócesis. Esto desató una gran sicosis en la población, que veía ratificados sus temores por parte de la Iglesia (Cordente, 1990: 23). De hecho, Cirac Estopañán (1942: 196) asegura que hubo testificaciones contra treinta personas tras esta actuación de las autoridades. Esto es, precisamente, lo que ocurre en Guadalajara en 1526 cuando se detiene a Juana de Morillas.

En este segundo caso de 1555-1556 se observa, por tanto, que el punto de partida es el mismo que en 1527, el fallecimiento de un número considerable de infantes. Fernández Ortea (2022: 59) explica muy acertadamente que «las acusaciones a este colectivo se disparan a partir de brotes en la muerte de niños neonatos o muy jóvenes, cuya desgracia se asocia frecuentemente a la acción de las brujas»¹¹. Y no podemos obviar otra cuestión de

¹⁰ Berrojalbiz (2021: 20) aporta interesantes datos acerca de un proceso en 1370 en la Baja Navarra contra Willem Arnaut, condenado a la horca por homicida, quien confesó ser hechicero junto a otro hombre y una mujer, la cual entró por la noche en forma de perro en una casa y asesinó a un niño. Estas acusaciones de infanticidio relacionadas, además, con las prácticas mágicas, se dan desde bien pronto. Parece un delito tan común este del infanticidio por medio de la brujería que se incluye explícitamente en las *Ordenaciones* del valle de Aneu (1424) en Lérida (Castell, 2014: 176; Berrojalbiz, 2021: 41). Campagne, por su parte, expone que existe un consenso al fijar como inicio de la represión de la brujería como delito colectivo los procesos judiciales del cantón de Valais de 1428 (2009: 26). Da como fecha clave de cacería en territorio ibérico 1520 (2009: 28). Esto último explicaría la visión tosca y simplista que prevalece en los procesos de las mujeres de Pareja y Sacedón. En Aragón, Garcés (2013: 62 y 91) menciona los procesos contra Guirandana de Lay -también por asesinato de infantes- y Narbona Dacal -por causar enfermedades, entre otras cosas- de 1498 como los primeros. También alude a causas en 1512, 1521, 1522, 1524, 1527, 1528, 1531... (Garcés, 2013: 63-67). Tales casos se daban de forma paralela en Castilla y otras zonas de España, la gran diferencia eran las penas impuestas, mucho más duras en otros puntos de la geografía peninsular. Otro ejemplo muy significativo por su crudeza fue el de las brujas de Monzón, de 1532, una acusación colectiva contra cinco mujeres que fueron condenadas a muerte. Una de ellas, Isabel Bielsa, fue implicada por su propio hijo de nueve años por mantener relaciones con el demonio, pero el crimen central de estas presuntas mágicas fue, cómo no, el homicidio de niños pequeños mientras estos dormían con sus padres (Garcés, 2015: 257).

¹¹ Tausiet (2004a: 420-422) focaliza magistralmente en el atentado contra la vida de los más pequeños como uno de los aspectos definitorios de la brujería. Del mismo modo, Campagne explica que la bruja específicamente hispánica se caracteriza por esa práctica del infanticidio, al que suele sumar también el vampirismo (Campagne, 2009: 151). Esta idea estaba totalmente asentada en el imaginario. Seguramente, tomando como base la figura de la *striga*, sobre la que se erige en un porcentaje importante el arquetipo de la bruja. La creencia en mujeres que surcan los cielos por la noche, penetran en las viviendas, sorben la sangre y engullen a las niñas de cuna estaba consolidada a principios del siglo XIV, como podemos ver en el *Libro de las confesiones* (1312-1317) de Martín Pérez, que habla (escépticamente) de «mugeres que se tornan bruxas e que salen de noche e andan por los ayres e por las tierras e entran por los foracos e comen e chupan las criaturas» (Pérez, 2002: III, cap. 53, 608). Norman Cohn (1980: 193) y Michael Bailey (2003: 32-33) consideran que el estereotipo brujesco se construye a partir de la combinación de varios elementos. Cohn se refiere al ente monstruoso nocturno y volador, con base en la *strix*, concebido como un ave, pero también y prioritariamente como una mujer que se transforma en dicha criatura vampírica (Cohn, 1980: 263-264). Igualmente, Cohn recoge la creencia germánica en la bruja cruel y antropófaga, que se desplaza de noche por los aires (Cohn, 1980: 265-267) y menciona el cortejo de Diana (269-278). Para él, en los siglos XIV y XV se combinan las dos fantasías, dando como resultado la idea de un grupo organizado de brujas voladoras capitaneadas por los demonios —entre 1280 y 1330 la demonología se desarrolla totalmente— que se reúnen para celebrar una especie de orgía canibálica (Boureau, 2004). Para completar

gran relevancia que se verá reflejada en el trasfondo de la historia que vamos a presentar: «El reconocimiento de la hechicería en una comunidad puede converger en una atmósfera de miedo que es aprovechado por algunas especialistas para obtener sus fines mediante la amenaza coercitiva» (Fernández Ortea, 2022: 58). Las protagonistas de este gran relato no pueden considerarse profesionales de la hechicería o el curanderismo, pero se valdrán de su fama para obtener lo que piden a sus vecinos. Estos saben bien que «negarse a sus demandas es sinónimo de enfrentarse a su ira y, por consiguiente, a sus efectos mágicos» (2022: 58).

Cordente insiste en que este brote se explica también por la pertenencia de las encausadas al clan de las Morillas, cuya reputación había quedado seriamente dañada tras el procedimiento iniciado hacía casi treinta años. Por otra parte, se ha de atender al hecho de que, cuando los inquisidores fueron informados acerca de los presuntos acontecimientos,

ordenaron leer públicamente en la iglesia de Pareja un edicto por el que se mandaba que toda persona que tuviese noticias de brujas lo comunicase al Santo Oficio so pena de Excomunión Mayor, edicto que fue leído el 21 de mayo de 1554 y que contribuyó a que la sicosis brujo se incrementase entre los vecinos de la villa, aumentándose las alucinaciones, por lo que las delaciones se multiplicaron (1990: 56).

La imagen que la aldea tiene de Ana y María proviene de unos acontecimientos anteriores que superaron lo puramente judicial y pasaron al acervo popular (Fernández Ortea, 2022: 201), seguramente en forma de variopintas narraciones cuyos actantes centrales serían, sobre todo, las féminas del clan Morillas y la familia Machuca, además de Juana la Ansarona (Lara Alberola, 2022b) —aunque a esta última no se la vuelve a mencionar en el segundo proceso—¹². No olvidemos tampoco que María de Morillas —en aquel momento todavía conservaba ese apellido— compareció en el proceso de la Ansarona (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, ff. 50v-52v) y Ana la Roa lo hizo en el de su hermana Quiteria y fue, incluso, sometida a tormento (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 96, exp. 1425, ff. 13r-20v). Ambas asientan sobre una base previa sus discursos, cosa que no sucedía del mismo modo en el proceso anterior -aunque existía una determinada fama de las Morillas, sobre todo de Juana-. De ahí que Fernández Ortea (2022: 272-273) exponga que algunas de las figuras centrales de esta causa ya habían sido sometidas a escarnio público y habían recibido un castigo, dado que pertenecían a las dos estirpes ya mencionadas, pero se añadirán nuevos nombres, a los que se refiere como «actores secundarios». Todo esto tiene lugar porque se da una situación similar a la de años atrás, lo cual provoca temor y tensiones sociales.

El licenciado Brizeno conmina al alguacil a acudir a las villas de Pareja y Sacedón para recabar información de los habitantes de estas poblaciones:

[...] si saben, creen o an oýdo dezir que son bruxas y en tal fama y opinión están en las villas de Pareja, Sazedón y su comarca, e tal es la pública boz e fama, e si saben que acaesçido muchas vezes las dichas Ana la Roa y Mari Parra, o alguna dellas, aver

este conglomerado, se suma el maleficio, un acto relativo a la magia ceremonial que resulta determinante por el peligro que suponen para la comunidad aquellos oficiantes capaces de dañar por este medio (Cohn, 1980: 198-228).

¹² En estos momentos, Quiteria de Morillas ya ha fallecido, tal y como se indica en f. 73r.

palabras con otras personas y amenazados diciendo que se lo avían de pagar e a pocos días amanesçían hijos de las tales personas ahogados de bruxas y se tenía por çierto que las susodichas o algunas dellas los avían ahogado [...] (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 56r).

La alusión reiterativa a «pública boz e fama», que tantas veces vamos a hallar en estos escritos, resulta reveladora en tanto apunta a la oralidad como vía de transmisión de unas creencias y una determinada imagen. De hecho, se pretende averiguar si los vecinos han oído decir de estas mujeres que son brujas. Para comenzar, eso sería suficiente. También se intenta comprobar la relación entre ciertos enfrentamientos con Ana y María, y la posterior muerte de los hijos de esas personas implicadas. En el terreno de la brujería en particular y de la superstición en general, se establece una conexión de causa-efecto que determina las acusaciones y los procedimientos judiciales. Por ello, Vilarroya (2019: 26) explica la necesidad de establecer una causa-efecto en todo relato primordial: todo lo que sucede está provocado por algo o alguien. Gonzalbo Aizpuru, en la misma línea, afirma que «Siempre que los seres humanos nos enfrentamos a enigmas o peligros necesitamos conocer al responsable para tranquilizarnos» (2009: 30). Eso, precisamente, es lo que conduce a la búsqueda del chivo expiatorio (Girard, 1986).

Madalena, la mujer de Juan Moreno, comparece en la sala para compartir lo que sabe, que se transcribe en tercera persona¹³:

no a reñido con ella, pero que a oído dezir a la muger de Alonso de Toledo que estando en el molino de las Coli[n]as el año pasado avía reñido con ella y su marido con la dicha Ana la Roa e que otro día se avían ahogado un niño e que tenía sospecha que ella lo avía ahogado, e que *sabe e a oído dezir e se tiene que muchas mugeres tienen temor de la dicha Ana la Roa por esta mala fama*¹⁴ (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 57r).

La clave en este parlamento, al igual que otros muchos de carácter similar, es «ha oído decir...». No existe una experiencia directa, en este ejemplo, pero sí unos rumores que se transmiten en el seno de la comunidad y conforman no solo una imagen muy determinada de Ana y María, sino también una historia elaborada a partir de las aportaciones de los distintos testigos, que toman como base un miedo primordial a todo aquello que puede ocasionar un mal (Carreras, 2022: 70)¹⁵. Esto parte, se desarrolla y se transmite por vía oral. Seguramente por ello, las autoridades instan a María a no compartir con nadie lo que allí se le ha preguntado ni lo que ella ha respondido (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 74 r). Tal cosa reviste un gran interés porque supone un intento de impedir la contaminación de los testimonios y la propagación de nuevas hablillas.

Las habladurías en relación con la brujería han sido ampliamente estudiadas por Stewart y Strathern, quienes aseveran que en

¹³ Véase Lara Alberola (2022b) en relación con el papel del notario y con lo que supone esa traslación a tercera persona.

¹⁴ La cursiva es nuestra (de aquí en adelante en el caso de citas similares), para resaltar lo relativo a la voz pública y la fama.

¹⁵ No sin razón en los cuentos populares la bruja debe morir —es decir, neutralizarse— para que se restablezca el equilibrio y el bien pueda triunfar, tal y como muestra Cashdan (2017).

[...] contextos a escala reducida o al nivel de la comunidad, las habladurías hostiles sobre los vecinos que se derivan de incidentes concretos o de conflictos, desgracias, celos o rencor hacia la suerte de los demás provocaban acusaciones de brujería o hechicería. En estas habladurías de ámbito local influían mucho los rumores que circulaban libremente de unas comunidades a otras y que reflejaban cambios históricos mayores. Los juicios por brujería representan la confluencia de esos acontecimientos locales e interlocales que culminan en actos de expurgo o de búsqueda de chivos expiatorios, generalmente dirigido contra los débiles o los marginados de la sociedad (2008: 7).

Estos autores, que dedican todo su libro a esta temática, insisten en que «la movilización de la opinión pública es un importante catalizador y, en dicho proceso, el rumor y las habladurías resultan fundamentales» (Stewart y Strathern, 2008: 8).

Al principio de este proceso, se presenta a María Parra también —de unos cuarenta y ocho o cincuenta años— y se especifica que Juana de Morillas se echó de una torre abajo cuando estaba presa y que luego fue quemada. Así se hace referencia a los antecedentes, a la precuela de esta trama que se prolonga en el tiempo con la eclosión de este segundo brote. María introduce a otros personajes en el relato, como Juana la Carretona (mujer de Francisco Mancheño), que según ella también posee fama de bruja en el pueblo (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 73 v); o María de Mingo (f. 161r).

Se acusa formalmente a Ana la Roa y María Parra de manera conjunta (f. 76r) por haberse desviado y apartado de

nuestra sancta fe católica renegando della e an obedecido al diablo e hecho pacto y conçierto con él de ser tales siervas e ministras suyas para que por ellas, como ynstrumento suyo, él pueda usar e hazer el mal que pudiere a los fieles christianos e les matar sus criaturas e maltratar sus personas e otro muchos males que por semejantes ynstrumentos el diablo suele usar e a usado, e así las sobredichas son públicas bruxas e malas mugeres apartadas, como dicho tengo, de nuestra santa fe e de aquel sumo bien que no se puede mudar e se an pasado e obedecido al mayor mal que se puede ymaginar, e así an muerto muchas criaturas ynoçentes e sacándolas a sus madres de las camas estando durmiendo, e an maltratado e pellizados a otras muchas personas honbres e mugeres porque las tales personas, cuyas criaturas así an muerto, no les an dado cosas que las susodichas Ana la Roa e María de la Parra les an pedido e demandado, por lo qual las susodichas aver hecho e an cometido grave e enorme delito digno de muy grave punición e castigo, e an caído e yncurrido en grandes e graves penas (ff. 76 r-76 v).

En concreto, el crimen es el de «apostasía y apartamiento de nuestra santa fe» (f. 76 v). Estas presuntas mágicas se presentan a través de los actos que se les imputan y que exceden los infanticidios por los que se las denuncia, añadiendo el pacto diabólico entre sus delitos. Téngase en cuenta que, desde el mismo momento en que se las tilda de brujas, se aplica la concepción canónico-teológica imperante sobre este fenómeno, de carácter herético según la misma, y ello implica el trato y el reniego (Montaner y Lara, 2014: 76-83; 100-118). Entre las preguntas que se formulará a los testigos para que den cuenta de la personalidad y comportamiento de ambas hermanas, la mayor parte tienen que ver con su fe y sus prácticas religiosas. Solo dos se centrarán en si los testigos tienen constancia de que son brujas y si saben de su fama al respecto (ff. 79v y 80v). Más adelante, se suma otra cuestión: «si saben que después que la dicha Ana la Roa e Mari Parra fueron traídas presas a la cárcel episcopal de Cuenca en las dichas villas de Pareja y Sazedón no se a hallado criatura alguna ahogada ni onbre ni muger maltratado ni pellizado sus carnes» y

se sigue insistiendo en averiguar si esto es voz pública (f. 81r). Si cesa la causa, debe cesar el efecto. De ahí la sensata pesquisa. Eso sí, la voz pública sigue siendo la materia prima en la que se indaga para dilucidar la cuestión.

Precisamente, la dificultad para arribar a la verdad a través de las palabras de los vecinos es el argumento que utiliza el letrado Antón Jordán para desacreditar tales testimonios. Este insiste en que los testigos no poseen pruebas para acusar a estas dos mujeres, Ana la Roa y Mari Parra, pues deponen de oídas, basándose en esa «pública boz y fama» (f. 125 r) en la que tanto se insiste a lo largo del proceso¹⁶. Sería necesario «que se supiese de dónde salió y cómo y de qué manera comenzó, e por qué personas y qué fundamento hubo para la publicidad» (f. 125 r). Esto último remite, nuevamente, a la oralidad a través de la cual se transmiten los cuentos que afianzan esa fama.

RELATO DE ANA LA ROA

Aunque Ana la Roa niega en un inicio los cargos, termina confesando y así contribuye a la construcción de su relato. En esta documentación, a diferencia de aquella que recoge los casos de Juana la Ansarona y Quiteria de Morillas, no encontramos una batería de detalladas preguntas del inquisidor para guiar el discurso de Ana —no parece necesario en tanto las encausadas llevan la lección aprendida—. Hay una confesión fluida de la acusada el 20 de junio de 1556:

e luego la dicha Ana la Roa dixo que podrá ver tres años, poco más o menos tiempo, que estando esta declarante en su casa en la villa de Pareja donde a bibido y bibe un día sola entró en la dicha su casa un hombre que yva muy bien adereçado, que pareçia cavallero y le dixo que fuese a casa de Machuca, vecino de la villa de Pareja, e se juntase con la mujer del dicho Machuca e con otras mujeres que allí estavan que les quería hablar, y esta declarante le dixo que sí haría y ansí el dicho hombre se fue y esta declarante desde a poco fue a casa de la dicha mujer de Machuca e quando fue halló allí en casa del dicho Machuca a la mujer del dicho Machuca que estonces era bivo e a Mari Parra, hermana desta declarante, e a Juana la Carretera, mujer de Francisco Mancheño, vezina de Sazedón, e a María de Mingo, biuda, vezina de la villa de Pareja, e a tres hijas de la dicha Machuca, que las dos dellas biben en Alcoçer e la una está biuda y bibe en Pareja, que se llama María y las otras dos no sabe cómo se llaman, e que al paresçer desta declarante sería después de mediodía quando se juntaron esta declarante e las demás que dichas tiene y en la dicha casa estuvieron hablan[do] e platicando cómo avían de ir al campo de Barahona hasta que fue noche en cosas de vanidades, e después de noche la dicha María de Mingo y la dicha Machuca sacaron çiertos ungüentos en un escudilla y con el dicho ungüento untaron a esta declarante y a las demás que dichas tiene y ellas mismas las piernas y los braços, e después de untadas todas juntas aquella misma noche salieron de la dicha casa de la de Machuca e paresçia a esta declarante que la llevaban en peso y llegaron a un campo que dezían las dichas de Machuca y sus hijas y María de Mingo que era el campo de Barahona, e como llegaron que vido cómo estava allí el cavallero que tiene dicho que la fue a llamar a su casa < e allí supo que era el diablo > e, llegadas en el dicho campo, comieron pan e se regozijaron y el dicho cavallero les dixo que no lo dexasen a él ni desanparasen, e que les haría mucho bien, e vido que el dicho ombre andava retocando con las dichas de Machuca e sus hijas e María de Mingo, y Juana la Carretera y Mari Parra, e el dicho cavallero les dixo a todas ellas y a esta declarante que

¹⁶ Algo bastante habitual, según Tausiet (2004a: 221).

fuesen a matar alguna criatura y esta declarante dixo que no quería sino venirse a su casa, y que de la misma manera que fueron en peso bolvieron hasta la dicha villa de Pareja, e después esta declarante se halló en su casa e que esto fizo so la esta vez, aunque las otras mujeres dixeron que querían yr a matar criaturas esta declarante dixo que no quería sino yrse a su casa (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, ff. 161r-161v).

En primer lugar, hay que aclarar que este modo de proceder no coincide, inicialmente, con lo vertido en el proceso anterior, dado que, en el caso de lo expuesto por la Ansarona (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, ff. 25v-26r), no comparece directamente el demonio y la conmina a acudir a otra vivienda, sino que hay una iniciación a través del unto, la invocación del diablo, el reniego, etc. Solo posteriormente se asiste al conventículo.

Aquí aparecen todos los personajes de esta trama, tan parecida a la enunciada en los casos de 1527 (Lara Alberola, 2022b). La costumbre es reunirse en una de las casas y después untarse —el unto ya se mencionaba en la causa anterior— para acudir al conventículo del campo de Barahona —lugar que ya había quedado fijado para estas reuniones— presidido por el demonio, que no se describe esta vez como hiciera en su día la Ansarona, como un hombre negro (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 99, exp. 1441, f. 26r), sino como un caballero. Juana la Ansarona, además, aseguró que en la reunión el diablo se personaba como el ya mencionado hombre negro, pero se añaden los ojos relucientes (f. 45v). Luego, guiada por el inquisidor durante el interrogatorio con sus preguntas, añade que este ser se presentaba como un macho cabrío hecho con brasas (f. 45v). Esta figura de cabrón aparece en la síntesis recogida al final de la documentación procesual, aunque cuando se habla sobre el trato carnal con tal criatura se cambia a la opción de varón negro con los ojos relucientes (f. 56v). Quiteria, al recibir tormento, ratifica que, cuando invocaban al demonio, este se presentaba tal y como lo describía la Ansarona. Señala, eso sí, que en el campo de Barahona había un diablo más grande que guiaba la danza, además de otros siete u ocho demonios —al parecer, menores— (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 96, exp. 1425, f. 55r).

Hallamos, en consecuencia, una variante en relación con la apariencia del líder de la secta si comparamos las versiones de 1527 y 1556. Por otra parte, en el marco de la causa contra Quiteria de Morillas, se interrogó a Ana la Roa, que presentaba al demonio del aquelarre como un hombre negro con los ojos relucientes —entendemos que las declaraciones de la Ansarona eran conocidas por las otras prisioneras, que se comunicarían entre ellas en las celdas— (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 96, exp. 1425, f. 13v).

En relación con esto, el licenciado Brizeno interviene para aclarar que no es posible que se persone el diablo de esta manera si no media un pacto. Esta observación impulsa a Ana a completar su narración, días después, de la siguiente forma:

Dixo que un día antes que el dicho cavallero que era el demonio le llamase estando esta declarante en su casa la llamaron Juana la Carretera e María de Mingo e fue con ellas a casa de la dicha de Machuca, y estando allí juntas esta declarante e la dicha mujer de Machuca e María de Mingo, e la dicha Juana la Carretera e Mari Parra, hermana desta declarante, e las dichas hijas de la de Machuca y esta, esta declarante e las demás que dicho tiene llamaron al diablo por estas palabras diziendo «Barrabás vení que aquí estamos todas para que nos llevéis a todas a campo de Barahona», e que no vino hasta otro día como tiene declarado e no pasó más por estonçes (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 162r).

La Ansarona, en su día, optó por la fórmula «¡ven, ven! ¡Ven, Berzebú!» (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, f. 26r) y Quiteria añadía, por ejemplo, «ven, ven, ven Judas» como expresión para llamar al diablo (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 96, exp. 1425, f. 54r). En el caso de Ana, es Barrabás la opción escogida primeramente, aunque a continuación aludirá a Satanás. María Parra se inclina también, como veremos más adelante, por este último; lo cual da cuenta, por una parte, de la discrepancia entre las mujeres de uno y otro momento; y, por otra, de la riqueza en cuanto a las distintas materializaciones del diablo que encontramos. La esencia es exactamente la misma, lo que varía es el modo de nombrarlo, cosa que no influye en su papel.

Un mes después, Ana pide audiencia con el fin de desarrollar todavía más su relato, contando lo supuestamente ocurrido diez años antes, momento en que se dio realmente el reniego. Este esfuerzo por parte de la encausada pudo deberse, como de alguna forma indica Fernández Ortea (2022: 280), a la insistencia del letrado sobre la necesidad de emitir una confesión de culpabilidad. Esto propició, indudablemente, la elaboración más minuciosa y atenta de un discurso que sumaba poco a poco más detalles. Lo que se desconoce, tal y como asevera este experto, es en qué medida influyó el abogado en la creación de este cuento o si fue solo la mente de Ana la que lo armó valiéndose de elementos que ya se habían consolidado en la sociedad rural.

Al parecer, como hemos visto anteriormente, la renuncia de la fe era necesaria para que lo expuesto resultara creíble. Los puntos desarrollados tienen que ver con esa iniciación:

«Satanás vení e yremos con vos y faremos todo lo que nos mandáredes»; e luego como lo llamaron vino a ellas en ábito de cavallero e hombre bien tratado y adereçado, y como fue presente les dixo que renegasen de nuestra sancta fe cathólica y de Nuestra Señora la Virgen María y le obedesciesen a él e que les haría mucho bien, y esta declarante se sanctiguó e dixo que no quería renegar e el dicho Satanás e las dichas de Machuca e María de Mingo se ynportunaron que renegase e renegó de nuestra sancta fe cathólica y de Nuestra Señora e por la dicha ymportunidad esta declarante dixo que renegava y renegó de nuestra sancta fe cathólica e de Nuestra Señora, e de la misma manera juntamente a esta declarante renegaron <las susodichas> de nuestra sancta fe cathólica e de Nuestra Señora la Virgen María e todas tres dixieron que prometían e prometieron obediencia al dicho demonio, y de obedecerle e tenerle por señor e fazer quanto les mandase; y así aviendo renegado esta declarante e las dichas de Machuca e María de Mingo besaron a dicho Satanás en el culo e después desto el dicho Satanás tuvo aceso carnal con esta declarante en la dicha casa de la manera que un hombre tiene aceso con una muger, e también vio que tuvo aceso el dicho Satanás con las dichas de Machuca e María de Mingo, e también comieron e bevieron (f. 162 v).

Como se puede apreciar, Ana se refiere a la presión sufrida por parte de la Machuca y María de Mingo, molestas por sus dudas ante el reniego. No se concreta de la misma forma en que la Ansarona relataba el maltrato al que la sometió Juana de Morillas (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, f. 25v), pero parece un recurso común el hecho de mencionar las amenazas y la coacción¹⁷. Tras esta renuncia de la fe, tiene lugar el ósculo infame, el trato carnal con el demonio y el banquete. Todo esto, llamativamente,

¹⁷ Berrojalbiz (2021: 40) habla también, en relación con el temprano caso de 1370, de la coerción externa a la hora de que uno de los implicados acepte iniciarse en la hechicería.

se da en la cocina de la Machuca. Solo después se opera el desplazamiento a los campos de Barahona. La aportación que sigue tiene que ver, por tanto, con el conventículo¹⁸:

siendo muy noche que no se acuerda la ora, que sería aquella misma noche, la dicha de Machuca sacó cierto unto en un escudillo y con ello untó a esta declarante en los brazos y en las piernas e también se untaron las dichas de Machuca e María de Mingo, e como fueron untadas salieron de la dicha casa e con ellas el dicho Satanás en el ábito que tiene dicho e a esta declarante le paresçe que yva en el ayre, e así fueron fasta que llegaron a un campo que dicho Satanás dezía que era el campo de Barahona e como llegaron, después de aver baylado e holgado, comieron pan e vino que les truxo el dicho Satanás, el qual también comió e allí se ponía el dicho Satanás una vezes en figura de venado y otras vezes como bezerro, e otras vezes como asno negro e otras vezes como hombre, e como ovieron comido baylaron e se regozijaron e de la manera que fueron se tornaron; e que a esta manera fueron dos vezes al dicho campo de Barahona e que el unto con que se untavan hera de sapos e de huesos de finados e de unto de criaturas, e que lo tenía la dicha Machuca e que la una desta vezes esta declarante e la de Machuca e María de Mingo a la venida que vinieron por ynterçesión de la dicha de Machuca fueron a casa de Gil Herrero, [...] y el dicho Satanás les abrió la puerta de la casa y entraron¹⁹, y en un palacio junto a la coquina de la dicha casa dormía la dicha hija de Gil Herrero e tenía una criatura chiquita que no se acuerda si era niño o niña, e todas tres esta declarante e la de Machuca y María de Mingo sacaron la dicha criatura de la cama, donde estava con su madre, y la ahogaron las dichas de Machuca e María de Mingo, porque esta declarante no la ahogó, e como la ovieron ahogado se la dexaron en la cama e se fueron y el dicho Satanás cerró la puerta de la dicha casa (Legajo 199, exp. 2248, ff. 162v-163r).

Observamos en esta asamblea algunas variantes con respecto de lo expuesto en 1527. La Ansarona hablaba de un demonio en figura de cabrón (Leg. 99, exp. 1441, ff. 45v-16r), nada se dice de un venado, un asno o un becerro. En este caso, las figuras animales no incluyen al tradicional macho cabrío. Se da la posibilidad, además, de que se presente como un ser humano. Se incide nuevamente en la comida y la bebida, aunque ya se había disfrutado de las viandas en casa de la Machuca, y no se olvida el baile y el disfrute²⁰. Después de tal celebración es cuando el diablo las acompaña a casa de un vecino y les facilita la entrada, como sucedía en lo depuesto por la Ansarona (ADC,

¹⁸ También en ese proceso de 1370 estudiado por Berrojalbiz (2021: 48) se hace referencia al desplazamiento al «*boque lane*», es decir, al campo o landa del macho cabrío; lo que vendría a ser como el célebre aquelarre. Ya en el proceso de Narbona Dacal de 1498 y, posteriormente, en el de las brujas de Monzón de 1532, se menciona el boc de Biterna, expresión que sirve para aludir al diablo y los encuentros que se tienen con él en los conventículos (Garcés, 2013: 30). Anteriormente, en 1424, había aparecido en las *Ordinacions* del valle catalán d'Aneu (Castell, 2014: 176; Garcés, 2015: 263). Gari (2007: 21) especifica que en 1232 se encuentra el topónimo «La Landa del Buc» en el Pirineo francés y considera que es la primera vez que se menciona aludiendo al macho cabrío en relación con las asambleas brujescas. La siguiente referencia que da es de 1388. En consecuencia, estos viajes y encuentros se hallaban muy arraigados ya. No llegan a través de la tradición hasta los habitantes de Pareja y Sacedón en el caso de 1527, ya que son las autoridades la que suman este elemento a la acusación inicial de infanticidio; pero enraízan bien de cara a la segunda parte de la historia.

¹⁹ Uno de los aspectos que resalta Campagne (2009: 165) en referencia a la bruja española es que posee la capacidad de entrar en las habitaciones cerradas, colándose por cualquier resquicio. Aquí tal destreza es sustituida por la intervención del diablo, que es quien les facilita la entrada.

²⁰ El baile es un elemento común de estas reuniones. Según demuestra Castell (2013: 380-393), ya desde la segunda mitad del siglo XV aparecen detalles en los procesos acerca de estas danzas.

Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, f. 26r), aunque en este último caso los malos actos se llevaban a cabo directamente tras renegar en casa de Juana de Morillas, sin asistir primero a aquelarre alguno.

En referencia al ungüento, aquí se especifica que se preparaba con sapos y huesos de muertos, así como con grasa de niños, lo cual implicaría la manipulación de batracios, la profanación de tumbas y, evidentemente, el infanticidio. En cambio, la Ansarona, ante la cantidad de preguntas formuladas acerca de esta mixtura, detalla que usaban para su confección tela de niño, unto de caballo y culebra, y corteza de noguera (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, f. 26v). Quiteria, por su parte, explica que se ultimaba con cera, incienso y pez (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 96, exp. 1425, f. 53v). Aunque en el proceso anterior se había aludido a la «tela de niño», esto era así porque una de las cuestiones hechas a la Ansarona se centraba en saber qué habían hecho con la grasa del niño de Linuesa que habían matado. De ahí se deriva que lo habían usado para el ungüento (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, f. 26v). Ana la Roa, sin embargo, plantea una historia más fluida, pues solo era menester echar mano de todo lo que se había armado en 1527, y directamente incluye este unto con un carácter mucho más macabro²¹.

Posteriormente, se presentan otras presuntas vivencias de carácter similar a las ya vistas, pero el eje de la declaración de esta mujer es el arriba ofrecido: reniego / pacto + asistencia a asamblea + práctica del mal que se concreta en el infanticidio.

Antes de pasar adelante, nos detendremos en los patrones comunes y las principales diferencias en las narraciones derivadas de los dos procesos. Recapitulando, vemos que Ana la Roa aporta su discurso en tres momentos diferentes que facilitan distintos datos. En primer lugar, se le aparece en su casa un hombre bien aderezado que le pide acudir a la vivienda de la Machuca, donde también se encuentran otras mujeres. De hecho, a causa de lo expresado por la rea, se interroga a Violante (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, ff. 166r-167r), la de Machuca, y a sus hijas, Teresa López (ff. 168r-169r) y Ana de Machuca (ff. 170r-172r), quienes señalan que tanto Violante como Juan y Teresa López, sus hermanos, estuvieron ya presos año y medio a raíz del pleito de 1527²². También se interroga a Mari Rodríguez (ff. 172r-173r); a Juana Martínez la Carretera²³ (ff. 174r-175r), a la que una vez tildaron de xorguina en una discusión; y a María de Mingo (ff. 176r-177r), preguntándole si ha participado, por ejemplo, en juntas, pero ella lo niega todo.

Según Ana, todas estas féminas hablan el día de autos sobre cómo ir al campo de Barahona y, cuando se hace de noche, María de Mingo y la Machuca sacan unos

²¹ Ya el *Formicarius* de Johannes Nider (1437-1438) se detiene en la fabricación del ungüento, ultimado a partir de los cuerpos de niños previamente asesinados o arrancados de sus tumbas. Se cocinan en calderos y se separa la parte más sólida de la líquida. Con la primera se confeccionan tales untos (*Formicarius*, Libro V, cap. 3, cuestión 20, 30). El *Malleus maleficarum*, de Institoris y Sprenger (1486), en el capítulo 2 de la II Parte (223), indica que, cuando las novicias renuncian a la fe ante el demonio durante una asamblea, reciben pautas sobre la fabricación de ungüentos a partir de la carne y sangre de niños, sobre todo no bautizados. Por tanto, la idea de una mixtura bruñil con estas características existe desde la primera mitad del siglo XV y se instaura como un motivo primordial de las prácticas brujescas.

²² No queda nada clara la relación de Teresa con los procesados anteriormente, al hilo de algunas declaraciones recogidas en la documentación (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 170v), dado que ya hubo una mujer con su mismo nombre en la causa de 1527. Al parecer, Juan y Teresa López serían hermanos de Violante y, por tanto, tíos de esta declarante.

²³ En otro momento, se la denomina «la Carretona».

ungüentos, untan a todas las demás y sus propios cuerpos y salen volando hasta tal espacio silvestre. Allí se encuentra el diablo en forma de caballero, comen pan y se regocijan, el demonio las insta a seguirlo, pues les hará mucho bien, retoza con algunas de ellas y luego les solicita que asesinen a una criatura. Finalmente, regresan volando. Algunas de ellas desean perpetrar tal homicidio, pero Ana prefiere volver a su casa.

Más adelante, la rea completa esta historia haciendo referencia a ese necesario pacto que antes no había explicitado. Explica que un día antes de que apareciera ante ella el demonio la llaman Juana la Carretera y María de Mingo para desplazarse hasta la vivienda de la Machuca. Allí, junto a la propia Violante, sus hijas y María Parra, invoca al demonio utilizando las fórmulas ya vistas. Sin embargo, el reclamado se presenta ya la jornada siguiente en casa de Ana, tal y como ella había expuesto en un inicio. En la última adición que realiza, nos retrotrae a diez años antes, cuando se apela por primera vez al diablo usando, como se ha podido observar, una serie de formulillas. Este comparece de inmediato y les pide que renieguen, Ana no quiere, ante lo cual Violante -la de Machuca-y María de Mingo se importunan. A causa de tal presión, ella renuncia a su fe igual que hacen las demás. Prometen obediencia a Satán y le besan en el ano. Tras esto, se da el trato carnal, comen y beben. Ya por la noche, la Machuca prepara el unto, se embadurnan brazos y piernas, parten por los aires junto al demonio hasta arribar a Barahona, donde bailan y gozan, ingieren pan y vino, e interaccionan con ese diablo que toma distintas formas animales. Dos veces en total nos dice que acudieron al aquelarre y, en una de esas ocasiones, a la vuelta, se dirigen al hogar de Gil Herrero, pues el demonio abre la puerta, toman a una criatura y la ahogan, la dejan en la cama nuevamente, se marchan y el diablo cierra las puertas.

Evidentemente, las confluencias con todo lo vertido en el proceso de 1527 son más que evidentes. Llama la atención esa triple intervención de Ana para construir una historia en varias partes, una inicial y sus precuelas. Bien reorganizadas, evidencian una actividad brujeril de una década. En el primer procedimiento, Francisca la Ansarona (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, ff. 25v-26r) ofrece, desde un principio, un relato afinado de la iniciación, que da cuenta de la coacción a la que la somete Juana de Morillas, que la agrede mediante pellizcos y le deja las carnes amoratadas. De manera que se ve obligada a acudir a su vivienda una noche. Allí Juana la unta y juntas llaman al demonio empleando ciertas palabras -ya hemos cotejado las distintas expresiones usadas- y este se manifiesta en forma de hombre negro -una de las diferencias con respecto de la causa de 1556-. Seguidamente, se produce el reniego, pues es necesario para que el demonio las valga y las haga señoras de todo, renunciando a Jesucristo y la Virgen. Ella promete su alma (aunque no en su corazón) y, como hay un diablo para cada una —otra de las grandes diferencias con respecto de la causa de 1556—, salen volando cada cual con el suyo para trasladarse a la vivienda de un vecino, ahogar a un niño de cuna, extraerle el unto por el sieso —algo propio del procedimiento de 1527— y depositarlo nuevamente en el lecho. Los demonios facilitan la entrada y salida a estos espacios domésticos y devuelve a las dos implicadas a sus residencias. Solo posteriormente, cuando el inquisidor plantea una serie de preguntas a la rea, se añaden más visitas criminales a los vecinos y otros pequeños detalles. Tras el tormento (ff. 45r-46v), se introducen las relaciones sexuales y se hace referencia a la asamblea. Por tanto, el conventículo no posee relevancia en un inicio y comienza a cobrarla más tarde, bajo presión —al contrario de lo que sucede en 1556—. En el encuentro, el demonio posee forma de cabrón, con los ojos como brasas, y está sentado. Se le debe hacer acatamiento y reverencia. Parece ser, además, que la primera vez que Juana se personó en el campo tuvo que ofrecerle el alma. De ahí que, en la

síntesis del notario (ff. 56r-57r), este reordene los acontecimientos y sitúe el conventículo en primer lugar dentro de este relato, ubicando allí la renuncia a la fe; con el consabido trato carnal de cada mujer con su diablo propio, el baile y el canto.

En la causa contra Quiteria de Morillas, que es el otro gran puntal de este caso de 1527, destaca la comparecencia de la propia Ana la Roa, en la que esta mujer comienza también su intervención resaltando el traslado a los campos de Barahona, junto a su madre, su hermana Quiteria, la Ansarona y Violante —Machuca—. Allí cada una tenía relaciones sexuales con su demonio y adoraban a otro diablo negro y con los ojos relucientes que se hallaba sentado. Se desarrolla, además, una anécdota en la que Ana es requerida porque su madre ha orquestado una venganza contra Juan Palomero. Desde casa de Juana, esta realiza la pertinente invocación después de untarse todas. Salen volando cada una con su demonio, acuden a la vivienda de tal vecino, penetran en el lugar gracias a la intervención de los diablos, que les permiten la entrada abriendo la puerta -como ya hemos leído en otros testimonios-, ahogan a un bebé, lo depositan de nuevo en la cama y, finalmente, ella regresa a pie y el resto por los aires. Afirma que solo participó una vez en los infanticidios y solo acudió al conventículo en una ocasión (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 96, exp. 1425, ff. 7r-7v). Como se puede observar, Ana repite el mismo modelo años más tarde, aunque con mayor detalle al añadir la visita de ese caballero en su residencia, su desplazamiento hasta el hogar de la Machuca, a la que otorga un papel preeminente, al estilo de Juana de Morillas, dado que Violante repite como uno de los actantes más importantes de esta historia. Modifica el aspecto del diablo, elimina la presencia de distintos demonios y desarrolla un poco más la reunión en los campos sorianos.

Por otra parte, Quiteria, tras varias sesiones de tormento, reconoce que es bruja y que acompañó a su madre, su hermana (Ana), la Ansarona y la Machuca a casa de Sancha Martínez. Los actos son los siguientes: unto, vuelo, comparecencia de un diablo negro, instigación por su parte para que practiquen el mal, infanticidios por ahogamiento -partían desde la vivienda de Juana-, traslación hasta el campo de Barahona (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 96, exp. 1425, ff. 53v-54r). Las preguntas del inquisidor incitan a completar el discurso aseverando que el demonio poseía unos ojos relucientes, desgranando los ingredientes del ungüento —como ya se ha explicado anteriormente al ver las disimilitudes entre los componentes—, expresando que entregaban el alma y renegaban, que el aquelarre tenía lugar en los campos de Barahona, donde danzaban y había un diablo principal que guiaba el baile y otros menores con los que se establecían relaciones íntimas; que asesinaban a niños pequeños, acompañadas por el demonio, que permitía la entrada en las estancias cerradas, los asfixiaban, pellizcaban y les extraían el unto; Satán insistía en que se apartaran de la fe y no mencionaran el nombre de Jesús y la Virgen —cosa en la que no se hace hincapié en el último proceso—. Igualmente, Quiteria incluye en su confesión que el demonio les entregaba dinero (ff. 54r-56v) —de esto nada dicen Ana ni, como veremos, María, aunque sí puntualiza Ana que su amo aseguraba que seguirle les haría mucho bien—.

De entrada, la gran diferencia de estos relatos centrales y capitales de cada una de las causas es que Juana la Ansarona describe ya inicialmente el pacto con bastantes matices, que tiene lugar en la casa de Juana de Morillas, no introduce todavía el trato carnal ni la asistencia a la reunión en el campo de Barahona. Esto sucederá más tarde y a partir de las preguntas concretas del inquisidor, como también sucede con Quiteria, quien, además, al mantenerse negativa de forma constante, solo confiesa tras el tormento haciendo uso de lo que se ha leído acerca del testimonio de la Ansarona, aunque introduce, como hemos visto, algunas variantes.

Volviendo al segundo proceso, que es el que nos ocupa, cabe destacar que en el escrito presentado por el abogado se niega la culpabilidad de Ana (en primera persona)²⁴. Ni ha sido bruja, ni ha cerrado un pacto; todo se debe a sus antecedentes familiares; y se vuelve sobre la deposición de oídas debida a una determinada fama difundida en la aldea (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, ff. 187r-187v). Lo que más destaca de esta sección enunciada en primera persona, aparte de que se recalque el tema de la voz pública, es la mención a la madre de esta mujer, Juana de Morillas:

la presumpçión que contra mý puede aver es de presumir algunos que Juana de Morillas mi madre defunta fue presa por bruxa, la qual menos lo fue ny tal se provó contra ella. Antes de pena y de desesperaçión que tomó de estar presa por caso tan feo se echó unas ventanas abaxo e se mató estando presa en la villa de Pareja, y aquello no induze contra mý indício bastante ny prueba ser yo tal xorguina (f. 187v).

Explica, además, que confesó en su día por un mal consejo del letrado y procede a negar todo lo dicho entonces: «como soy muger vieja, flaca e caduca, de poco juixio e natural e creyendo al dicho mi letrado me aconsejava lo que me cumplía cómo era obligada a lo acer confesé lo contrario de la verdad» (f. 188r). Así justifica su modo de proceder anterior

Los testimonios de los testigos, a los que se dedica un amplio espacio, ofrecen multitud de ejemplos de las historias que circulaban en la población acerca de las acusadas. Los hay escuetos, no concluyentes, pero que evidencian lo que se pensaba de Ana, independientemente de que su actuación desembocara en infanticidios reales:

Un testigo jurado <y ratificado> que depuso por el mes de abril de 1554 dixo que no sabe si la dicha Ana la Roa es bruxa, mas que *tiene fama que es bruxa* y que *las gentes lo sospechan*, e que no oyó que la dicha Ana la Roa amenazase a çierta persona que nombró, mas de que hubo çiertas palabras de enojo la dicha Ana la Roa con la dicha persona sin aber causa ni razón para ello, e que después a cabo de pocos días allaron muerto a un niño de la dicha çierta persona e que este testigo como vido muerto al dicho niño, e que *dezían que era ahogado de bruxas* y le vido muy magullado y negro²⁵ (f. 194r).

Cada cual extraerá sus propias conclusiones, aunque hay una relación causa-efecto que se desprende claramente de este parlamento. De este otro ejemplo se deriva que Ana no solo atacaba a los infantes, sino también a los adultos:

Otro testigo jurado <e ratificado> que depuso en el mismo tiempo dixo que *no sabe si la dicha Ana la Roa es bruxa, mas de que tiene sospecha que es bruxa y así lo ha oydo dezir y tiene fama dello*, y que *lo sospecha porque a çierta persona que nombró oyó dezir* que le avía pedido çierta cosa de su casa y que reñiendo se lo avía dado porque no le ahogase su criatura, e que también oyó dezir a la misma persona que la dicha Ana la Roa le avía pedido çierta cosa e no se lo avía querido dar y que otro día se alló llena de

²⁴ Al parecer, cambia el letrado, pues más adelante se alude al abogado Calahorra, que es quien lleva la defensa (f. 186v).

²⁵ Según Campagne (2009: 162), la bruja ibérica asesinaba a los más pequeños pellizcando, mordiendo, mutilando o golpeando. De ahí tales señales en los cuerpos de los infantes. No aparece en el caso que nos ocupa el pasatiempo favorito de estas mujeres para terminar con estas criaturas: el vampirismo. Aunque sí les extraían la grasa para la fabricación de ungüentos.

cardenales e los mostró a çierta persona que nombró, la qual le dixo «porque no le distes lo que os pidió os a magullado», y que otra çierta persona <que nombró> le dixo que avía reñido con Ana la Roa çierto día e que luego otro día halló sus carnes negras y llenas de cardenales, e que abrá tres semanas, poco más o menos, estando este testigo en çierta parte pasaba por allí çierta persona que nombró e le preguntó este testigo de dónde venía e le respondió «vengo de casa de Ana la Roa de llevarle un poco de azeite que me pidió que no le osado hazer otra cosa» (f. 194r).

Esto mismo se atribuía a su hermana Quiteria de Morillas (Leg. 96, exp. 1425, f. 9r), aunque aquí se hace referencia en mayor medida a los cardenales causados a los propios vecinos por oponerse a los deseos de Ana. Se recrudecen, en ese sentido, las historias.

Como vemos, estas creencias acerca de las Morillas —que afectan también en la aldea a las Machuca— tienen que ver con lo que unas personas escuchan decir a otras al respecto, lo cual cultiva una determinada reputación que, a su vez, comenzó a fraguarse antes de la detención de Juana en 1526, se desarrolló al hilo del proceso y se consolidó totalmente tras el mismo. Todo ello sin perder, al parecer, un ápice de fuerza con el paso de los años. En la causa contra la Ansarona (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 99, exp. 1441, ff. 25v-26r), los testigos que comparecen solamente apuntan a la fama de Juana de Morillas, de quien se pensaba que era bruja y de la cual se sospechaba que era la responsable de los infanticidios. Por tanto, tal reputación parece que viene de antiguo y seguramente tendría que ver con la personalidad de dicha mujer y con posibles conflictos vecinales²⁶.

Otros testimonios profundizan en detalles dignos de ser reseñados, pero esto solo sucede en contadas ocasiones, como cuando Juana de Matemala expresa:

çierta noche que declaró a las onze de la noche, poco más o menos, estando çierta persona acostada en la cama y tenía una niña de un año consigo y estando durmiendo le parecía que la dicha niña se caía de la cama y la asió y tornó cabe sí, y luego dende a poco rato sintió que le sacaban la niña tirando hazia los pies de la cama y tornola a tomar y porque poner la cabe sí porque pensaba que se le (*tachado*) escurría la niña, y dende a poco rato sintió que le llevaban la dicha niña y estaba ya a los pies de la cama y estonces se levantó en camisa la dicha persona y tomó la niña en el braço yzquierdo y vio dos mugeres y un ombre negro, y la una le pareció que era muger alta de buen cuerpo y colorada y la otra parecía muger seca y alta y morena, y la dicha persona remetió a ellas y ellas a él y peleó con ellas un rato y da[ba voces] a los de su casa y ninguno le oyó²⁷ (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 199, exp. 2248, f. 199r)²⁸.

Esta narración resulta bastante original en comparación con lo que encontramos en los testimonios de 1527. La elaboración es mayor en tanto hay un encuentro directo

²⁶ Llinares (2023: 663) indica que —en el caso de las brujas de Cataluña, pero se trata de algo extrapolable a las del resto del país— las mujeres perseguidas solían ser marginales, solteras o viudas, pobres y excluidas de la sociedad. A causa de estas características, los vecinos las acusaban y las autoridades recibían gran presión por parte de los habitantes de la aldea para intervenir

²⁷ Las brujas ibéricas solían generar sueño en los habitantes de las casas para llevar a cabo sus execrables actos (Campagne, 2009: 169). De alguna forma, es lo que aquí se observa.

²⁸ Tausiet (2004a: 355) indica que los «sueños de brujería» solían desarrollarse en la cama de la persona durmiente o en su casa, aunque hay testimonios de sucesos que se daban en la calle. «Las narraciones de corte fantástico y espectral en donde las brujas cobraban el papel protagonista tenían lugar muy cerca de la media noche».

con los malhechores que asaltan la vivienda. Eso sí, se habla de «cierta persona», no se facilitan datos concretos. Esa supuesta víctima se apercibió de que la criatura que dormía junto a ella era arrastrada hacia los pies de la cama, al parecer por dos mujeres y un hombre negro —se opta por ese demonio de oscura piel, al igual que décadas antes, lo cual indica que esa imagen era conocida en la aldea—, ante lo cual hay una resistencia y un enfrentamiento. Debía de circular por el pueblo algún rumor acerca de este presunto descubrimiento de los delincuentes y la posterior pelea. Lo curioso es que, a pesar de los gritos y los golpes, nadie escuchó la reyerta. La leyenda y la vida se entrelazan así, en el terreno de la oralidad, para construir relatos que se compartirán en la sala de justicia.

Tal imagen bien constituida de Ana propicia un temor en la comunidad que se plasma en las palabras de estos testigos: «la dicha Ana la Roa suele e acostumbra pedir a muchas personas mugeres del dicho lugar que crían vino, tocino, pan e otras cosas, e que por el gran temor e miedo que le tienen se lo dan, e lo sabe, pero que lo a oýdo dezir a muchas mugeres, e porque a este testigo se lo a pedido e se lo a dado de miedo que della tiene porque no le ague su criatura» (f. 201v)²⁹.

Todas las deposiciones son prácticamente reproducciones de estas que hemos ofrecido, lo cual indica la existencia de unos patrones repetitivos y bien estereotipados, que se han perpetuado con los años, entre el primer proceso y este segundo. De hecho, otro vecino, Juan Cifuentes, ratifica que «cree e tiene por çierto que Ana la Roa es bruxa y *tal fama tiene y tal es la pública voz y fama* que ella y su hermana ambas son bruxas y tal fama tenía su madre» (f. 197v). Lo que en su día se creía acerca de su madre y sus hermanas sigue proyectándose sobre la misma familia, Ana y María son las herederas de Juana y de Quiteria, las protagonistas de la segunda entrega de este cuento. De hecho, con respecto de Quiteria, en su proceso vemos que se ratifica esa notoriedad de las Morillas expuesta por los vecinos que testifican contra la Ansarona. Los declarantes insisten en la «pública voz e fama en esta villa», como es el ejemplo de Juana, mujer de Juan Téllez (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 96, exp. 1425, f. 9r), y Juan del Río apunta a las actividades brujescas de tal clan, pues en la aldea se las tacha de «xorguinas» por la muerte de las criaturas (f. 9v). Se relacionan constantemente los desencuentros con estas mujeres con los posteriores males acaecidos a la comunidad, esencialmente los fallecimientos de niños.

Para terminar, no consta en el manuscrito la pena impuesta a esta rea. Según Cordente (1990: 61), se puede deducir que fue azotada y desterrada como se verá que lo fue su hermana. Fernández Ortea (2022: 285), sin embargo, aduce que quedaría en libertad tras algo más de año y medio de juicio.

RELATO DE MARÍA PARRA

El proceso contra María Parra se recoge en el Legajo 212, exp. 2445, del Archivo Diocesano de Cuenca. Hay que tener en cuenta que gran parte de la información de este caso consta también en la documentación de su hermana. De entre los datos más

²⁹ En ese sentido, Stewart y Strathern (2008: 16) consideran que: «En el trasfondo de los sucesos comunitarios y las sociedades en las que proliferan tales ideas, suele haber comentarios de diverso signo sobre las actividades de brujos y hechiceros. Florecen en la oscuridad, alimentados por los rumores y habladurías, y surgen en el debate público o se convierten en acusaciones en momentos de tensión específica [...]. De forma especial, los rumores siguen el modelo de los supuestos celos, las hostilidades y los rencores que también anidan en la oscuridad o se agazapan en las profundidades de la vida social, listos para manifestarse en momentos de crisis. O entran en juego cuando se producen fallecimientos extraños o epidemias que provocan miedo y pánico».

reseñables aquí incluidos, hemos de destacar una aclaración hecha por María en relación con su madre, Juana. De ella dice, al escuchar lo que se le lee acerca de sus ascendientes, que jamás fue bruja y que no se suicidó dejándose caer desde una torre, sino que «un don Miguel la dio muerte tubularia e la hecharon por la torre abajo» (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 212, exp. 2445, f. 5r). Por tanto, considera la muerte de Juana de Morillas un homicidio.

La acusación por parte del promotor fiscal del Santo Oficio, el bachiller Serrano, resulta muy interesante porque sintetiza la historia protagonizada por María³⁰. En primer lugar, se incide en el reniego y el pacto:

con deseo y afición que tenía de apartarse de nuestra santa fe cathólica y de negar y renegar della por confederarse y tomar compañía con el demonio, se ajuntó con ciertas personas junto con las quales ymbocó y llamó al demonio diziendo «Satanás ven e iremos anbos y aremos todo lo que nos mandárades». El qual Satanás con estas y otras invocaciones vino do la susodicha estaba en zierto hávito. [...] delante dél renegó de nuestra santa fe cathólica y ella y las demás dixerón que davan obediencia al dicho diablo Satanás y le prometían y prometieron sus ánimas, y de tenerle por señor y hazer quanto les mandase (f. 7r).

Se trata de un planteamiento similar al ya visto en el caso de Ana. A continuación, se pasa al unto, el vuelo y la asistencia al aquelarre: «[...] fecho esto la dicha María Parra y las demás se untaron con zierto ungüento y, así untadas, se fueron en compañía del dicho Satanás al campo de Varahona. Todo lo qual así ha hecho muchas y diversas vezes, apartándose de nuestra santa fe cathólica en obediencia e compañía y basallaje del demonio» (f. 7v). No se aportan más detalles aquí, pero conocemos la dinámica de la reunión gracias a la causa anterior.

Por último, se incide en todo el mal practicado por instigación diabólica:

[...] como sierva y ministra del demonio en muchas vezes, porque algunas personas no an querido hazer lo que por ella les a sido pedido y demandado les ha muerto y sido en matar muchas criaturas y las an ahogado, sacándolas para ello dentre sus padres y madres y de otras partes donde estaban, y an pellizado y maltratado a muchas personas, ayudándose para todo ello del demonio y de sus maleficios y ungüentos, y teniéndose ella por tal y por lo dar a entender ella y su hermana <Ana la Roa> an tenido por costumbre de amenazar a muchas personas diziendo que se lo an de pagar y que les a de costar caro el enojo, y sin saber que por su causa reviven y así in continente se an allado criaturas de las tales personas a quien así an amenazado muertas y con cardenales y otras señales de aver sido muertas por tales bruxas y jorguinas (f. 7v).

Se trata de un extracto de lo recopilado a partir de los testimonios de los vecinos. Llama la atención aquí que no solo se incide en el daño perpetrado contra las criaturas, sino también en las lesiones infligidas a las personas adultas, fruto de los maleficios —actos no mencionados hasta el momento—. Igualmente, se destacan las amenazas proferidas por las implicadas, hecho que parece ser uno de los núcleos que genera la mala fama de las Morillas. Se ha esquematizado y sintetizado lo reseñado en las distintas

³⁰ Esta mujer fue sometida a tormento el 19 de junio de 1555, como afirma Cordente (1990: 57), lo cual fuerza su confesión y, por tanto, su elaboración de una determinada historia. No sucedió así en el caso de Ana la Roa.

declaraciones, reduciéndolo todo a lo mínimo imprescindible. Por todo ello, se solicita la pena de muerte. Sin embargo, veremos que, al igual que ocurrió en el proceso de 1527, el caso se solventará con penas menores tanto para María como para Ana.

María Parra niega todos los cargos y aporta una interpretación de los hechos muy reveladora y significativa que resulta original en referencia con lo recogido en la documentación de los demás procedimientos:

por causa ni razón alguna ni sin ella aver muerto ni maltratado ninguna criatura y hecho otro maltratamiento alguno, sino los descuidos que tienen sus madres o padres o las enfermedades que [pade]cen las atribuyen a quien no tiene culpa por no ser notadas de descuidadas. Lo qual acaeçe por la mayor parte en criaturas muy tiernas y poca edad que, durmiendo los padres sin sentilla, las ahogan con sus propios cuerpos, piernas o braços que les echan encima, que poco peso basta para ello; y si alto testifican es a mi odio y enemistad, la qual muestran en dezir que yo y mi hermana Ana la Roa amenazamos muchas personas diziendo que nos lo an de pagar y que les iba a costar caro el enojo, y como ellos an muerto sus criaturas, el odio y enemistad que nos tienen quieren que lo pagemos por lo que ellas merecen, y no ay cosa más agena de la verdad que la vana opinión del vulgo y raras vezes se verán muertas criaturas de personas principales porque tienen cuidado dellas quando duermen si [...] es de personas de poca qualidad, lo qual si fuesse verdad que las que dizen bruxas o xorguinas lo hiziessen no [ten]derán acepción de personas, sino que de todas qualidades de criaturas matarían sin tener más respeto a unas que a otras, pues su intención solamente sería a fin de malhazer y complacer al demonio (f. 10r)³¹.

Fernández Ortea (2022: 291-293) plantea una alternativa a esta posibilidad, que también considera por razones de control natal, ilegitimidad, pobreza..., el hongo *ergot* y las dos enfermedades que causa: el cornezuelo del centeno y el ergotismo. Al parecer, los síntomas coinciden con algunos de los signos hallados en los cuerpos de los infantes, como los moretones, el sangrado por la nariz y la fontanela hundida. La cantidad de muertes de niños acumuladas en cortos lapsos de tiempo descartarían que todas ellas fueran intencionales, incluso algunas pudieron ser accidentales debido, por ejemplo, al alcoholismo, una práctica habitual en sociedades con escasez y muchas dificultades para salir adelante, en las que se hacía necesaria una vía de escape y evasión.

El fallecimiento de los pequeños representa la única dimensión real de este fenómeno, lo único que lo ancla al mundo y que permite que se pase del mito al personaje, de la idea a su materialización. Se trata, sin duda, del referente. La explicación que se conecta con tal referente apunta a lo trascendente, penetra en lo extraordinario y, claramente, mantiene un fuerte vínculo con lo religioso. De ahí que tenga sentido abordar estos materiales y las narraciones que encierran desde la mitocrítica.

Lo que María Parra señala con respecto a la actuación vecinal podría ocultarse, en algunos casos, en los relatos de los propios testigos, que aportan anécdotas similares a las ya vistas en el proceso de Ana la Roa. Un ejemplo muy sencillo sería: «Mari Parra,

³¹ Quiteria también se defendió con uñas y dientes de las acusaciones, pero no en la misma línea que María. Se limita a afirmar que nunca ha sido bruja, jamás se ha untado ni ha asesinado criaturas o invocado al demonio (ADC, Inquisición, Delitos, Leg. 96, exp. 1425, ff. 7r-7v). En otro momento, interviene para resaltar que los testigos deponen de oídas y, por tanto, nada de lo que vierten es demostrable (ff. 21r-22v). Tales deposiciones, como hemos comprobado, se sustentan básicamente en esa fama y en lo que circula como rumores y habladurías.

hermana de Ana la Roa, le pidió le diese un poco de vino e que la dicha persona no se lo quiso dar, e que luego a la noche siguiente alló la dicha persona un niño que criaba todo pizcado e lleno de cardenales e que tubo sospecha que lo avía hecho la dicha Mari Parra» (ff. 11r-11v). A esto añaden otros vecinos la cuestión de la fama:

Dixo que sabe que Mari Parra está infamada por bruxa porque *toda su vida desde niña lo a oído dezir que es bruxa porque tal es la pública voz e fama...* e porque sabe muy bien que dello *es público y notorio* que es fija de bruxa porque su madre estuvo presa de bruxa e se echó una torre abaxo e la quemaron... e porque muchas vezes an visto a la dicha Mari Parra mala de los brazos e otra vezes cosa de las piernas que dizen que es aquello de cómo andan de noche en aquellos malos tratos... (ff. 14r-14v).

Nuevamente, se insiste sobremanera en esa fama y voz pública, enraizada en la reclusión de Juana por bruja y, evidentemente, en el procedimiento contra su hermana Quiteria. Sin esas acusaciones previas, no se habría dado este proceso de mediados de siglo.

Discursos como estos de los testigos se pueden abordar desde un punto de vista poético y retórico, como hicieran ya Montaner y Tausiet (2014), pero lo que nos interesa en el presente artículo es demostrar que el de las brujas de Barahona es un gran relato que se extiende a lo largo de varias décadas y que cuenta con dos grandes entregas por escrito —con base, claro está, en los testimonios orales—, una compuesta de varias partes relativa a las causas de 1527 y otra casi treinta años posterior materializada en los procesos de Ana y María, que corrobora la existencia de toda una tradición en torno a estas mágicas y supone una relevante actualización que conserva idéntica base y presenta algunas variantes dignas de ser estudiadas.

Se ratifica, de esta manera, que el proceso de 1527 tuvo gran repercusión en la aldea; sobre todo el destino de Juana de Morillas. No se menciona en estos documentos, en cambio, a Quiteria o la Ansarona. La celebridad de la madre, en el sentido brujesco, determina la consideración de las hijas. Al parecer, son cuarenta y cinco testigos los que aseguran que María posee reputación de bruja. Esto demuestra cuán extendida estaba esta concepción y explica el hecho de que esta mujer protagonice diversas narraciones sobre muertes infantiles. Estos cuentos, no obstante, no pudieron demostrar una realidad y eso desembocó en la absolución de María Parra (f. 26v), cuyo castigo fueron cien azotes. Además, «se le mandó tener secreto de todo lo que ha visto y pasado en las dichas cárceles» (f. 26v)³².

En esta segunda historia de las brujas de Barahona, construida sobre la base de las narraciones anteriores, se pueden hallar patrones, constantes, que aportan información muy valiosa acerca del relato de estas mágicas. Para sistematizar estos datos, es necesario atender tanto a lo plasmado en la acusación, como a las declaraciones de las propias implicadas y de los vecinos. Estos últimos, eso sí, constituyen los cimientos de la acusación. En consecuencia, resultan cruciales.

Son las «vivencias» expuestas por los aldeanos las que traen al frente la imagen de la bruja ibérica mata-niños, que allana las viviendas utilizando medios mágicos o

³² Estas indicaciones parecen ir en la línea del edicto de silencio que se promulgó en 1614 en referencia a la actividad de las brujas por la sicosis derivada del proceso que desembocó en el Auto de Fe de Logroño de 1610. Alonso de Salazar y Frías determinó que, para extinguir tal histeria, lo mejor era dejar de hablar del tema (Henningsen, 2010: 434-436).

ilícitos y maltrata los cuerpos de los bebés hasta la muerte. Este mito, antes de concebirse como una bruja, se habría identificado, según Campagne (2009: 205), como un espíritu nocturno «infanticida, pesadillesco y vampírico del atávico folklore paneuropeo». Esta creencia, por tanto, es ancestral y primigenia, y conecta con «un miedo primordial y arcaico» (Carreras, 2022: 70).

Los testimonios de los vecinos son determinantes para conocer lo que se decía de estas mujeres en el pueblo. Lo que ha quedado recogido en las actas por escrito da cuenta de lo que se difundía oralmente en las calles y en los hogares. Evidencia las creencias de los moradores de Pareja y Sacedón, aunque también, al parecer, aporta indicios acerca del comportamiento de María y Ana. Esa voz pública, esa fama, circula en dos sentidos, en el del asentamiento de una determinada imagen que toma toda su fuerza y activa las alarmas ante una situación de tensión por los fallecimientos infantiles; y en el del aprovechamiento de tal concepción para conseguir cosas de otras personas por parte de Ana y María.

Nunca conoceremos las motivaciones iniciales del señalamiento de las Morillas, aunque el mal carácter, sin duda conflictivo, y la marginalidad son factores que debemos tener en cuenta. Cuando hizo falta un chivo expiatorio, las sospechas recayeron en aquellas que reunían ya ciertas condiciones. Así comienza el relato. El proceso lo engrandece, suma ingredientes, lo completa. Sobre todo, perpetúa la fama, la solidifica y el paso del tiempo no hace más que reforzarla, cosa que se comprueba en el segundo procedimiento inquisitorial, en la segunda parte de las desventuras de las brujas infanticidas que vuelan a Barahona.

CONSIDERACIONES FINALES

Si el análisis del proceso de 1527-1529 (Lara Alberola, 2022b) evidenciaba las particularidades concretas de este caso, de las brujas que se reúnen en el campo de Barahona, y el hecho de que los documentos que lo recogen se pueden abordar desde una perspectiva narratológica, lo cual contribuye a comprender mejor la construcción del discurso brujo; la continuación de la historia a través de las causas de 1555-1558 arroja nueva luz sobre el modo en que se difunde el relato armado por Juana de Morillas, la Ansarona o Quiteria, diseminado por los vecinos que se presentan como presuntas víctimas y, probablemente, a través del púlpito³³.

Si ya, cuando Juana fue apresada, se apuntaba a la fama y a la voz pública, pues en el seno de la comunidad se creía en la naturaleza brujo de esta mujer, pensemos en cuánto más se acrecentaría la celebridad de las Morillas y también del clan de los Machuca una vez transcurrido el primer proceso. A pesar de la absolución de Quiteria y las penas menores impuestas a la Ansarona, las familias implicadas quedaron estigmatizadas de por vida, como queda aseverado en los materiales manejados. La voz pública a la que se hace referencia constantemente atestigua la circulación oral de esas ideas acerca de las brujas que entraban en las casas para asesinar a los tiernos infantes y que incluso magullaban a los adultos. Se narraban con unas estructuras bastante tipificadas y se repetían con unas pocas variantes en cada caso.³⁴ Las raíces de lo que podríamos denominar «cuentos»

³³ No olvidemos el edicto promulgado por la iglesia de Pareja en 1554 acerca de las brujas.

³⁴ Esto solía ser bastante común en distintas zonas, el hecho de que las confesiones o testimonios fueran siempre prácticamente los mismos, con muy pocos cambios, ya que se ajustaban a patrones previos (Tausiet, 2004a: 219).

se hunden en la tradición y el imaginario, como hemos podido observar, pues no es en absoluto nueva la figura femenina nocturna infanticida.

En esta segunda entrega de «las brujas de Barahona», se respeta lo ya enunciado por los informantes en el caso anterior. A pesar de no tratarse, evidentemente, de los mismos vecinos, sus anécdotas resultan muy similares. Lo verdaderamente curioso es que no integren, tras casi treinta años, el resto de los elementos que definen a este conjunto de féminas: la invocación diabólica, el pacto, el trato carnal, el vuelo a Barahona y la participación en el conventículo, cuestiones que sí forman parte de las declaraciones de las implicadas y podrían haberse difundido tras el procedimiento de 1527. La acusación inicial por parte de los habitantes del pueblo no tiene que ver con el demonio, focaliza en la muerte de infantes. Se detecta en ello cierto pragmatismo. En el marco de una fantasía como es la brujería, los supuestos afectados optan solo por lo que se podría considerar la vertiente más realista³⁵, la que posee una relación directa con los hechos, con algo que ha ocurrido, que es comprobable, el fallecimiento de varios niños pequeños. A poco más se presta atención, al margen del daño que pueden ocasionar las Morillas y sus comadres. La vía que utilicen para ello, si hay o no intervención demoníaca, es secundario. Son las autoridades pertinentes las que deben atender a ello, profundizar en esos aspectos más sesudos.

Para el pueblo llano, ser bruja equivale a matar criaturas y maltratar a los durmientes. Hay otros indicativos de este carácter o naturaleza en las sospechosas, como verlas volar —Juana la Ansarona declaró en su día que había visto a Juana de Morillas y a su hija Quiteria que iban «en el ayre algo altillas» (ADC, Inquisición, Delitos, Legajo 99, nº 1441, f. 28r)—, lo cual presupone una traslación, bien a la vivienda de alguien para cometer un crimen, bien al aquelarre de Barahona. Pero, fuera de la sala de justicia, en la que sí se insiste en los elementos demonológicos y la participación en juntas, se otorga más relevancia a otros actos, como hemos visto.

Sin embargo, estas mágicas pasan a la posteridad como las brujas de «Barahona», de forma que el lugar de reunión resulta determinante en su denominación. A pesar de la celebridad de Ana la Roa, María Parra, Violante Machuca y otros nuevos personajes como María la Carretera y María de Mingo, en cuanto a su implicación en los homicidios infantiles por venganza, lo que va a quedar cristalizado en el imaginario es, básicamente, su viaje a los campos sorianos. Lo significativo en los textos que hablan sobre este tema en el XVII son el vuelo y el sabbat, como ocurre en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, de Francisco de Rojas Zorrilla (1645). Ya en 1610, Covarrubias había incluido estas palabras en su *Tesoro*: «En este campo hay fama juntanse los brujos, y las brujas a sus abominaciones, llevados por el ministerio del demonio, hablilla es, no hay que darle crédito» (120). También podemos ver esta concepción en *Las brujas del campo de Barahona* de Torres Villarroel (1795) que se detiene en la asamblea celebrada en tal espacio. Además, simplemente mencionar Barahona va a remitir inmediatamente a la brujería, como se observa, en el *Entremés de los putos*, de Gerónimo de Cáncer (1668) o, más de un siglo después, en la misiva del Padre Martín Sarmiento *Sobre las brujas* (*Correo literario de la Europa*, 27 de junio de 1782). Sugerir a alguien que se desplace hasta tal espacio agreste va a suponer todo un

³⁵ Es interesante ver que en esta ocasión los delitos de que se acusa a estas mujeres son reales, es decir, remiten a un acontecimiento que sí ha tenido lugar. No era así siempre, como bien afirma Tausiet (2004a: 206), pues a veces los meros rumores eran suficientes.

insulto, como se puede comprobar en *Concluye el discurso de ayer...* de El Alquimista (*Diario de Madrid*, 12 de junio de 1800).

Parece ser que, tras dos procesos, a esas historias sobre mujeres reales, con nombre y apellido, que habían sembrado el miedo en Pareja y Sacedón por sus infanticidios, se impone la visión teologal de la brujería en Guadalajara a nivel oral. Desconocemos, fuera de los procesos, que nos dejan testimonios escritos, cómo funcionaría la transmisión de la información, aunque sí está clara la influencia de los predicadores con sus sermones. Los datos de que disponían estos seguían las directrices teologales y contribuían a la conformación de una determinada imagen de la brujería. Aunque los vecinos parecen seguir anclados en una visión tradicional del mito, las implicadas, tras la experiencia de 1527 y el aprendizaje de un determinado discurso guiado por las autoridades, tienen bien aprendida la lección y ofrecen lo que se espera en sus confesiones. Sin embargo, la falta de pruebas fehacientes las exonera, demostrando que, en estos procesos concretos, la palabra no es suficiente, afortunadamente. Eso sí, la visión que formará parte del imaginario será la de pacto, vuelo y conventículo, con todo lo que ello comporta. Nada recogerá la literatura ya sobre infanticidios, asentando la imagen de bruja demoníaca que asiste al aquelarre, aunque de forma desenfadada y habitualmente burlesca (Lara Alberola, 2022a).

Sí basta con la mera palabra entre la población, de ahí que se apele tantísimo a la voz pública y a la fama. Y es que el boca a boca es fundamental en la transmisión de un mito, que es como concibe la brujería María Tausiet (2004a: 56), quien utiliza expresamente el término «mitología» —que se va ampliando con nuevos elementos sobre la base primigenia— y expresa: «ningún mito tan útil para el conjunto de la sociedad que el de la *brujería*» (Tausiet, 2004a: 254). Además, comenta con respecto del trasvase existente entre lo incluido en los tratados y los cargos presentados en los procesos que «[...] el mito se encarnaba y acrecentaba debido a la falta de crítica de unos jueces que aceptaban como válidas cualesquiera acusaciones en contra de las supuestas brujas con tal de acabar con ellas» (Tausiet, 2004a: 244). Además, incide en que «El mito de la brujería, con su declarado énfasis en los aspectos perversos de ciertas mujeres a quienes se imaginaba entregadas al demonio en cuerpo y alma, cumplía en realidad una función normativa extraordinariamente conservadora» (Tausiet, 2004b: 46). Ya en un trabajo anterior había insistido en que «el mito de la comadrona-bruja entroncaba directamente con el mito por antonomasia de la brujería: el sabbat» (Tausiet, 1997: 379).

En relación con esto último, en los procesos estudiados vemos cómo se combina la figura de la bruja homicida —en este caso no es comadrona, pero sí infanticida— con la asistencia a las asambleas. Alberto Ortiz habla de «el mito del aquelarre» (2015: 103). Justifica con respecto de la asamblea en sí:

[...] la estructura narrativa, ya sea oral o escrita, contiene al mito, a la literatura y a la maravilla. Al mito porque proviene [...] de una cosmovisión empírica que transfiere el sentido primigenio del temor, el poder, la trascendencia y la ruptura humanas, a un acontecimiento nocturno ficticio; a la literatura en razón de su esencial y contundente peso lírico-narrativo, pues todo fenómeno mágico se narra desde su funcionalidad lírica exegética; y a la maravilla en tanto el resultado del acontecimiento imaginado y contado se recrea en el terreno cognitivo del asombro y la credulidad (2015: 16-17)

Ortiz y Ortiz Coss (2021) se refieren en otra publicación a que «El mito de la brujería está compuesto por variados y sorprendentes episodios, entre los que se destaca

el vuelo nocturno, las asambleas de brujos o aquelarres, las posesiones diabólicas y el pacto con el diablo» (2021: s.p.). En consecuencia, ese mito del conventículo se integra en otro mayor, el de la brujería en sí. También reflejan esta concepción Gálvez Soto y Hernández Rojas (2012).

Moncó Rebollo (2004: 189) avala, de algún modo, esta idea: «Decir bruja y mal era todo uno. No existía en este modelo cultural ninguna fisura, ningún atenuante, ninguna imperfección, aunque, desde un análisis antropológico, aprovechemos ciertos poros para preguntarnos sobre la funcionalidad del tipo-bruja y asimismo por el origen, transmisión, valores y representaciones que sustentaba». Utiliza Moncó la expresión «modelo cultural», pero, dada la estructura narrativa con la que se presenta este fenómeno y el peso del elemento sobrenatural, tiene mucho sentido considerar la brujería como un mito, tal y como hacen los autores que ya hemos citado. Como bien asevera Losada (2022: 20), «Más aún que la literatura de ficción —el mito no es reducible al hecho literario— el relato mítico puede ser un instrumento de prospección sistemática de los espacios ignotos de la realidad, material o mental, humana o sobrenatural», cosa que hemos visto que sucede con lo brujesco. El mito de la brujería —también habla Losada del mito del vampiro (2022: 542-544)— posee mucho de literario, tal y como hemos señalado anteriormente, pero no es reducible a eso. Aporta mucha información para comprender el contexto en que se genera, la realidad a la que se aplica y en el marco de la cual se narra, y un determinado sistema de creencias e ideas humanas que poseen, evidentemente, una relación directa con lo numinoso.

En ese sentido y teniendo en cuenta que ya se ha abordado el análisis puramente narratológico del proceso de 1527 (Lara Alberola, 2022b), demostrando que se pueden encontrar diversos microrrelatos y un macrorrelato, la mitocrítica puede ser una nueva e interesante vía que explorar, dado que se vale del auxilio de otras disciplinas que ya hemos ido aplicando a nuestros estudios, como la psicología, la teología, la sociología, la propia narratología... Losada (2022: 28-30) insiste en que la mitocrítica ha de ser nomotética, histórica, filosófica, filológica y ha de indagar en lo numinoso. Todo ello casa a la perfección con la investigación sobre lo mágico y, en concreto, lo brujeril. No olvidemos que el mito conecta realidad con ficción y dicha vinculación resulta fundamental al abordar la brujería. Aunque veamos en estas historias dos mundos que chocan, el immanente y el trascendente (Losada, 2022: 54 y 59), se puede trasladar al mundo real lo que se narra, pues su origen se cifra en ese lugar intermedio y el relato se actualiza muchas veces en un contexto histórico muy concreto, en el que se materializa esa ficción. Observamos también que estas narraciones se hallan sujetas a modificaciones (Losada, 2022: 64) y ocupan un lugar preeminente en el folklore, con sus particulares vías de transmisión (2002: 180).

Así que, si tomamos en consideración la definición que facilita Losada, autor del trabajo más actual, completo y abarcador sobre la mitocrítica, un mito es «un relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes, en principio, de testimonio histórico y remitentes a una cosmogonía o escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas» (2022: 193). Ese gran «cuento» que es la brujería casa perfectamente en dicha categoría, aunque posee unas peculiaridades notables, por esa posibilidad de que lo abstracto se encarne y ello posea unas graves consecuencias para la población. Pensemos, además, que si existe el mito del ángel caído y también el del hombre caído (Losada, 2022: 321-325), ahí se inserta la bruja, que reniega de la fe y pasa a engrosar las filas de los servidores del demonio.

No nos detendremos en esta ocasión, a nivel general, en la presencia de una serie de mitemas (Losada, 2022: 198)³⁶, más allá de lo que se puede extraer de las causas analizadas: [invocación y] pacto con el diablo-perpetración de crímenes con asistencia diabólica [infanticidio]-unto y vuelo-participación en la asamblea (baile, banquete y trato carnal)-descubrimiento de las brujas y apresamiento por parte de la justicia. Tengamos presente que, cuando se profundiza directamente en los procesos, una parte importante de lo recogido tiene que ver con la acusación y el hecho de que las presuntas responsables son llevadas ante la justicia. Eso sí, como hemos adelantado, este mito está sujeto a variaciones y actualizaciones, pero existen unos patrones fijos que se repiten y perpetúan una determinada concepción de la brujería.

Este hecho es comprobable a través de los procesos, en los que se enuncia ese mito, con las pertinentes variantes. Tanta es su relevancia, que deja una huella indeleble en la tradición y en la toponimia, resultado esto último de vincular continuamente los conventículos con ubicaciones concretas, que, como Barahona, se convierten en un lugar común. Las causas que hemos estudiado en sí, ya sea la primera o la segunda —que demuestra la importancia de la fama y la voz pública, la pervivencia de la creencia en los poderes de las Morillas y las Machuca principalmente, y la existencia de unos modelos bien establecidos—, no permanecen en la memoria, más allá del papel de sus protagonistas en la creación de un relato cuyo eje fundamental en años y siglos posteriores será el trato demoníaco y la participación en las reuniones. Poco queda de la motivación real que llevó a los vecinos a señalar a estas mujeres. Y nada sobre las procesadas y todo lo que en torno a ellas se desató en Pareja y Sacedón. La historia queda casi al margen. El mito se impone y circula en adelante con vida propia.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, se ha podido verificar la hipótesis inicial, pues hemos demostrado que este segundo proceso es una prolongación del primero. Las acusaciones de los vecinos son similares, en tanto focalizan en las muertes de niños de cuna y, como hemos visto, están sustentadas en la voz pública y la fama de las Morillas, las Machuca y otras vecinas como Juana la Carretera o María de Mingo, aunque los clanes principales son los mismos que fueron ya señalados y juzgados en 1527, sobre todo Juana de Morillas y sus hijas. Los relatos vertidos en la sala de justicia por Ana la Roa y María Parra constituyen una continuación de la primigenia historia de las brujas de Barahona, que no se extinguió al finalizar las causas de las féminas procesadas y absueltas o condenadas con penas menores entre 1527-1529, sino que siguió alentándose a través de las narraciones derivadas del acto judicial, vinculándose a estas mujeres concretas de la aldea y alimentándose durante casi treinta años por los rumores y habladurías.

Ya antes de 1526 circulaba por el pueblo una determinada creencia acerca de Juana de Morillas, su brujeril reputación fue la responsable de que, ante la concatenación de fallecimientos infantiles y la intervención de los inquisidores entre 1515 y 1519 a este respecto, se la acusara directamente de los males que sufría la comunidad. Todo ese caldo de cultivo previo, aderezado con el aprovechamiento que tanto Ana como María pudieron hacer de su propia fama, con el nuevo edicto que se promulgó en Pareja acerca de los

³⁶ «Un mitema es la unidad temática y mitológica mínima cuya indispensable dimensión trascendente o sobrenatural lo capacita para interactuar con otros mitemas en la formación de un mito» (Losada, 2022: 536). Habría, además, «una relación combinatoria fija» (2022: 535).

actos brujescos en 1554 y con los casos reales de muertes de criaturas, prendió otra vez la llama de la sicosis. La voz pública, que se erige sobre la base de rumores y habladurías, es el núcleo de estos casos estudiados.

Por otra parte, nuestra hipótesis defendía, igualmente, que existen unos patrones comunes entre las causas de 1527 y 1556, aunque se pueden hallar distintas variantes. Recordemos que la esencia es exactamente la misma, teniendo en cuenta, además, que tanto Ana la Roa como María Parra estuvieron ya involucradas en el primer procedimiento. Conocen, por tanto, de primera mano los acontecimientos que se narraron, aunque el paso de los años matiza algunas cuestiones.

Las más relevantes tienen que ver con el modo de presentar los hechos, pues Ana, al igual que hiciera en su comparecencia de 1528, comienza aludiendo a la reunión y solo en segunda instancia se refiere, por indicación de las autoridades, a la iniciación. En cambio, en 1527 la Ansarona focalizaba en la coacción por parte de la Morillas, el unto, invocación, reniego, prácticas malignas, etc., un ritual que, una vez completada la renuncia de la fe inicial, se repetía habitualmente y siempre terminaba en la vivienda de algún vecino para perpetrar el consabido infanticidio. Solo más tarde se introduce el conventículo y lo que allí tiene lugar, siendo esto muy parecido a lo que se especifica en esta segunda historia. Una de las grandes diferencias entre el primer y el segundo relato es el aspecto del demonio, que antes era negro y con los ojos relucientes, o bien un macho cabrío en el sabbat, y ahora se describe como un caballero. También se modifica la existencia de diversos demonios, uno para cada bruja, con respecto al diablo único al que aluden Ana y María, aunque la primera en su día siguiera la estela marcada por la Ansarona y hablara también de varios. También es novedoso el beso en el ano a Satán y se incide más en la comida y la bebida; al baile y diversión ya se hacía referencia anteriormente. Además, en la asamblea ahora no se diferencia entre un diablo mayor y otros menores. Tampoco se menciona que se entregue dinero alguno a las brujas, aunque en el momento del pacto el demonio sí asegura que las hará dichosas si se colocan bajo su bandera. Se respetan en todo momento las relaciones sexuales de las brujas con su amo.

En cuanto a los infanticidios, se calca lo que tiene que ver con la invocación usando determinadas fórmulas, el unto, vuelo y desplazamiento a las residencias correspondientes, al igual que la apertura y cierre de puertas, el ahogamiento de las criaturas y el hecho de volver a dejarlas en la cama. Solo en el caso de 1527 se especifica que extraían el unto del niño por el sieso, lo cual revertía en los ingredientes del ungüento según la Ansarona.

Se trata de pequeñas variantes que no empañan en absoluto la existencia de un tronco común bien claro. Eso sí, a pesar de la pervivencia de ese macrorrelato, como ya hemos mostrado con anterioridad, las brujas de Barahona no se asientan en el imaginario desde la concreción en estas protagonistas y sus andanzas, bien afianzadas gracias a su fama y a la voz pública, sino que se despojan de los condicionantes y la situación que las vieron nacer y se transforman en una masa informe de mujeres cuya principal costumbre es acudir a las reuniones presididas por el diablo en los campos de Barahona.

FINANCIACIÓN

El presente trabajo se inscribe en las actividades del Proyecto de I+D para grupos de investigación consolidados de la Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital CIAICO/2022/226: «Figuras del mal: marginalidad, dominación y

transgresión en los siglos XVII-XIX», de la UCV; y del Proyecto I+D del Programa Estatal de Generación de Conocimiento (MCIU/FEDER) PID2021-127063NB-I00: «Narremas y Mitemas: Unidades de Elaboración Épica e Historiográfica», de la Universidad de Zaragoza.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBERRO, Agustí (2024): «Witch Hunts and the ‘Little Ice Age’ in Catalonia the Crime of Triggering Natural Disasters and Its Repression (1614–1629)», en *Rethinking violence in Valencia and Catalonia. Fourteenth to Seventeenth Century*, Alejandro Llinares Planells y Guillermo López Juan (eds.), Peter Lang, pp. 219-238.
- ALONSO CALVO, Sara (2014): *Actos de habla en procesos de la Inquisición española*, tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ALONSO RAMOS, José Antonio (2013-2014): «Brujería y magia en la provincia de Guadalajara», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 45-46, pp. 291-330.
- ANÓNIMO (1841): *LAS BRUJAS DE BARAHONA Y LA CASTELLANA DE ARBAIZAL*, en *Cuentos fantásticos y sublimes*, tomo I, Madrid, Oficina del Establecimiento Central, pp. 1-122.
- ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA (1527): *PROCESO CONTRA FRANCISCA LA ANSARONA*, Legajo 99, exp. 1441.
- ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA (1527): *PROCESO CONTRA QUITERIA DE MORILLAS*, Legajo 96, exp. 1425.
- ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA (1556): *PROCESO CONTRA ANA LA ROA*, Legajo 199, exp. 2248.
- ARCHIVO DIOCESANO DE CUENCA (1556): *PROCESO CONTRA MARÍA PARRA*, Legajo 212, exp. 2445.
- AYUSO, César Augusto (2019): «Brujas de Palencia. De la creencia popular a la recreación literaria», *PITMM*, 90, 199-226.
- BAILEY, Michael David (2003): *Battling demons: Witchcraft, Heresy and Reform in Late Middle Ages*, Pensilvania, Penn.
- BERROJALBIZ, Ander (2021): *Akelarre. Historias nocturnas en los albores de la gran caza de brujas*, Navarra, Pamiela.
- BLANCO, Ramiro (1909): «Las brujas de Barahona», en *Tanda de cuentos*, Madrid, Lib. De Fernando Fe, pp. 124-130.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1985): *Hechicería y superstición en Castilla la Mancha*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha.
- BLÁZQUEZ MIGUEL, Juan (1989): *Eros y Tánatos. Brujería, hechicería y superstición en España*, Toledo, Arcano.
- BOUREAU, Alain (2004): *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob.
- BRIGGS, Robin (2002): *Witches and Neighbours. The Social and Cultural Context of European Witchcraft*, Oxford, Blackwell.
- CADALSO, José (1999 [1789]): *Cartas marruecas*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro (2009): *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires, Prometeo.
- CÁNCER, Gerónimo de (1985 [1668]): «Entremés de los putos», en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, ed. de Javier Huerta Calvo, Madrid, Taurus, pp. 228-234.

- CARO BAROJA, Julio (1990): *Vidas mágicas e Inquisición*, Vol. I., Madrid, Taurus.
- CARRERAS, Júlia (2022): *Vienen de noche. Estudios sobre las brujas y la otredad*, Barcelona, Luciérnaga.
- CASHDAN, Sheldon (2017): *La bruja debe morir. De qué modo influyen los cuentos de hadas en los niños*, Madrid, Debate.
- CASTELL, Pau (2013): *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV-XVI). Apèndix documental*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- CASTELL, Pau (2014): «‘Wine vat witches suffocate children’. The Mythical Components of the Iberian Witch», en *Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas de la Edad Moderna*, Eva Lara y Antonio Cortijo (eds.), *eHumanista*, 26, pp. 170-195.
- CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián (1942): *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva: tribunales de Toledo y Cuenca*, Madrid, CSIC.
- CLARK, Stuart (2001): «Introduction», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, McMillan, pp. 1-18.
- CLARK, Stuart (2004): «Brujería e imaginación histórica. Nuevas interpretaciones de la demonología en la Edad Moderna», en *El diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James Amelang (eds.), Madrid, Marcial Pons, pp. 21-44.
- COHN, Norman (1980): *Los demonios familiares en Europa*, Madrid, Alianza.
- CORDENTE, Heliodoro (1990): *Brujería y hechicería en el obispado de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DOLAN, Frances E. (1994): *Dangerous familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550-1700*, New York, Cornell University Press.
- DOLAN, Frances E. (1995): «Ridiculous Fictions: Making Distinctions in the Discourses of Witchcraft», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 7(2), pp. 82-110. <https://doi.org/10.1215/10407391-7-2-82>.
- FARGE, Arlette (1991): *La atracción del archivo*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1999 [1811]): *Quema de brujas en Logroño*, prólogo de Eduardo Alonso, Valencia, La Máscara.
- FERNÁNDEZ ORTEA, Javier (2017): «Hechicería y superstición en la Alcarria de Guadalajara», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 49, pp. 293-324.
- FERNÁNDEZ ORTEA, Javier (2022): *Alcarria bruja. Historia de la hechicería en Guadalajara y los procesos de la villa de Pareja*, Guadalajara, Océano Atlántico-AH ediciones.
- FLORES, Enrique y MASERA, Mariana (2010): *Relatos populares de la Inquisición novohispana. Rito, magia y otras «supersticiones», siglos XVII-XVIII*, Madrid, CSIC-Universidad Nacional Autónoma de México.
- GÁLVEZ SOTO, Francisco y HERNÁNDEZ ROJAS, José (2012): «La sobrenaturalidad como explicación de la realidad: mito, magia y brujería en Chiloé», *Revista Comunicaciones en Humanidades*, 2, pp. 167-174.
- GARCÉS, Carlos (2013): *La mala semilla. Nuevos casos de brujas*, Zaragoza, Tropo editores.
- GARCÉS, Carlos (2015): «De Monzón a Burdeos. Las cinco mujeres quemadas por brujas en 1532», *Cuadernos del CEHIMO*, 41, pp. 249-287.
- GARCÍA BERLANGA, Gumersindo (2006): *De Barahona y de sus brujas*, Soria, Ochoa.
- GARCÍA PÉREZ, G. (2010): «Brujas, meigas y afines en el mapa topográfico de España», *Boletín de la Sociedad Ateneísta de Aire Libre*, 42, pp. 17-21. En línea: <https://oa.upm.es/5803/>

- GARI, Ángel (2007): *Brujería e Inquisición en Aragón*, Zaragoza, Delsan.
- GASKILL, Malcolm (2001): «Witches and Witnesses in Old and New England», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, McMillan, pp. 55-80.
- GENTILCORE, David (2002): «Witchcraft Narratives and Folklore Motifs in Southern Italy», en *The Witchcraft reader*, Darren Oldridge (ed.), London-New York, Routledge, pp. 97-108.
- GIBSON, Marion (1999): *Reading Witchcraft. Stories of Early English Witches*, London-New York, Routledge.
- GIRARD, René (1986): *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar (2009): «Reflexiones sobre el miedo en la historia», en *Una historia de los usos del miedo*, Pilar Gonzalbo, Anne Staples y Valentina Torres (eds.), México D. F., El Colegio de México / Universidad Iberoamericana, pp. 21-34.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1860 [1839]): *Historia del Marqués de Villena. Célebre hechicero y encantador, o sea la Redoma Encantada: (Leyenda del siglo XV)*, Carmona, Imprenta de don José María Moreno.
- HENNINGSEN, Gustav (2010 [1983]): *El abogado de las brujas. Brujería vasca e inquisición española*, Madrid, Alianza.
- INSTITORIS, Heinrich y SPRENGER, Jacob (2004 [1486]): *Malleus Maleficarum*, Valladolid, Maxtor.
- LARA, María (2013): *Brujas, magos e incrédulos en la España de los Siglos de Oro*, Cuenca, Alderabán.
- LARA ALBEROLA, Eva (2022a): «Las brujas de Barahona: del proceso de 1527 a la literatura de los siglos XVIII y XIX», *Itinerarios*, 35, pp. 109-131. <https://doi.org/10.7311/ITINERARIOS.35.2022.06>
- LARA ALBEROLA, Eva (2022b): «Las brujas de Barahona: la construcción del relato a partir del proceso», *Boletín de literatura oral*, 12, pp. 74-105. <https://doi.org/10.17561/blo.v12.6891>
- LLINARES PLANELLS, Alejandro (2023): «The Songs of the Scaffold: Characteristics, Creation and Diffusion on Execution Ballads in Sixteenth- and Seventeenth-Century Catalonia», *Acta Histriae*, 31(4), pp. 647-672. <https://doi.org/10.19233/AH.2023.29>
- LOSADA, José Manuel (2022): *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Madrid, Akal.
- MIRAS, Domingo (1992 [1978]): *Las brujas de Barahona*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Espasa-Calpe.
- MONCÓ REBOLLO, Beatriz (2004): «Demonios y mujeres: historia de una transgresión», en *El diablo en la Edad Moderna*, James S. Amelang y María Tausiet (eds.), Madrid, Marcial Pons, pp. 187-210.
- MONTANER, Alberto y LARA, Eva (2014): «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), Salamanca, SEMYR, pp. 33-184.
- MONTANER, Alberto y TAUSIET, María (2014): «“Ojos ayrados”: Poética y retórica de la brujería», en *Señales, portentos y demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), Salamanca, SEMYR, pp. 277-350.

- MURATORI, Luis Antonio (1782): *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha.
- NIDER, Johannes (2019 [1437-1438]): *El libro quinto del Formicarius*, ed. Pedro Eduardo León Mescua, Valencia, s. e.
- ORTEGA Y GASSET, José (1926): *El espectador*, Madrid, Revista de Occidente.
- ORTIZ, Alberto (2015): *El aquelarre. Mito, literatura y maravilla*, Barcelona, Ediciones Oblicuas.
- ORTIZ, Alberto y ORTIZ COSS, Brenda (2021): «Un servicio peligroso. El mito de la brujería y las parteras en Nueva España», *Cuadernos de Literatura*, 25. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl25.spm>
- PEDRAZA, Pilar (2014): *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid, Valdemar.
- PÉREZ, Martín (2002 [1312-1317]): *Libro de las confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española*, ed. Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez y Francisco Cantelar Rodríguez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1999 [1909]): *El caballero encantado*, ed. de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra.
- PICO, Amaranta (2013): *Las voladoras. La red invisible del relato*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Editora Nacional.
- PRADO CORONEL, Javier y DIES VALLS, Clara (2024), *Breve viaje por la España de las brujas. Usos, costumbres, leyendas y realidad*, Vitoria, Sugaar.
- PURKISS, Diane (2001): «Sounds of Silence: Fairies and Incest in Scottish Witchcraft Stories», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, United Kingdom, McMillan, pp. 81-98.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1999 [1645]): *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.
- ROWLAND, Robert (1998): «*Fantasticall and Devilishe Persons*: European Witch-beliefs in Comparative Perspective», en *Early Modern European Witchcraft*, Bengt Ankarloo y Gustav Henningsen (eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 161-190.
- ROWLANDS, Alison (2003): *Witchcraft Narratives in Germany: Rothenburg, 1561-1652*, Manchester, Manchester University Press.
- RUSHTON, Peter (2001): «Texts of Authority: Witchcraft Accusations and the Demonstration of Truth in Early Modern England», en *Languages of Witchcraft. Narrative, Ideology and Meaning in Early Modern Culture*, Stuart Clark (ed.), London, McMillan, pp. 21-39.
- SARMIENTO, Martín (27/6/1782): «Carta sobre las brujas», *Correo literario de la Europa*, 55, pp. 397-400.
- SERRANO BELINCHÓN, José (2000-2001): «Sobre las brujas de Pareja», *Cuadernos de etnología de Guadalajara*, 32-33, pp. 387-394.
- STEWART, Pamela J. y STRATHERN, Andrew (2008): *Brujería, hechicería, rumores y habladurías*, Madrid, Akal.
- TAUSIET, María (1997): «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna: mito y realidad», *Manuscripts*, 15, pp. 377-392.
- TAUSIET, María (2004a): *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en Aragón en el siglo XVI*, Madrid, Turner.

TAUSIET, María (2004b): «Avatares del mal: el diablo en las brujas», en *El diablo en la Edad Moderna*, James Amelang y María Tausiet (eds.), Madrid, Marcial Pons, pp. 45-66.

TORRES VILLARROEL, Diego de (1795): *Extracto de los pronósticos del Gran Piscator de Salamanca desde el año 1725 hasta 1753*, Tomo X, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.

VILARROYA, Óscar (2019): *Somos lo que nos contamos*, Barcelona, Ariel.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2024

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2025



El cuento de tradición oral en la obra de García Lorca: *La niña que riega la albahaca* y *Juego de damas*

The oral tradition tale in the work of García Lorca: *The girl who waters the basil* and *Game of Ladies*

Fernando ROMERA GALÁN
(Universidad Católica de Ávila)
fernando.romera@ucavila.es
<https://orcid.org/0000-0003-3182-4101>

RESUMEN: El presente artículo indaga en la relación que algunas obras de Federico García Lorca pudieron mantener con el cuento tradicional, especialmente con el cuento maravilloso. Algunos textos breves del autor granadino son una interesante muestra del conocimiento que Lorca pudo tener de estos relatos folclóricos, como son *La niña que riega la albahaca* y *Juego de Damas*. También se aborda cómo estos relatos llegaron a ser importantes en sus textos y cómo tuvieron una destacable influencia en los primeros años del siglo XX hasta llegar a ser fuente de creación en la obra lorquiana.

PALABRAS CLAVE: Cuento tradicional, García Lorca, Narrativa popular, Tradición oral.

ABSTRACT: This article explores the relationship that some works of Federico García Lorca may have had with traditional tales, especially with fairy tales. Some short texts by the author from Granada are an interesting example of the knowledge that Lorca may have had of these folkloric stories, such as *The Girl Who Watered the Basil* and *Game of Ladies*. It also addresses how these stories became important in his texts and how they had a notable influence in the early years of the 20th century, eventually becoming a source of creation in Lorca's work

KEYWORDS: Traditional tale, García Lorca, Popular narrative, Oral tradition.

GARCÍA LORCA Y LOS PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL CUENTO TRADICIONAL

Existe una preocupación evidente en la obra de Federico García Lorca por el folclore nacional y, especialmente, por el andaluz. Podemos rastrearlo en su obra a través de un buen número de opúsculos y conferencias, por no hablar de su poesía, que dan cuenta del interés del autor granadino por las fuentes populares y folclóricas. De hecho, fue el propio Federico García Lorca quien guió a don Ramón Menéndez Pidal por Granada en su recogida de romances tradicionales¹:

Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuervas del Sacromonte para hacerme posible recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca.

García Lorca pertenece, por edad y vocación, a una generación que ya está involucrada plenamente en el conocimiento del folclore español y de ciertas fuentes que, si bien en el resto de Europa se venían poniendo en valor desde décadas anteriores, ya comienzan a verse publicadas y estudiadas con cierta profusión en la vida cultural de la época. Las recopilaciones de Cecilia Böhl de Faber, firmadas bajo su pseudónimo de Fernán Caballero, que ven la luz en 1878, especialmente dedicadas al público infantil más que al filológico o literario de las obras, habían tenido una gran difusión y también habían abierto la puerta al interés por estos relatos. Montserrat Amores (1994: 10) explica cómo ya se habían publicado varios de ellos bajo el epígrafe y categorización de «cuentos de encantamiento», aquellos que podríamos interpretar bajo la etiqueta común de «cuento maravilloso». De alguna manera, comenzamos a ver la importancia literaria que los relatos de magia o maravilla despiertan en estas últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, en lo que se ha dado en denominar la Edad de Plata de la literatura española. Esos relatos parecen ir dejando una huella explícita en algunos textos de la época y, particularmente, en la obra de Lorca, si consideramos que alguno de sus rasgos más destacables son rastreables en sus narraciones, como iremos viendo en este artículo.

Además de esas primeras publicaciones ya citadas de Caballero, o las de Antonio Machado y Álvarez², quien recopiló unos cincuenta relatos populares, es de destacar que, algunas décadas después, Aurelio Macedonio Espinosa publicaba en España varios estudios sobre el cuento tradicional español. Espinosa era íntimo amigo de Ramón Menéndez Pidal y sus obras se dieron pronto a conocer más allá de la Universidad de Standford, donde trabajaba. Así, había publicado, ya en 1916 *Traditional Ballads from Andalusia*³ y, en 1923, *Los cuentos populares de España*, en el Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. También en ese año aparecería, publicada en su Universidad, la obra quizá más importante de su trayectoria, los *Cuentos populares españoles*, tres volúmenes en los que se recoge su trabajo de recopilación de estos relatos en nuestro país. Podemos, pues, aceptar que existe, aunque algo tardío con respecto a otros países europeos, un interés por las fuentes tradicionales y populares españolas *per se*, pero también en su vinculación con los textos más contemporáneos. Creemos que esta tardía preocupación

¹ El texto citado fue recogido por Menéndez Pidal (1953: 438-439).

² Padre del poeta Antonio Machado que firmó estas obras bajo su pseudónimo de Demófilo.

³ Es de destacar que Aurelio Macedonio Espinosa ya venía publicando artículos sobre el cuento tradicional desde 1910.

por los relatos folclóricos llevó a muchos autores españoles a conjugar una cierta curiosidad antropológica y filológica paralela a su propia creación literaria. Algo que podemos rastrear, sin especiales problemas en autores como Antonio Machado, Manuel Llano, Azorín, en un primer momento; y Lorca o Alberti, algo más tarde, en esa fórmula que entremezcló lo que se ha dado en denominar «tradición y modernidad».

En lo que respecta a García Lorca, esta faceta de recopilador y de buen conocedor de las tradiciones poéticas conduce a un proceso creativo integrador. Como ya se ha estudiado hace algún tiempo, tiene más que ver con esa idea, asimilada en buena parte de escritores y músicos de comienzos del siglo XX, de crear una forma de «folclore imaginario» o personal, en el que las fuentes sirven como un material para la creación ulterior, como acertadamente explica Roberto Yahni (2011: 8):

(...) comprendieron que ese material recogido serviría como «pastiche», como «pieza característica» pero nunca como una idea conceptual ni como base para nuevas construcciones y que el problema consistía en remontar la corriente sentimental que había suscitado la cantilena y la danza rural, hasta llegar a sus fuentes, para redescubrir así los mecanismos que permitirán volver a crear una melodía y unos ritmos evidentes; en cierto modo un folklore personal, un folklore imaginario.

No es descabellado aventurar que, entre estas fuentes, también se encuentran los relatos o narraciones tradicionales. El cuento popular, creemos, no escapa al interés que manifiesta el autor granadino por dichas fuentes y, de hecho, son numerosas las referencias a ellos. Tampoco quiere decir que el cuento popular tenga la importancia en sus obras que pueda tener el romance o las canciones de cuna, como atestiguan la abundante documentación procedente de las conferencias, el epistolario o los artículos del propio García Lorca⁴. Sin embargo sí es cierto que hay numerosas referencias del autor hacia su conocimiento de los relatos folclóricos que apuntan a un cierta presencia en su obra, especialmente en sus textos en prosa y sus poemas. Algo más complejas son las referencias a su obra dramática, aunque existe una obvia relación con sus *Títeres de cachiporra* e, incluso, con *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*.

Bien es cierto que la importancia del cuento tradicional en los estudios filológicos y folclóricos en el ámbito hispánico ha sido relativamente reciente y ha ocupado un lugar secundario, subordinado, en muchos casos, a su relación con otros géneros y, por supuesto, muy distanciado de los romances y canciones populares, (quizá en menor medida las nanas, las canciones de cuna y otras manifestaciones folclóricas). Es algo que debe producirnos, cuando menos, cierta extrañeza, dada la importancia que tuvo en el ámbito de la filología del resto de Europa, y que, ateniéndonos a las publicaciones de mayor repercusión en España, no tiene lugar hasta bien entrado el siglo XX, al menos en lo que respecta al cuento folclórico, fundamentalmente a partir de las obras de Aurelio Macedonio Espinosa, y algunos otros folcloristas quienes, más que recopilar y estudiar, reconstruyen aquellas historias sin más preocupaciones que las estrictamente filológicas. Así que no olvidemos que estamos hablando de publicaciones científicas coetáneas a la

⁴ Lorca hace referencia habitual a las nanas, como podemos conocer de la conferencia impartida en 1928 y publicada recientemente (García Lorca, 2020). Por supuesto, su amistad con Manuel de Falla o Eduardo M. Torner, el folclorista a quien conoce en la Residencia de Estudiantes lo pusieron en contacto con una tradición de textos populares. O, como comentamos al comienzo de este trabajo, su relación con Menéndez Pidal, a quien acompañaría en alguno de los viajes de recopilación de romances populares.

producción de García Lorca y a las propias conferencias del granadino acerca de, por ejemplo, las nanas y canciones de cuna.

Sin embargo, en la época en la que García Lorca trabaja sus obras, apenas sí se da importancia a este tipo de narraciones que circulan, aún, de boca en boca y apenas transcritas. La percepción de su importancia comienza, empero, a notarse muy poco antes, si nos fijamos en las publicaciones ya comentadas de Böhl de Faber o en las de Manuel Llano, por poner algunos ejemplos significativos. En esos momentos, Anti Aarne (1910) ya había publicado su clasificación de cuentos de hadas y, algo más tarde, Stith Thompson (1928) amplía el repertorio. Estamos retrotrayéndonos, cuando hablamos de estas recopilaciones en España, hasta la segunda década del siglo XX, como decíamos, en plena producción de García Lorca y en tiempo de vanguardia. y no es de esperar que estas publicaciones de la recopilación llevada a cabo por el norteamericano Aurelio Macedonio Espinosa tuvieran especial repercusión en la España de los veinte y menos aún, influencia en la literatura del momento. Son estudios que tienen una intención más filológica que literaria. De hecho, las catalogaciones de los cuentos que hace Espinosa están más basadas en criterios de adscripción folclórica y antropológica: *cuentos humanos*, *cuentos ejemplares y religiosos*, *cuentos de animales*, *cuentos de encantamiento*...

HACIA EL FOLCLORE IMAGINARIO DE GARCÍA LORCA

En otro orden de cosas, estos cuentos apenas pasan por una reconstrucción literaria, como ocurre en Centroeuropa, lo que impide, en cierta manera, la entrada en el caudal intertextual de la creación en España, si bien ha favorecido la variedad y pureza de versiones recopiladas. Estas reconstrucciones de gran éxito lector en su momento se habían convertido en lecturas de fácil acceso y de gran influencia en el XIX europeo. Pongamos el ejemplo de Francia. Flaubert (2021) recoge en sus relatos cortos no pocas arquetipos folclóricos, como el diablo antagonista en el titulado *La danza de los muertos*. Son numerosísimos los ejemplos de relatos fantásticos en esta línea de utilización de arquetipos populares. Los *conte* franceses y no pocas *nouvelles* o relatos cortos del XIX están en esta línea, según explica Hidalgo Parraga (2017: 638):

En cuanto al cuento fantástico, tiene sus inicios en la época romántica con Charles Nodier (1780- 1844) como uno de sus pioneros, sin olvidar a Nerval con su obra *Les Filles du feu*; el cuento fantástico supone una tentación para todo autor con imaginación, como Balzac, y acaba imponiéndose finalmente como una forma de escritura pulida, con una larga lista de nombres para la posteridad: Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam. El cuento fantástico ha seducido incluso a maestros del realismo como Flaubert, los hermanos Goncourt o Daudet. [...] En el siglo XVIII el *conte* se opone a la *nouvelle* ya que remite a tipos de narración distintos: cuentos de hadas, cuentos orientales, cuentos morales, etc.

Lo que nos resulta interesante de todo ello es que ya en el siglo XIX francés se ha venido produciendo ese trasvase intertextual que algunos años después se dará en la literatura española. El conocimiento de estos relatos populares encuentra más facilidad para incorporarse a la alta literatura cuando se ha producido este proceso. Pero ello no es obstáculo para encontrarlo en otras obras cuando el autor los conoce desde el propio caudal popular oral.

Hemos de considerar que son rastreables en su obra enlaces suficientes como para dar por sentado el conocimiento que tenía de los cuentos populares. Lorca aún convive

con una tradición oral que permanecía incorporada con naturalidad a cierto simbolismo popular, simbolismo que habría recogido personajes y ambientes procedentes de una narrativa de generaciones previas y que siembra el imaginario general de hadas, animales que hablan o arquetipos como muchachos pobres que llegan a casarse con princesas, o animales encantados dotados de poderes taumátúrgicos. Sabemos que tenía en mente una conferencia sobre las hadas. En los apuntes encontramos una referencia a los cuentos tradicionales como *cuentos de niños* (1997b: 1340):

Demostración de la existencia de las hadas y medios de acercarse a ellas.

La moda en las hadas.

Pájaros, fuentes y ramas.

Las ranas y los peces.

El cuento de niños y sus hadas.

Las hadas en Inglaterra.

Las hadas en España (...)

Por otro lado, hay una relación importante entre las canciones de nana y el cuento folclórico. A menudo las canciones tradicionales de cuna tienen relación con no pocos de ellos y sus símbolos y arquetipos. Recordemos canciones referidas a personajes que se mueven entre unas y otros, es decir, que tiene su narración tradicional correspondiente y su correlato cantado infantil y que Lorca (1997b: 118) califica como abstracción poética, algo que parece referirse a un arquetipo que funciona por no tener un anclaje narrativo en una única historia: «La fuerza mágica del coco es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico».

Sabemos, por la obra de Mendoza Fillola (1998), que Lorca conocía bien lo maravilloso literario, muy probablemente a partir de esa relación con la narrativa de los cuentos de hadas, que lo conduce hacia personajes cercanos a los arquetípicos de esta tradición oral. Así se explicaría su conferencia *Las nanas infantiles*, en 1928, por situarnos ante algún ejemplo destacable. Comenta también Mendoza Fillola *la Balada de Caperucita* (1919)⁵, poema no publicado hasta 1994 en la edición de los poemas inéditos de Lorca que preparó Christian de Paepe, y que se adentra en uno de los relatos más significativos del folclore popular universal:

Estas evocaciones proceden, sin duda, del recuerdo de los relatos y narraciones que en pasadas veladas el poeta, durante su infancia y adolescencia, ha escuchado en su entorno familiar, en la escuela, en la calle, y de cuya significación aún no se ha desprendido (1994: 69).

Mendoza considera a esta obra como un hipotexto que funciona como la base creativa de Lorca y sobre el que «el poeta combinó algunas de las referencias básicas del arquetipo del cuento tradicional: el conflicto de Caperucita perdida en el bosque, la necesidad de buscar un *algo* esencial, que le lleva al más extraordinario «alejamiento» (1994: 101), en referencia a la función señalada por Propp, claro está.

⁵ Incluido en la edición que hizo Christian de Paepe (1994: 482-506).

Podemos entrever, pues, que el poeta tiene en mente, en numerosas ocasiones, la narrativa folclórica y maravillosa para la creación de un imaginario personal que revela, de un lado, la tradición popular y, de otro, una forma de folclore tamizado por la cultura simbólica que le es propia y que vamos a intentar desgranar en las próximas páginas.

Para el presente artículo hemos revisado únicamente los textos en prosa de Lorca. En ellos podemos encontrar no pocas referencias a su infancia y a las breves reflexiones acerca de las historias escuchadas en la niñez. Por otro lado, conocemos algunos relatos en forma de cuento que surgen del proceso creativo de Lorca muy vinculados a textos tradicionales españoles.

LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRÍNCIPE PREGUNTÓN: RECOPIACIONES Y ARQUETIPOS TRADICIONALES PARA EL TEATRO DE TÍTERES

Hemos hablado anteriormente de la necesidad de que el relato tradicional se incorpore a una creación literaria que sirva de vehículo a la intertextualidad. Y hay una importante colección de recopiladores que llevaron el cuento tradicional andaluz a moldes más o menos literarios y líricos. También hemos tratado, por ejemplo, de la recopilación de Böhl de Faber. Pero también existen otras de interés por lo que respecta a textos populares andaluces que pudiera conocer García Lorca, como la obra de Manuel María de Santa Ana, folclorista español *avant la lettre*, que a fines del siglo XIX recoge y rehace un buen número de cuentos sevillanos, especialmente en su obra *Cuentos y romances andaluces; cuadros y rasgos meridionales*, 1844-1869 y donde recopila algunos, según él mismo, recogidos de viva voz. Rafael Boira, en 1862, hacía lo propio en su *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 (...)*, en el que no pocos cuentos entran a formar parte, más del río de lo humorístico que del de lo lírico. La obra de Boira tuvo cierto éxito, pues fue reeditada tres años más tarde de su primera edición en 1859. Estos dos títulos sirven de muestra del creciente interés que, a finales del XIX y principios del XX, hubo en España por la recopilación de los cuentos tradicionales y por cómo este interés sostenía ya la posibilidad de que estos textos llegasen a incidir, de alguna manera, en la literatura que se estaba creando y se iba a crear en las décadas siguientes.

Lo que parece cierto es que el interés de los folcloristas españoles o, por mejor decir, la aparición de folcloristas en España, favorece una cierta idea de tradición en la literatura que se entremezcla con la obra literaria propia de cada autor. En este caso concreto, es muy posible que esos cuentos no procedan únicamente de Andalucía, porque los relatos adquiridos en la niñez pueden tener procedencias muy diferentes y haber llegado por vías muy complejas, desde amas de cría de orígenes lejanos, a relatos oídos por los padres en lugares diferentes.

Decíamos que es fácil pensar en que los relatos que conoce un Federico niño habrían de ser exclusivamente los relatos andaluces. Pero eso sería muy reduccionista. Es bien sabido que los relatos tradicionales tienen fronteras muy difusas y, aunque las variantes se desenvuelvan en determinados territorios, sus elementos básicos se repiten, no sólo en nuestro país, sino en toda Europa. García Montero dejó ya suficientemente aclarado este aspecto (2016) acerca de la dificultad que encierra la intertextualidad de los cuentos tradicionales y que se halla en su carácter eminentemente oral y, en la mayor parte de los casos, diluido en fuentes muy diversas.

Pero las referencias directas al cuento tradicional o folclórico y, en especial, al cuento maravilloso, son suficientemente relevantes en su obra. Según parece y cuenta Gibson (1998: 27) acerca de la madre de Federico, Vicenta Lorca, era una mujer de salud delicada que pudo padecer depresión posparto tras el nacimiento del poeta. En estos casos, cualquier familia burguesa o de una cierta acomodación social solía contratar una nodriza o ama de cría. Este fue el caso de la familia que decide confiar en «la mujer de José Ramos, capataz de Federico García Rodríguez, que vivía en la casa de enfrente». Las nodrizas y amas de cría cumplían una función transmisora fundamental cuando contaban a los niños a los que cuidaban los cuentos populares que habían recogido oralmente desde sus padres y abuelos. No lo decimos nosotros; lo comenta el propio García Lorca (1997b: 117) cuando explica que «estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando, hace mucho tiempo, la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casa de los aristócratas y los burgueses». Este podría haber sido el caso del poeta granadino que, probablemente, incorporó de alguna manera a su obra. El propio Gibson (1998: 44) reconoce que: «para el poeta granadino, sin lugar a dudas, aquel hontanar de vivencias infantiles fue una de las constantes nutricias de su obra creativa». Y también compartimos la idea de Gibson (1998: 29-30), basada en los escritos tempranos de Lorca de que «el poeta no olvidó nunca ni los juegos ni las canciones de su infancia en Fuente Vaqueros que, no pocos de ellos, reaparecen (a veces transformados, otras simplemente aludidos) en su poesía y su teatro».

El breve texto escrito por García Lorca para teatro de títeres, *La niña que riega la albahaca*, se estrena en su propia casa de la Acera del Casino un 5 de enero de 1923. García Posada registra este texto hacia 1921, si bien se suele datar con la fecha de su estreno la víspera de Reyes de 1923, según afirma Mario Hernández (1992), y habría contado con el trabajo del propio Lorca como autor y director artístico, Manuel de Falla como músico ejecutante y el pintor Hermenegildo Lanz como escenógrafo y escultor de las cabezas de los personajes. El programa de mano titula esa parte de la representación como *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* y explicita que es «Dialogado y adaptado al teatro cachiporra andaluz por Federico García Lorca». También describe la obra como «viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó», remitiendo al origen popular de la obra. Son unas siete páginas mecanografiadas que en la edición de García Posada (1997a) no aparecen y sí en la más reciente del *Teatro Completo* editado por Huerta Calvo, Santiago Romero y Domingo Martín (2019: 123), lo cual nos parece lo más prudente, a pesar de que se pueda pensar en este texto como una refundación tardía de un texto previo de 1921. Figuraban en el programa de aquella tarde también *El Misterio de los Reyes Magos* y el entremés *Los dos habladores*. El relato popular que adapta García Lorca, sin embargo, está recogido por Aurelio Macedonio Espinosa como *La mata de albahaca* y clasificado entre los «Cuentos humanos varios» y también por Rodríguez Almodóvar como *La niña que riega las albahacas*. De hecho, el propio Rodríguez Almodóvar se refiere a la obra de Lorca en estos términos (2005: 36):

El poeta Federico García Lorca elaboró sobre esta misma historia un bello juguete lírico, bastante alejado del sabor agri dulce que tiene el relato en sus versiones orales, como una recogida, precisamente en Granada, por Aurelio Espinosa (padre), y que figura en sus *Cuentos populares españoles*.

Podríamos pensar que la elección de este texto procedente de la literatura oral popular se produce de manera espontánea en Lorca y que su propio e individual

conocimiento del cuento tradicional es el que se impone. Sin embargo, no podemos olvidar que existe una perspectiva previa, vinculada a algunos autores anteriores, Valle Inclán y a Eduardo Marquina entre otros, que buscaba un «aniñamiento» del espíritu cultural frente a un envejecimiento que las vanguardias trataban de quebrar. Así lo encontramos, previamente, en *El príncipe que lo aprendió todo en los libros*, de Jacinto Benavente, de un claro espíritu regeneracionista; Valle Inclán, en esta misma línea, afirma que

[...] las funciones de Inocentes, infantiles e ingenuas, y cuya característica, como en los cuentos de niño, consiste en trastornar el «módulo de las cosas», para destacar que «el predominio de la ficción sobre lo real hace que estas funciones sean eminentemente artísticas, pues sólo hay arte donde hay imaginación»⁶.

Este «aniñamiento» venía precedido de las ideas vanguardistas de, por ejemplo, Alfred Jarry y Gordon Craig, dos de los autores que indagaron en los títeres como método de renovación estética y que buscaban la «deshumanización del actor» con vistas a configurar una perspectiva del espectador más ingenua e inocente. Desvincular esta obrita de Lorca de lo que se viene preconizando en España y en el resto de Europa sería una interpretación sesgada de aquella representación de la noche de Reyes. Así, en esta línea, hemos de entender el texto de *La niña que riega la albahaca* como una obra que busca aquella infantilización, que recurre al disfraz como herramienta básica de la acción: el príncipe se disfraza de vendedor y, más tarde, la niña, de mago. Siguiendo a Emilio Peral, hemos de entender que este texto anticipa otras resoluciones dramáticas de Lorca, como *La Zapatera prodigiosa* y *El Amor de don Perlimplín* en las que el disfraz tiene un marcado carácter re-velador (Peral Vega, 2008: 1096-1103). Podemos, pues, considerar que existe una cierta conexión entre esta idea vanguardista de salir al encuentro de un espíritu infantil y la aparición del cuento tradicional, relacionado con el propio espíritu del niño y que resucita este tipo de textos en la obra de García Lorca. Hemos de tener en cuenta que existen, pues, dos vías que confluyen en él, la eminentemente popular, que se había despertado tiempo atrás y que atrae hacia su obra tanto las canciones populares del tipo que sean (cante jondo, nanas, etc.) y la que procede de las fuentes culturales y teatrales de vanguardia. Ambas se hallan en esta particular relación del poeta con los cuentos tradicionales. Pero también existe una tercera, relacionada íntimamente con el papel de la mujer en la perspectiva popular española y andaluza en concreto. El cuento que nos ocupa aparece en el catálogo de Aarne, Thompson y Uther (en adelante usaremos el acrónimo habitual ATU) con el número 879, es decir, entre los cuentos realistas en los que una mujer se casa con el príncipe. En la versión de Almodóvar se mantienen los mismos arquetipos que en la recogida por Espinosa, si bien insiste en algunos aspectos más transgresores. Existen otras muchas versiones a lo largo de toda la península, del Mediterráneo y toda Europa, pero entrar en ello excede los límites de nuestro trabajo. Sólo explicaremos que varias versiones en castellano son citadas por Montserrat Amores (1997: 174-175), y también por Camarena y Chevalier (1995: 128-129). Parece existir una variante granadina, recogida por Almodóvar, que Carballal-Miñán y Sobrino-Freire consideran la más extensa y que se relaciona también con uno de los temas preferidos por

⁶ Valle Inclán participó como prologuista en un estreno en el Teatro Bellas Artes de Madrid, en el que se estrenó *La comedia nueva o El café*, de Moratín, así como *Arlequín, mancebo de botica*, de Baroja. El texto citado se recoge en *Novedades teatrales: inocentadas y un estreno*, del diario *La Voz* (1926).

García Lorca, la mujer, y más concretamente, la sabiduría femenina que suele vencer al ingenio masculino y que estaría íntimamente relacionado con el motivo medieval de la mujer sabia⁷ (2022: 184):

La variante de Granada es la más extensa, pues incorpora el motivo de las tareas imposibles del tipo 875 (The Clever Farmgirl). Como en la versión anterior, el personaje masculino pertenece a la familia real (es un rey, en este caso). En este relato se llega a celebrar una boda entre los protagonistas, pero la historia no acaba aquí, sino con la burla y el abandono del matrimonio por parte de la muchacha.

Esta insistencia en la sabiduría femenina parece estar detrás del interés lorquiano por el relato tradicional que reconduce el texto hacia la perspectiva de un matrimonio forjado por el ingenio de la mujer frente a los condicionamientos sociales. Desconocemos si el autor era consciente, por otro lado, del arquetipo de la mujer sabia, habitual en la literatura medieval, pero la perspectiva de la predominancia intelectual de la mujer parece estar presente en buena parte de sus obras. Lo que sí es cierto es que dicho motivo se encuentra en el relato del que hablamos y parece atender a un «diálogo desigual» en el que participan dos corrientes dialécticas diferentes: una que enfrenta a la mujer con la situación de poder del hombre; y otra en la que el humilde muestra una superioridad intelectual frente al poderoso, generalmente un rey o príncipe. «Estas luchas dialécticas tendrían, por tanto, un carácter contestatario y una intención claramente desestabilizadora; ya que el saber de los débiles tiene la potestad de transformarse en el poder de los débiles, subvirtiendo el orden social» (Carballal-Miñán y Sobrino-Freire, 2022: 185). Este «contracuento», según lo califica Rodríguez Almodóvar, o inversión de lo maravilloso en una historia tradicional hacia lo real subversivo parece extraordinariamente contemporáneo; sin embargo pertenece a la actividad folclórica y a la tradición literaria europea desde la Edad Media (Ramadori, 2013: 1):

Así en el siglo XIII encontramos el modelo de la doncella sabia en el mester de clerecía y en la literatura sapiencial de procedencia árabe. En relatos caballerescos y ejemplares del siglo XIV, el personaje se transforma en reinas y damas que aconsejan con sabiduría y prudencia. En el siglo siguiente, encarna en ancianas que saben condensar sus experiencias de vida en expresiones proverbiales, las cuales merecen ser compiladas en refraneros o son incluidas en nuevos géneros discursivos.

Esta subversión se aprecia en no pocos momentos del texto. En la versión lorquiana, la historia se introduce en el teatro a través de un personaje intermediario, Negro, que irrumpe en la obra vendiendo cuentos y transformándose en narrador de la historia. Aparentemente, el hecho de convertir el cuento en un relato de títeres para niños, por otro lado, debería eliminar cualquiera de los elementos transgresores del cuento. Sin embargo todo ello parece poner el foco en la inteligencia del personaje femenino como fórmula que convoca la historia hacia el final tradicional y, al tiempo, hacia esa subversión narrativa. Lorca reconduce la versión tradicional y parece construir una obra para niños que, sin embargo, no corrige por completo esos elementos transgresores de los que venimos hablando. En la versión recogida por Rodríguez Almodóvar (2005: 35) la niña le da de comer al rey tres «cagarrutas de carnero». En la versión de Espinosa (1946:

⁷ Motivo estudiado por Lacarra Ducay (1993).

30), con el título de «la mata de albahaca», aún más escatológica, se recoge que «pa que sane el príncipe hay que meterle un nabo por el c... » (*sic*). Los elementos musicales o recitativos que aparecen en ambas se sustituyen por fórmulas prototípicas de su propio teatro y se reducen a un simple elemento del texto original en el que se intercambian los dos primeros diálogos versificados y que vienen a coincidir con los relatos tradicionales (García Lorca, 2019: 124):

Irene. Mi príncipe preguntón: ¿cuántas estrellitas tiene el cielo? (...)

Príncipe. Niña niña que riegas la albahaca: ¿cuántas hojitas tiene la mata?

Es interesante, en este caso, considerar la idea de que Lorca conoce y utiliza esta fuente del folclore tradicional, incluyendo, por lo tanto, la visión popular de la sabiduría femenina que procede ya de la Edad Media. Y, por otro lado, destacar que se mantiene un tinte de transgresión social y cultural, que pervive a pesar de la aparente infantilización del texto. Esto último parece coincidir con la idea que tiene Lorca de las canciones infantiles españolas en las que se produce una manifestación genuina: la de mantener al niño como lector y generar un tipo de espectador que sigue manteniendo esa condición inocente de aquel niño.

Se entiende, pues, que Lorca pudiera considerar este tipo de relatos en la línea de otros textos folclóricos, por ejemplo, las canciones de cuna, según él, una excepción dentro del folclore europeo. Así lo recoge en su conferencia al respecto (1997b: 115): «La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo la sensibilidad».

UN CUENTO MARAVILLOSO: *JUEGO DE DAMAS* Y LA SIMBOLOGÍA LORQUIANA

Juego de Damas es un brevísimo cuento (quizá apenas unos apuntes para un relato posterior) publicado póstumamente pero, con toda probabilidad, compuesto en el primer lustro de los años 20. Este relato recoge elementos de la tradición folclórica, de sus personajes y sus historias; y también conocemos una versión similar, muy cercana en su tema, en el cuento chino que se suele referir bajo el título de *Los amantes mariposa*. No nos resulta extraño el interés de Lorca por la cultura del país asiático; de hecho escribió algunos poemas sobre ello, como *Canción China en Europa*, muy en la línea de una nana o canción de cuna y, por lo tanto, tangencialmente vinculada al tema que nos ocupa. De esta relación con la cultura china, al menos la que en el siglo XX tenía repercusión en Europa, se ha hecho eco Yue Zhang (2018: 138), quien encuentra en los poemas lorquianos relativos a China un evidente tono cuentístico:

Del mismo modo, las imágenes chinas en el poema lorquiano van más allá del exotismo. Gracias a ellas, Lorca ha logrado la evasión de la realidad y la construcción de un ambiente infantil propio de los cuentos de hadas.

Coincidimos además en que se ha estudiado la influencia de esta intromisión de lo oriental en su obra como una aportación exótica sin más interés que un detalle estilístico. Zhang ha indagado en estas referencias en su poesía, no así en la prosa; y parece cierto que existe un interés previo en la literatura española hacia lo oriental que es considerable en el modernismo que aportó Rubén Darío a los escritores españoles; pero también en obras de difícil adscripción genérica como el *Anacronópete*, de Enrique Gaspar, quien

fue diplomático español en China a finales del siglo XIX. Los libros de viajes escritos por españoles son también abundantes, como el que publica Luis Valera (1902), *Recuerdos de un viaje al Celeste Imperio*. Nos interesa, sobre todo, citar de este autor la publicación de 1903 de un conjunto de relatos que, bajo una temática tradicional china, introduce en la literatura española algunos textos tradicionales chinos, caso de *Yoshi-san, la musmé*, historia de una muchacha que trabaja junto a otras tres en casa de una vieja y a la que acuden un grupo de aventureros desplazados a China para vivir del robo.

Igualmente, era habitual encontrar información de temática oriental en revistas de gran difusión de la época. En *La ilustración española y americana* y otras importantes publicaciones de finales del XIX y principios del XX, hallamos desde cuentos tradicionales chinos hasta trabajos sobre arte oriental con profusión de ilustraciones y fotografías en las que la imaginación literaria del momento pudo beber con asiduidad. Almazán Tomás vincula el conocimiento de la tradición oriental, no sólo a *La Ilustración española y americana*, sino al resto de publicaciones del momento (2005: 458-462):

Fue a finales del XIX y primeras décadas del XX, cuando comienzan a multiplicarse las noticias sobre Extremo Oriente y a aparecer los primeros estudios sobre su arte, que en España se limitan generalmente a traducciones o adaptaciones de obras europeas, lo cual nos sirve de indicador del grave retraso historiográfico. [...] En conjunto, podemos afirmar que la prensa ilustrada fue en España una de las principales vías del descubrimiento de China y su cultura durante el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX. Las informaciones e ilustraciones publicadas fueron abundantes y muy variadas.

La tradición oriental y china parecen encontrarse en ese interés general que se detecta en el momento y del que Lorca no sería una excepción. El poema *Jardín Chino* (1996: 261) podría ejemplificar esta imaginería:

En bosquecillos
de grana y magnesio
saltan las princesitas.

Chispas.

Hay una lluvia de naranjas
sobre el zig-zag de los cerezos
y entre comas vuelan azules
dragoncillos amaestrados.

Niña mía, este jardincillo
es para verlo en los espejitos
de tus uñas.
Para verlo en el biombo
de tus dientes.
Y ser como un ratoncito.

El conocimiento que Lorca habría de tener de la cultura China, según Zhang, sería limitado y estereotipado y es muy posible que proviniera de referencias de terceros, como las lecturas que de oriente hizo Rubén Darío o de otros autores de la época como Ramón Gómez de la Serna, incluso de las lecturas de publicaciones ilustradas, como las que venimos comentando. Este conocimiento, sin embargo, revela cierto interés por las historias tradicionales, hasta el punto de que Lorca asistió a alguna sesión de

cine para recitar en una suerte de intermedio lírico entre las películas proyectadas. El acontecimiento se narra en *La Gaceta Literaria* (1929: 1) que dirigía Giménez Caballero en los años 20 y es una crónica de una jornada del Cine Club que dirigía Buñuel y en cuyo comité organizador figuraba el propio Lorca, según señala Alina Navas (2022: 108). En el evento se recitó un cuento tradicional chino, «Nuwa». Este cuento está basado en una antigua cosmogonía sobre la diosa homónima, vinculada a las cuestiones matrimoniales y, más generalmente, amorosas.

Tras ello, se proyectan dos películas chinas, también de tema amoroso, *La rosa que muere*, donde se cuenta la historia de la pasión y muerte de una mujer que permanece fiel a su amante; y, posteriormente, *La rosa de Pu-Chui*, sobre el amor de un estudiante hacia una doncella noble que es raptada por unos bandidos. Tras llamar a un amigo guerrero, consigue rescatarla y casarse con ella.

Lo que exponemos demuestra el interés de García Lorca por la cultura oriental en general y china, en particular, pese a que es posible que *Juego de damas* se escribiera algunos años antes de las proyecciones de las que hablamos y que su papel de organizador tuviera algo que ver con esta programación del cine club. En cualquier caso, estas conjeturas sirven para enlazar su gusto por ambas culturas, la oriental y la popular occidental reflejada en los cuentos folclóricos que están unidos por aquella construcción arquetípica en la que terminan por fundirse sus temas universales.

Es bien cierto que Lorca recoge estas tradiciones dentro de un caudal literario mayor, no popular únicamente, en el que encuentra un universo simbólico que ya podría haber resignificado el relato, no vamos nosotros a negarlo: la mariposa en la que se convierten los amantes finalmente unidos, el jardín cerrado en el que cinco damas se enamoran del mismo hombre, etc. Son elementos básicos con los que construir un relato elemental y que devienen de significaciones literarias de una intertextualidad fácilmente identificable. El *hortus conclusus* como jardín de amor y de pecado, como paraíso y como espacio de contravención de normas, es decir, de transgresión; la mariposa como fragilidad y muerte, etc. De hecho, si revisamos las funciones narrativas anteriormente citadas con las que Propp nos informa de la construcción del cuento tradicional, comprobamos que este pequeño texto se comporta como tal en gran medida, teniendo en cuenta que es el esbozo de un relato literario y que se trata de una conversión literaria de un posible cuento folclórico y sus arquetipos tradicionales. De esta manera, tenemos un agresor, una heroína, un héroe y cinco antagonistas. Pero revisando también la catalogación de Aarne, Thompson y Uther, estas breves líneas de Lorca responden a la formulación de numerosos cuentos de hadas. En esencia, la historia de la joven maltratada por las hermanastras se corresponde con ATU 510 A, el arquetipo de *Cinderella*, *Cenicienta* o, en España, *La Puerquecilla* o *Estrellita de oro*, si bien García Lorca parece evitar la relación familiar y prefiere enfrentar socialmente a la protagonista y a las antagonistas, algo que también es prototípico de los héroes de los cuentos folclóricos y, específicamente, de los maravillosos.

Los personajes protagonistas, pues, coinciden en buena medida con los que aparecen en los cuentos tradicionales españoles y con una categorización similar y, en este sentido, carecen de la profundidad con que el autor los caracteriza, algo propio de todo cuento popular. En primer lugar, nos encontramos con el príncipe que se enamora de una muchacha de inferior condición social que la suya (y viceversa: la princesa que casa con un joven humilde), bien sea esta condición aparente o real. Son muchos los relatos recogidos en España que se suman a esta fórmula concreta y van desde *La niña sin brazos* hasta *El tambor de piel de piojo*, pasando por *La ahijada del diablo* o las diferentes versiones de *La puerquecilla* (atendemos aquí a las versiones de los cuentos catalogadas con el número

ATU 510). En segundo lugar, el protagonista de baja condición social termina uniéndose al de alta condición, generalmente príncipe o princesa, algo que podemos apreciar también en la mayor parte de los relatos bajo ATU 510, por ejemplo. En tercer lugar, hemos de destacar, además, la importancia que tiene cierta simbología numérica tanto en este relato como en los relatos tradicionales. También interesa comprobar que el número de cinco hermanas es muy significativo en la obra de Lorca, hasta el punto de que, años más tarde, en *La casa de Bernarda Alba*, serán también cinco las hermanas que protagonicen la tragedia. El número cinco parece estar íntimamente ligado a su obra. Recordemos la obra *Así que pasen cinco años*, donde la Novia y posteriormente la Mecnógrafa imponen ese plazo para unirse con el joven protagonista que, a pesar de mantenerlo, muere finalmente. No podemos olvidarnos del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y la hora taurina que evoca la muerte en el ruedo. Un número que aparece también en *Historietas del viento*, del poemario *Suites*:

Viento estancado
A las cinco de la tarde
Sin pájaros.

Parece, pues, que ese número cinco guarda una estrecha relación con la muerte como símbolo fundamental y no muy estudiado de su obra. En los cuentos de hadas, la numerología siempre ha tenido también un interés simbólico. Siete eran los cabritillos, los personajes del bosque en las versiones de Blancanieves suelen ser siete (sean enanos, hermanos, etc.), los siete hermanos convertidos en cuervos en ATU 451. El número tres de *Las Tres hilanderas*, los tres hermanos de *El agua de la vida* en ATU 551, *Las tres hermanas que casan con tres animales* de ATU 552, y así un largo etcétera. Es destacable cómo Federico García Lorca reconviene esta tradición numerológica desde un proceso simbólico propio. Podemos recordar que dudaba de la existencia del número dos en su *Pequeño poema infinito*, de *Poeta en Nueva York*

Pero el dos no ha sido nunca un número
porque es una angustia y su sombra,
porque es la guitarra donde el amor se desespera,
porque es la demostración de otro infinito que no es suyo
y es las murallas del muerto
y el castigo de la nueva resurrección sin finales.

Podríamos citar más poemas al respecto, como la *Baladilla de los tres ríos*. O los dos bueyes rojos de *Suites*, que «siempre van suspirando / por los campos de Ruth»; que más avanzada la obra se convertirán en dos bueyes blancos (en el poema *Osa Mayor*, que abunda en la idea de la tristeza) y más tarde cuando surge la idea de la muerte, en tres bueyes, en el poema *País*:

En el agua negra
árboles yacentes
margaritas
y amapolas.

Por el camino muerto
van tres bueyes

Por citar algunos otros ejemplos, también de *Suites*, la rosa de dos pétalos del poema *Puerta abierta*, los dos señores que pasean en el poema *Corredor*, los dos búhos que hablan en el poema *El último paseo del filósofo*. Es de destacar la importante correlación que existe entre la numerología, que ya se utiliza en los cuentos tradicionales, y el devenir simbólico que adquiere en la obra de Lorca como una significación de lo fantástico o de lo maravilloso que interviene en lo real cada vez que se da una quiebra en el mundo por donde penetra lo mágico. Algo similar a lo que ocurre en cuentos como una suerte de elemento integrador de lo mágico, pero también de lo estructural. El propio Propp nos descubrió que los cuentos maravillosos suelen ser relatos de siete personajes: héroe, falso héroe, agresor, donante del objeto mágico, princesa, rey o padre de la princesa, y auxiliares del héroe. Es decir, que la lógica simbólica de Lorca, si podemos llamarla así, guarda una cierta relación con la utilización de los números en los cuentos tradicionales.

Todo ello añade al relato una cierta lógica folclórica, si entendemos por lógica la construcción a partir de aquellos elementos constitutivos del texto que se reproducen de manera similar siempre, que comunican internamente a este tipo de narraciones con otras y que son capaces de crear narraciones diferentes a partir de fórmulas básicas o motivos, independientemente de que el autor pueda dotar al texto de una estructura más personal. O, en palabras de Propp (2006: 33): «los elementos constantes, permanentes del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen estas funciones».

Y, por último, la transformación o metamorfosis de los personajes es arquetípica. En la tradición folclórica, lo habitual suelen ser animales vinculados al campo y a las sociedades rurales: el lobo, los ciervos, cabritillos, palomas, cuervos..., aunque, en los cuentos de corte maravilloso son recurrentes los gigantes o los dragones. Es rara la aparición de un mariposa en dichos relatos. Apreciamos, eso sí, la intervención de un elemento muy propio de la cultura tradicional y popular europea, estrechamente vinculado a estas metamorfosis de las que hablamos, y que es el denominado *doble* o identidad humana duplicada en otro ser (animal o no) y que está atestiguada en la tradición popular y culta desde antiguo (Lecouteux, 2005).

Si seguimos a José Manuel Pedrosa (2006: 262), la identidad duplicada de un personaje se ha venido dando culturalmente en muchas maneras diferentes, más allá de las reconocidas desde los textos medievales, evocadores también de culturas europeas varias (célticas, germánicas, etc.). Así, podríamos interpretar un buen número de personalidades desdobladas en la tradición literaria, más allá de las tan populares de brujas, fantasmas y hombres lobo.

El loco con doble personalidad, el gemelo hermano de alguien idéntico a sí mismo, el homosexual que se empareja con otra persona de su mismo sexo, el incestuoso que se acerca a alguien de su misma carne, el fantasma que duplica al vivo en el mundo de los muertos, el adulto y el recuerdo del niño que fue cuando se encuentran frente a frente, el enmascarado (villano o superhéroe) dotado de una segunda espuria personalidad, el constructor de autómatas, el titiritero, el ventrílocuo (...) son ejemplos de *otros* que la cultura de muchos pueblos y tradiciones han considerado insuficiente o inadecuadamente diferenciados o separados de los que deberían ser sus *otros* naturales.

Esto es lo apreciable en los cuentos tradicionales y en otros contemporáneos de composición más o menos cercana a aquellos. Pero también podemos comprobarlo en no pocos textos lorquianos como este que nos ocupa. Sirva de ejemplo esa pareja de este

relato que se desvanece unida en forma de una mariposa, e, incluso, en el extraño número de las cinco damas que persiguen como una sola amante, o al propio príncipe. Aunque la mariposa no forma parte de las duplicaciones habituales de hadas y brujas y otros elementos taumatúrgicos, sabemos que el doble que abandona el cuerpo de un durmiente lo hace habitualmente en forma de animalillo, sea un ratón, una mosca, un pájaro (más en la tradición cristiana), etc. Animales pequeños que surgen en el sueño o la pesadilla en algunas ocasiones y que son, estrictamente, el alma o el aliento que abandona a una persona y que puede considerarse, también, su doble. Estos animalillos, relacionados con dobles en media Europa, como los *Benandanti* italianos, eran dobles benefactores que en España se pueden relacionar con los duendecillos del hogar y que han tenido su función en muchos cuentos populares bajo esta y otras formas en el folclore tradicional: Martinico en Castilla, el Trastolillo o Trasgu de Cantabria, etc.

Guarda cierta relación con el texto que nos ocupa un breve cuento surrealista de Lorca titulado *Amantes asesinados por una perdiz*⁸ del que traemos ahora este breve fragmento por las concomitancias que guarda con *Juego de Damas*. En él se aprecia un pequeño animal que, en este caso representa al mal frente a la mariposa en que se transforma el joven de Juego de Damas. El asesinato de los amantes y su transformación en «ángeles en una choza de nieve», el escenario simbólico del bosque que rememora el jardín, la aparición de un animal que cierra la narración... Todo ello parece constatar la relación con el cuento, a través, en este caso, de la metáfora surrealista y nos lleva a la culminación de un proceso eminentemente literario:

¡Se acostaban! Muslo izquierdo con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados con uñas abiertas. Cintura con nuca y con playa. Y las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de la nieve. Se querían. Se amaban. A pesar de la ley de la gravedad. La diferencia que existe entre una espina de rosa y una Start es sencillísima. Cuando descubrieron esto, se fueron al campo. Se amaban. ¡Dios mío! Se amaban ante los ojos de los químicos. [...]

Ocurrió. Tenía que ocurrir. Cuando las mujeres enlutadas llegaron a casa del gobernador, este comía tranquilamente almendras verdes y pescado fresco con exquisito plato de oro. Era preferible no haber hablado con él. En las islas Azores. Casi no puedo llorar. Yo puse dos telegramas; pero desgraciadamente, ya era tarde. Solo sé deciros que los niños que pasaban por la orilla del bosque vieron una perdiz que echaba un hilito de sangre por el pico. Esta es la causa, querido capitán, de mi extraña melancolía.

No es *Juego de damas* un texto que se pueda considerar claramente entroncado con los cánones de los cuentos tradicionales, claro está, salvo en algunas de esas fórmulas arquetípicas que hemos ido nombrado; como tampoco lo es este último texto citado. Pero, en palabras de Manuel Alvar (1986: 70), Lorca «no descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitir las [...]. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina». Esa herencia, creemos, es, entre otras, la herencia de los relatos tradicionales y, en cierta forma, la obra de Lorca cumple con buena parte de ella. De alguna manera, la reintroducción del motivo folclórico y la entrega al lector no es más que la formulación de una apropiación de ese folclore y de la tradición oral como una forma de intertextualidad

⁸ El texto había sido publicado en la Revista *Ddooss, Revista de poesía*, en su número 13 (marzo de 1931). Su sentido y clasificación aún hoy es discutido. Para abundar en este aspecto, es interesante el artículo de José Antonio Llera (2015).

muy propia del autor granadino. La convención cultural para esta reintroducción es, muchas veces, personal, aural. Pero también es cierto que, en otras ocasiones, ya aparece filtrado por la tradición literaria. El uso de esta tradición y, en especial, de los cuentos folclóricos aún debe ser motivo de estudio. Compartimos la tesis de José Luis Agúndez García (2006: 51) en referencia a que:

no cabe duda de que aún es necesario seguir trabajando (pese a los excelentes trabajos de estudio de que ya disponemos) porque son muchos los escritores que han manipulado cuentos populares, muchos autores a los que aún no se ha estudiado suficientemente.

García Lorca es uno de los ejemplos más claros de conocimiento y manipulación literaria de dichos cuentos populares. Más allá de los textos estudiados en este artículo, la presencia la tradición oral y de los relatos maravillosos merece posteriores estudios que pueden aclarar no pocas lagunas en nuestro conocimiento de la literatura del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2006): «Límites entre tradición oral y literatura», en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Hera (eds.), València, Universitat de València, pp.17-56.
- ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David (2005): «En el ocaso del Celeste Imperio: arte chino en las revistas ilustradas españolas durante el reinado del emperador Guangxu (1875-1908)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, pp. 457-471. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2005208326
- ALVAR, Manuel (1986): «Los cuatro elementos en la obra de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, pp.69-88.
- AMORES, Montserrat (1994): «Cuentos populares españoles. La labor pionera de Fernán Caballero», *CLIJ, Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 58, pp. 7-14.
- AMORES, Montserrat (1997). *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- ARCHIVO CHINA ESPAÑA, 1800-1950 (1929, 15 de abril): *La Gaceta Literaria*, consulta 23 de septiembre de 2024. <http://ace.uoc.edu/items/show/564>
- BOIRA, Rafael (1862): *El libro de los cuentos*, Madrid, Imprenta de Don Miguel Arcas y Sánchez.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. I. Cuentos Maravillosos*, Madrid, Gredos.
- CARBALLAL-MIÑÁN, Patricia y SOBRINO-FREIRE, Iria (2022): «The Basil Maden. Tensiones entre oralidad y literatura infantil», *Boletín de literatura oral*, 12, pp. 182-199. <https://doi.org/10.17561/blo.v12.6679>.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (1916): «Traditional Ballads from Andalusia», En *Flügel Memorial Volume*. Stanford University: Stanford University Press, pp. 93-107.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (1923): *Cuentos populares de España*, Santander, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio (1946): *Cuentos populares españoles. Recogidos de la tradición oral de España y publicados con una introducción y notas comparativas*. Stanford University.

- FERNÁN CABALLERO (1878): «*Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares é infantiles*», Leipzig: Brockhaus.
- FLAUBERT, Gustave (2021): «La danza de los muertos», en *Cuentos completos*, Madrid, Páginas de espuma.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996): *Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997a): *Obras completas II. Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997b): *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA LORCA, Federico (2019): *Teatro Completo. Edición del Instituto de Teatro de Madrid*, ed. de Javier Huerta Calvo, Sergio Santiago Romero y Javier Domingo Martín, Madrid, Verbum.
- GARCÍA LORCA, Federico (2020): *Las nanas: canciones de cuna españolas*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2016): *Un lector llamado Federico García Lorca*, Madrid, Taurus.
- GIBSON, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*, Barcelona, Plaza y Janés.
- HERNÁNDEZ, Mario (1992): «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches de Frutos (coord. y ed.), Madrid, CSIC, pp. 227-239.
- HIDALGO PARRAGA, Ángel (2017): «El cuento y la nouvelle en el siglo XIX francés. Orígenes y delimitación», *Publicaciones didácticas*, 90, pp. 636-640.
- LACARRA DUCAY, María Jesús (1993): «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», En Rina Walthaus (coord.) *La mujer en la literatura hispánica de la edad media y el siglo de oro*, Rodopi, E. J. Brill.
- LECOUTEUX, Claude (2005): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. La historia del doble*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- LLERA, JOSÉ Antonio (2015): «La perdiz de García Lorca. Un análisis de Amantes asesinados por una perdiz». *Cuadernos hispanoamericanos*, 781-782, pp. 159-173.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio: (1998). «La imposible infancia recobrada de García Lorca. Las claves en “La balada de Caperucita”», en *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, Pedro Guerrero Ruiz (coord.), Aguacilar, pp. 67-102.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953): *Romancero Hispánico*, II, Madrid, Espasa Calpe.
- NAVAS, Alina (2022): «Cine, Vanguardia y Fascismo en torno a la Gaceta Literaria», *Hispania Nova*, 1, pp. 97-118.
- NOVEDADES TEATRALES. INOCENTADAS Y UN ESTRENO (1926, 29 de diciembre): *La Voz*, p. 2.
- PAEPE, Christian de (1994): *Poesía inédita de juventud*, Madrid, Cátedra.
- PEDROSA, José Manuel (2006): «La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte», en *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Rafael Beltrán y Marta Hera (eds), València, Universitat de València, pp. 247-270.
- PERAL VEGA, Emilio (2008): «García Lorca» en Javier Huerta Calvo: *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- PROPP, Vladimir (2006): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RAMADORI, Alicia Esther (2013): «Una tipología de las mujeres sabias en la literatura española medieval», *Revista Graphos*, 15.1, pp. 1-14. En línea: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16321/9350>.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2005): «El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular “La niña que riega las albahacas”)», *Demófilo. Revista de cultura tradicional*, 40, pp. 33-40.

- SANTA ANA, Manuel María de (2004): *Cuentos y romances andaluces. Cuadros y rasgos meridionales, 1844-1869*, Madrid, Signatura ediciones.
- VALERA, Luis (1902): *Visto y soñado*, Madrid, Tip. Viuda e hijos de Tello.
- YAHNI, Roberto (2011): «García Lorca y el folklore imaginario», en II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre de 2011, La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos», en *Memoria Académica*. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2842/ev.2842.pdf.
- ZHANG, Yue (2018): «Evolución de las imágenes chinas en la poesía de Lorca». *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 74, pp. 133-146. <https://doi.org/10.5209/CLAC.60517>.

Fecha de recepción: 8 de enero de 2025
Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2025



**Gomila Pere, Joan (2022): *L'obra folklòrica d'Isidor Macabich*,
Eivissa, Miquel Costa, 149 pp.**

L'obra que ressenyem ha estat escrita per un jove filòleg, Joan Gomila Pere, i és el resultat d'un Treball de Final de Grau que va merèixer el premi extraordinari al millor dels que es van presentar a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de les Illes Balears durant el curs acadèmic 2020-2021. Aquest treball es proposa establir una classificació de l'obra folklòrica publicada en forma de volum per Isidor Macabich (1883-1973). En aquesta classificació s'hi exclouen, per una banda, els articles esparsos en la premsa periòdica i, per altra banda, els materials inèdits i el gruix del fons d'Isidor Macabich, que avui en dia forma part de l'Arxiu Històric Municipal d'Eivissa.

Abans de la classificació pròpiament dita de les obres de Macabich, la "Introducció" (pp. 18-41) ofereix una contextualització dels estudis etnogràfics duts a terme a Eivissa entre els segles XIX i XX; i també traça una breu biografia d'Isidor Macabich, que Gomila defineix com a "arxiver, cronista, eclesiàstic, folklorista, historiador, periodista, poeta i professor" (p. 16). Macabich era un erudit d'ideologia conservadora, que estimava profundament la cultura i la llengua dels eivissencs, i que ho demostrà duent a terme una gran tasca de recerca erudita i divulgació de materials de tota mena, no només folklòrics. Els mètodes que utilitzà tenien les limitacions d'una formació bàsicament autodidacta, molt focalitzada en una cultura pitiüsa que molt sovint era abordada de manera aïllada, sense mirar la resta dels territoris de parla catalana o més enllà. Per altra banda, Macabich arrossegava encara els mètodes i la visió dels erudits de la Renaixença, que, en la seua diglòssia cultural, escrivien sobre els vestigis del passat en castellà i només en castellà. Com en molts altres autors, l'obra folklòrica de Macabich és el reflex elegíac d'una saviesa i d'unes formes de vida condemnades a desaparèixer.

A la "Introducció" segueix una "Classificació i comentari dels estudis sobre folklore" (pp. 42-121). Són tres els llibres de Macabich classificats per Gomila: *Mots de bona cristiandat* (1918), el volum IV de la *Historia de Ibiza* (1967) i el *Romancer tradicional eivissenc* (1954). En realitat, el volum susdit de la *Historia de Ibiza* aplega una bona part dels materials dels altres dos llibres, però no exactament amb la mateixa informació i estructura, motiu pel qual resulta del tot necessari fer una classificació separada de les tres obres; d'aquesta manera s'aclareixen de manera oportuna les relacions que hi ha entre elles. A més, l'obra folklòrica publicada en aquestes tres obres compila bona part dels materials de Macabich que van aparèixer en diaris i revistes, tot i que, com ja hem apuntat, Gomila no s'atura a teixir aquestes relacions, ni tampoc les correspondències que es podrien trobar entre l'obra publicada i els materials de l'Arxiu Històric Municipal d'Eivissa: aquestes tasques són d'una complexitat que sobrepassa el propòsit d'un treball que no deixa de ser la primera descripció d'uns materials folklòrics als quals s'ha dedicat molt poca atenció. D'aquesta classificació, caldria fer-ne algunes remarques. Sense dubte, la sistematització sumària dels continguts és útil perquè l'usuari pugui ponderar fins a quin punt està interessat o no en algun dels materials folklòrics d'Isidor Macabich. De tota manera, segons el nostre parer, aquesta classificació té algunes limitacions, no pas en els *Mots de bona cristiandat* sinó en les altres dues obres ressenyades, que són molt més complexes. Comentaré les mancances que m'han semblat més visibles.

Al volum IV de la *Historia de Ibiza* (1967), Gomila explica amb claredat els camps o epígrafs de cada una de les fitxes explicatives, que són les següents: “Mots de bona cristiandat” (actualització del volum de 1918), “Espíritus familiares”, “Sa Desfressada”, “Nuestros trajes y danzas”, “Glosa al romancero” (actualització de l’obra de 1954), “Del cancionero ibicenco”, “Nuestras ‘caramellas’”, “De nuestro folklore musical”, “Sobre moros cautivos”, “Nuestra antigua fiesta de San Juan”, “Notas costumbristas”, “Rondaies”, “Juegos de niños y muchachos (En la ciudad)”, “Cocina popular”, “De la tierra”, “Refraner”, “Nuevas notas sobre el cancionero ibicenco”, i “Cantadores i glosadores”. La descripció de cada una d’aquestes entrades és adequada en termes generals, però el camp de continguts —el més estrictament descriptiu— és en ocasions massa breu, mentre que els comentaris contextuais són, a vegades, superflus o fins i tot repetitius. A tall d’exemple, es poden esmentar els següents comentaris sobre el gènere gogístic que, per ser massa bàsics o fins i tot per la necessitat de ser matisats, es podrien haver omès perfectament: els goigs són “escrits per persones cultes” i amb “paleses reminiscències bíbliques i mitològiques” (“Nuestras ‘caramellas’”, p. 65). Això no nega l’interès, indubtable, d’aquesta fitxa, ja que ajuda a entendre els goigs com a fenomen sociocultural lligat al calendari i a les formes de vida tradicionals, aspectes pragmàtics que els filòlegs, més focalitzats en els textos, solen ignorar.

No cal dir que aquesta classificació fa una descripció individualitzada de cada una de les rondalles aplegades per Macabich, amb l’oportuna correspondència, sempre que s’escau, amb els catàlegs tipològics de referència, tant ATU com RondCat. De la mateixa manera, la classificació del *Romancer tradicional eivissenc* (1954) també contempla una entrada individualitzada per a cada un dels romanços aplegats: potser hi manca un criteri clar a l’hora d’encapçalar cada entrada amb el nom del romanç, que sense cap distinció tipogràfica és a vegades un títol temàtic i a vegades el primer vers. Hauria calgut aportar de manera sistemàtica i regularitzada aquests dos detalls, que són, tant l’un com l’altre, d’una gran rellevància informativa. Tot i això, el lector no dubta en cap moment de l’interès i la importància d’alguns romanços aplegats per Macabich, com “Don Joan i don Ramon”, “Les dos germanes captives” o “En Rodriquet”.

Després de la classificació de materials, el llibre es clou amb unes conclusions (pp. 116-121), les referències bibliogràfiques (pp. 122-127), i uns interessantíssims annexos (pp. 128-149) amb dues entrevistes que Gomila va fer a Isidor Marí i amb un apèndix fotogràfic i documental.

D’aquest llibre cal destacar l’esforç de Gomila per oferir una descripció ordenada dels materials que Isidor Macabich va aplegar, gairebé sempre de primera mà. En darrer terme, Gomila posa de manifest que Macabich és una de les figures més determinants del món cultural eivissenc; i també un dels noms rellevants del treball de camp i recerca del folklore dels Països Catalans. Un folklorista que cal estudiar més a fons. Al cap i a la fi, aquesta és una de les possibles tasques pendents que el mateix Gomila es posa de cara al futur: estudiar-lo més a fons. I aquesta és també la invitació que el lector trobarà implícitament en llegir, en el llibre que ara ressenyem, la mina de materials folklòrics d’Isidor Macabich, encara per explorar.

Joan MAHIQUES CLIMENT
(Universitat Jaume I – IIFV)



Sánchez Ferra, Anselmo y Ángel Hernández Fernández (2021): *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral*, ilustraciones de Antonio Vidal Máiquez, s. e., s. l. [edición de los autores], 481 pp.

Las contribuciones que llevan décadas haciendo Anselmo Sánchez Ferra y Ángel Hernández Fernández al registro, catálogo y estudio de los cuentos de tradición oral de su región de Murcia, de España y de todo el mundo hispánico (y de más allá, puesto que los estudios actuales sobre el cuento se hallan inscritos dentro de paradigmas decididamente internacionales, con aspiración de universales) están cambiando de raíz todo el panorama de la documentación y la crítica de la narrativa oral y popular en nuestra lengua, tal y como estaba configurado hasta hace no mucho.

En primer lugar, porque la colosal cantidad y la asombrosa calidad de los registros de cuentos que ambos investigadores han obtenido en los pueblos de la región de Murcia (y de algún área limítrofe como Albacete) han puesto no solo sobre el mapa, sino en primera línea, el patrimonio cuentístico de una región que hasta hace poco era prácticamente una incógnita, en esa materia. Cabe afirmar, a la vista de las colecciones ya publicadas por ellos, y de otras cuya aparición está anunciada, que, a día de hoy, aquella geografía es, en lo que a este repertorio se refiere, la mejor explorada de España y, posiblemente, del mundo. El prolijo desglose de sus publicaciones, que omito aquí, es posible encontrarlo en las bibliografías finales de cualquiera de sus libros.

Pero, además, ambos han ejercido no solo de perseverantes etnógrafos de campo: han sido capaces también de impulsar y estimular labores de registro realizadas por alumnos, colegas y amigos, que han arrojado el saldo de más colecciones relevantes. Además de eso, Sánchez Ferra y Hernández Fernández se han ido convirtiendo en expertísimos catalogadores de tipos y de motivos narrativos, conforme al modelo de Aarne-Thompson-Uther, al que se acogen muchos folcloristas de todo el mundo. Esa cualidad les ha permitido tomar el relevo de la empresa colosal del *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* que iniciaron los beneméritos Julio Camarena Laucirica y Maxime Chevalier, quienes entre 1995 y 2004 publicaron los cuatro primeros volúmenes: I, *Cuentos maravillosos*; II, *Cuentos de animales*; III, *Cuentos religiosos*; IV, *Cuentos-novela*. Sánchez Ferra y Hernández Fernández han sumado fuerzas, en este empeño en concreto, con otro especialista finísimo, José Luis Agúndez García, y juntos han ido sacando a la luz los últimos tres grandes volúmenes del catálogo: V, *Cuentos del ogro tonto* (2022); VI, *Cuentos de tontos* (2023); y VII, *Cuentos de matrimonios* (2025). Es de desear que no tarden en llegar los que restan. Por cierto, que lo que comenzó llamándose *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* ha pasado a llevar la acotación, desde que asumieron ellos la labor, de *hispánico*, para hacer justicia a la enorme cantidad de fuentes hispanoamericanas y lusófonas a las que han logrado acceder y que han enriquecido de manera decisiva la muestra. Aquella línea de exploración panhispánica ya la habían iniciado con resultados muy fecundos Camarena Laucirica y Chevalier, pero los progresos recientes en las tecnologías internauticas y las bibliotecas digitales han multiplicado, en los últimos años, sus posibilidades.

Por si fuera poco, los tres expertos se mueven con soltura en la bibliografía crítica que acerca del cuento folklórico va apareciendo en el mundo; y no solo en el registro

sincrónico, sino también en el diacrónico: las tradiciones de la antigüedad, de la Edad Media, de la Edad Moderna, y de no pocos países y lenguas, tienen escasos secretos para ellos. Gracias a ese enfoque a un tiempo versátil y holístico, cada uno de los aparatos críticos que adscriben a cada cuento valen muchas veces por monografías rebosantes de la mejor erudición, en las que quedan minuciosamente consignados tipos catalográficos, versiones del área lingüística del castellano, del catalán, del gallego, del vasco, del portugués, del judeoespañol y del mundo hispanoamericano, más versiones y recreaciones literarias de siglos pasados, referencias paremiológicas, comentarios y desglose de estudios críticos.

Todos esos méritos y trabajos previos han dejado su poso y su peso sobre esta caudalosa (en todos los sentidos) colección intitolada *Sin ropa tendida. Cuentos licenciosos de tradición oral*, en la que Sánchez Ferra y Hernández Fernández editan un inmenso repertorio de 470 relatos satíricos o chistes, registrados casi todos por ellos mismos en la geografía murciana, con alguna excepción: “unos pocos proceden del cuaderno de notas de Juan Ortega García, nacido en 1915 en el cortijo de Santa Lucía, en Las Norias, en la linde de Murcia y Almería, que tuvo la atinada ocurrencia de apuntar en su libreta los chistes que conocía. Otro puñado ha sido extraído del libro de Pablo Díaz Moreno, *La Encantada de Tébar*; y media docena son adaptaciones de textos publicados por Ester Limorti y Artur Quintana en su colección de *El Carxe*. Murcianos, pues” (p. 20).

El título, un tanto enigmático, procede del eufemismo coloquial de que “hay ropa tendida”, que en algunos lugares se dice a alguien para advertirle de que no utilice expresiones que pudieran malsonar o escandalizar a niños o a personas que no debieran escucharlas. “Sin ropa tendida”, y sin tapujos ni paños calientes, brotan desde luego los relatos que nos dejan boquiabiertos desde estas páginas, porque da la impresión, según se recorren sus páginas, de que no hay desvergüenza, ni procacidad, ni irreverencia, ni obscenidad, que se haya quedado fuera, ni principio moral ni regla convencional, ni institución familiar, gremial, estamental, religiosa o política que se libre de sus ironías y sarcasmos. Expresados, uno a continuación del otro, sin darnos respiro, con una agudeza, una concentración, una penetración, un dominio del estilo, una maestría a la hora de sorprender y defraudar las expectativas del receptor, que rozan o superan muchas veces las cotas de la genialidad. El muy manido tópico de que la comedia es el género literario más difícil y la risa inteligente la emoción de más arduo despertar cobra inapelable y gloriosa justificación en estas páginas que nos ofrecen, en ráfagas cortas y certeras, que nunca fallan, el reverso radical de toda norma, gusto, canon. Nada menos. De toda poética incluso. Sería dudoso que hubiese en nuestro olimpo literario ningún genio individual que pudiese jactarse de tanto. Lo cual nos devuelve a la vieja discusión de si es el pueblo o no el gran demiurgo de nuestra literatura y de nuestra cultura, y a la conclusión difícilmente objetable de que sí lo es.

Estas cuatrocientas setenta bombas de profundidad contra el mundo y contra el poder tal y como están organizados se agrupan en secciones que no siempre logran encerrar su ingobernable bullir: “cuentos del porqué” (por ejemplo, “¿por qué son diferentes el sexo del hombre y de la mujer?”); “la ignorancia de los órganos sexuales masculinos”, “femeninos” y “del coito”, “la iniciación del tonto”; “sobre los atributos masculinos” (“cuestión de tamaño”, “necedades”, “agudezas”, “equivocos”); “relativo al sexo de la mujer” (“necedades”, “agudezas”, “equivocos”); “respecto al coito” (“necedades”, “agudezas”, “equivocos”); “sexo prematrimonial”, “engaños masculinos”; “el cura libidinoso”, “castigos al cura libidinoso”, “agudezas del cura”, “el cura chasqueado”; “engaños femeninos”, “lascivia de la mujer”, “experiencia de la recién casada”, “el deseo de las esposas”, “suegras acechantes”, “viudas ardientes”, “solteras necesitadas”, “ancianas

lúbricas”, “monjas licenciosas”, “impertinentes”, “la insatisfacción”, “peripecias de los adúlteros”, “la decadencia”, “prostitución”, “masturbación”, “homosexualidad” y “zoofilia”. Simples y desvaídas cuadrículas, cuyas costuras remueven y ponen a prueba desde abajo las pasiones y los pecados más excesivos, y los recursos de poética más excesivos también que pudiéramos concebir.

Pero el libro da mucho más que eso: en la clara e iluminadora introducción brilla un utilísimo listado (pp. 28-30) de sinónimos del órgano sexual femenino, del masculino y del coito, concordados con los números de cada cuento, que resulta equiparable al tantas veces citado, y por tantos filólogos, glosario del libro canónico de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues, *Poesía erótica de los Siglos de Oro* (1984). Desbordará también las previsiones de los más especialistas, ya en las páginas finales, el minucioso índice de tipos folclóricos, en concierto con los del catálogo internacional de Aarne-Thompson-Uther y con otros, que vincula esta gavilla de cuentos orales murcianos con casi ochenta tipos narrativos documentados en otras lenguas y tradiciones del mundo. Siguen una bibliografía apabullante y unas copiosísimas notas a cada cuento. De su densidad y trascendencia nos avisa este párrafo (pp. 23-24):

Muchos de los argumentos de nuestros cuentos aparecen en obras publicadas entre los siglos XI y XIV, algunas de origen oriental como el *Calila e Dimna* (cuento 260) o el *Sendebär* (cuento 267). Otros figuran en los *Fabliaux* franceses (cuentos 313, 331, 390), en los *Gesta Romanorum* (cuento 199), el *Decamerón* de Boccaccio (cuentos 260, 261, 265, 313, 316, 379) o *El Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita (cuentos 314 y 331).

Igualmente aparecen en los escritores renacentistas, ya sean italianos como Poggio Bracciolini en su *Libro de chistes* (cuentos 13, 34, 75, 143, 191, 195, 223, 316, 328, 394), o Basile en su *Pentamerón* (cuentos 36 y 290), ya franceses como el autor de las *Cent Nouvelles Nouvelles* (cuentos 195, 237, 290, 393, 394), Margarita de Navarra en su *Heptamerón* (cuentos 268 y 3136) o Rabelais en su *Pantagruel* (cuento 147).

Los siglos XVI y XVII marcan en España el apogeo del cuento popular trasladado a la literatura. Relatos de esta antología encontramos en el *Portacuentos* de Joan de Timoneda (cuentos 122 y 332), en *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado (cuentos 195, 223 y 290) y en *El milagro de los celos* de Lope de Vega.

Y destacada es la presencia de bastantes de nuestros chistes en dos escritores del XVIII: La Fontaine en sus *Cuentos y relatos en verso* (cuentos 223, 313, 314, 316, 379 y 394) y Samaniego en su durante mucho tiempo clandestino *Jardín de Venus* (cuentos 8, 28, 44, 69, 105, 206, 280, 328, 366 y 376).

Pero la práctica de insertar cuentos folclóricos no es ajena a los escritores contemporáneos; Mario Vargas Llosa, por ejemplo, lo hace en su novela *Pantaleón y las visitadoras* (cuento 421).

Se queda corto este resumen, porque una lectura atenta de los aparatos críticos nos revelará que hay en esta colección cuentos que tienen paralelos también en el primer libro documentado de chistes, el *Philógelos* griego del siglo III. Así como en el *Lazarillo de Tormes*, la *Philosophía vulgar* de Mal Lara, *El Scholástico* de Villalón, la *Floresta* de Santa Cruz o la *Miscelánea* de Zapata de Chaves. O en Maquiavelo, Straparola (adaptado al español por Truchado) y otros clásicos extranjeros. El resultado es una auténtica enciclopedia del cuento licencioso (pespunteada por ilustraciones más que sugerentes

de Antonio Vidal Máiquez) que, si no alcanza las proporciones desmesuradas de las colecciones norteamericanas de Gershon Legman, a las que Hernández Fernández y Sánchez Ferra se refieren en su estudio introductorio y explotan en sus aparatos críticos, sí se coloca en la primera fila de lo que ha sido producido en el mundo hispánico y, probablemente, en el europeo.

La edición conserva la frescura, la rapidez, la insolencia de lo oral: “convinimos desde un principio en renunciar a la transcripción fiel que sí observamos en nuestras publicaciones estrictamente científicas. Con todo, nuestra intervención se limita a imponer el castellano normativo, eliminar las reiteraciones y, a veces, pulir ligeramente las construcciones sintácticas más ásperas o volver inteligible algún pasaje confuso. Hemos respetado las voces dialectales y aclarado su significado, manejando numerosos diccionarios, en abundantes notas a pie de página” (p. 31).

Estamos, en definitiva, ante un libro de lectura irresistiblemente gozosa y de erudición contundente (una mezcla muy difícil de lograr), que debiera ser de conocimiento y uso obligado por los filólogos, antropólogos, sociólogos y estudiosos de todas las condiciones y de todas las miras, en particular de los interesados en los recursos de la transgresión y de la crítica al poder, en los géneros de la ironía y la comicidad, y en las culturas orales y populares.

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)



Young, Simon y Ermacora, Davide (2024) (eds.): *The Exeter Companion to Fairies, Nereids, Trolls and Other Social Supernatural Beings*, Exeter, University of Exeter, 260 pp.

Este volumen colectivo, editado por Simon Young y Davide Ermacora, se inscribe en el ambicioso proyecto editorial *Exeter New Approaches to Legend, Folklore and Popular Belief*, promovido por la Universidad de Exeter. Reúne a dieciocho investigadores –dieciséis autores colaboradores más los dos editores– procedentes de disciplinas como la filología, la folclorística, la antropología, la historia del arte, la historia de las religiones y los estudios medievales. El propósito común es ofrecer una visión panorámica y rigurosa de ciertas entidades sobrenaturales presentes en diversas tradiciones legendarias del continente europeo.

El libro cubre un arco geográfico amplio. En sus quince capítulos se examinan los linajes sobrenaturales de Islandia, Escandinavia, Irlanda, la isla de Man, Inglaterra, los Países Bajos, los territorios germanoparlantes, Francia, la península ibérica, Grecia, los Balcanes occidentales, Hungría, Ucrania, Letonia y Lituania.

He aquí el índice:

1. *Introducing the Social Supernatural* (Simon Young y Davide Ermacora)
2. *Ireland: The Tribes of the Gods and the People of the Hills* (John Carey)
3. *The Isle of Man: «They Call Them the Good People»* (Stephen Miller)
4. *England: Small Fairies Are Beautiful Fairies* (Jeremy Harte)
5. *Iceland: The Elves of Strandir* (Matthias Egeler)
6. *Scandinavia: My Neighbour the Troll* (Tommy Kuusela)
7. *The Netherlands: Witte Wieven and Other White Apparitions* (Yseult de Blécourt)
8. *Iberia: Moors, Gentiles and Encantadas* (José Manuel Pedrosa)
9. *France: Humanlike Societies and Spaces among the Fées* (Andrea Maraschi)
10. *German-Speaking Europe: Moosweiblein, Wichtel and Nixen* (Janin Pisarek y Florian Schaefer)
11. *Hungarians: Heavenly and Earthly Fairy Societies* (Éva Pócs)
12. *Western Balkans: «A Vila Like a Vila»* (Dorian Jurić)
13. *Greece (and Italy): The Nereids, «Those from Outside»* (Tommaso Braccini)
14. *The Balts: Laumès and Laimès* (Francis Young y Saulė Kubiliūtė)
15. *Ukraine: Courtship Rituals and Legends of the Bohyni* (Natalie Kononenko)

A pesar de su notable cobertura, en el libro se revelan ausencias significativas. Quedan sin representación varias tradiciones europeas, como la italiana¹, la maltesa, la albanesa, la rumana, la finlandesa, las de los Balcanes orientales, las túrquicas, las caucásicas, las eslavas occidentales y gran parte de las orientales, así como las finougrias de la Rusia europea. También se echan en falta las criaturas del imaginario francés

¹ Las leyendas italianas mencionadas en el capítulo decimotercero fueron recogidas en grico, una variante lingüística del griego.

contemporáneo, dado que el capítulo dedicado al ámbito francófono se centra sobre todo en fuentes de la Edad Media y Moderna. Tales lagunas, aunque relevantes, resultan comprensibles si se consideran la envergadura y complejidad del proyecto.

No es posible, en el espacio de una reseña como esta, detallar las numerosas virtudes del libro, por lo que me limitaré a destacar algunos de sus aciertos metodológicos, así como varios desafíos que, de forma más o menos explícita, el propio volumen deja sugeridos. Uno de sus logros más relevantes es sin duda la problematización de las categorías tradicionales utilizadas para clasificar a las criaturas sobrenaturales. Términos como «hadas», «duendes», «gigantes», «demonios», «licántropos» o «brujas» se revelan claramente insuficientes para describir la plasticidad con que esas entidades se manifiestan en la tradición oral. A lo largo del volumen se constata cómo un mismo motivo narrativo –como el de las danzas nocturnas en corro– puede estar protagonizado por entidades muy distintas según la región. Las danzas en círculo, por ejemplo, pueden ser ejecutadas por duendes, *nixen*, *noeck*, hadas, nereidas, *rusalki*, *bohyni* o *vile*, entre otras. Esa variabilidad pone en entredicho cualquier intento de categorización rígida.

En respuesta a este reto metodológico, los editores abogan por realizar estudios comparativos más precisos, centrados en entidades específicas y contextualizados en sus respectivos ecosistemas culturales (pp. 10-11). Ahora bien, la variabilidad no es un fenómeno únicamente de escala regional. El trabajo etnográfico permite constatar fluctuaciones de los elencos sobrenaturales entre municipios, entre individuos de una misma comunidad e, incluso, entre las versiones narradas por una misma persona.

Algunas de mis experiencias recientes en campo ilustran bien esa volatilidad. Hace pocos meses, por ejemplo, registré una narración sobre *changelings* a Delia Citlalli Benítez Lorenzo, joven de diecinueve años perteneciente al grupo etnolingüístico ayuuk, que reside en las montañas del estado mexicano de Oaxaca. En aquel testimonio, eran las brujas las que intercambiaban a sus hijos por los de las mujeres humanas. Meses después, la misma informante volvió a relatar la leyenda, pero, en aquella segunda versión, quienes intercambiaban a sus hijos no eran las brujas, sino los *kotooy*, entes del imaginario ayuuk que, según se dice, son capaces de quitarse las cabezas antes de danzar en corro.

Las fluctuaciones de este tipo no son excepcionales. En recientes trabajos de campo he registrado infinidad de vacilaciones: entre *duendes* y *enanos*, entre *enanos* y *gigantes*, entre *enanos* y *salvajes* (criaturas del imaginario zapoteco de México), entre el *demonio* y el *Señor del rayo* (una divinidad mesoamericana), etc. Incluso, he documentado una versión árabe-argelina del tipo cuentístico ATU 300 (*El matadragones*) protagonizada, no por un héroe aguerrido, como suele suceder en otras versiones pluriculturales de ese tipo narrativo, sino por Yohá, el *trickster* por antonomasia en las tradiciones islamizadas. Y, en el estado mexicano de Guanajuato, filmé una versión chichimeca jonaz del tipo ATU 150 (*La serpiente ingrata*) cuyo protagonista no era un humano, sino un cordero.

Estos son solo unos pocos casos ilustrativos –de los innumerables que podrían citarse– que evidencian hasta qué punto, en la tradición oral, los perfiles de las criaturas sobrenaturales (y de los personajes de las narraciones en general) se configuran de forma dinámica. Cualquier intento clasificatorio debe asumirse, por tanto, con extrema prudencia.

Hecho este paréntesis, cabe señalar que el eje articulador del libro es la noción de «seres sobrenaturales de tipo social», categoría, acuñada por John O'Hanlon, que se contrapone a la de «seres solitarios» (p. 3)². Esa clasificación, muy asentada en la

² O'Hanlon expuso esa clasificación en su *Irish Folk Lore* (1870).

tradición crítica de Irlanda, Gran Bretaña, Escandinavia y Finlandia, pone el foco en las diferencias entre las criaturas que actúan colectivamente –y que reproducen actividades humanas como cazar, hilar, cocinar, lavar, luchar o bailar en círculo– y las que operan de manera aislada, como los muertos vivientes, los demonios o los monstruos femeninos con rasgos animalescos, entre otras.

En el capítulo introductorio, Young y Ermacora identifican tres rasgos fundamentales de las sociedades sobrenaturales: (1) están organizadas jerárquicamente, y por lo regular encabezadas por reinas o reyes; (2) sus hábitats se ubican en lugares extraordinarios (colinas de formas inusuales, cuevas laberínticas, castillos submarinos, etc.); y (3) mantienen relaciones de interdependencia con los humanos, a quienes pueden ayudar, castigar o solicitar favores. Los humanos, a su vez, pueden acudir a ellas en busca de protección, cosechas abundantes o habilidades especiales (como ciertos dones musicales), entre otros motivos.

Varios capítulos del libro delimitan áreas folclóricas a partir, en buena medida, de esos criterios. Andrea Maraschi, por ejemplo, basándose en documentación medieval, identifica dos regiones dentro del ámbito francófono: una septentrional, en la cual predominan figuras como Melusina, las *lamiae*, los *nutons* y los *lutins*; y otra meridional, poblada por *follets*, *fadas*, *dracs* y *delfines* (p. 141). Maraschi advierte, sin embargo, que las fuentes medievales reflejan solo parcialmente las características de esas criaturas sociales, ya que los escribas de los siglos medios seleccionaban aquellos elementos que se ajustaran a sus fines doctrinales o ideológicos, omitiendo otros que hoy tendrían un interés etnográfico.

Más ambiciosamente, Dorian Jurić, en su capítulo sobre los Balcanes occidentales, esboza una cartografía de los imaginarios europeos (pp. 199-200). Según su propuesta, en el noroeste del continente predominan las sociedades sobrenaturales modeladas a semejanza de la humana; en la Europa oriental son más frecuentes los colectivos femeninos; y en el área mediterránea abundan los espíritus de la naturaleza, cuyos perfiles se inspiran en la Antigüedad clásica (ninfas, sátiros, sirenas, arpías, la diosa Diana, entre otros). Young y Ermacora advierten, sin embargo, que, si bien pueden observarse ciertas tendencias geográficas generales, el folclore se resiste a toda sistematización totalizante (pp. 9-10).

A mi juicio, incluso la categoría de «seres sociales» presenta importantes ambigüedades e inconsistencias. A este respecto, José Manuel Pedrosa observa que algunas criaturas –como las *lamias* vascas, las *dones d'aigua* catalanas o las encantadas– pueden actuar tanto de forma individual como colectiva (p. 130). De hecho, en su capítulo sugiere un modelo clasificatorio alternativo que se centra no ya en las entidades, sino en los espacios donde estas se encuentran con los humanos³ (p. 124). Su propuesta –que abre una vía prometedora para futuras investigaciones– define cuatro círculos concéntricos en los cuales interactúan los humanos y los seres sobrenaturales: (1) el entorno doméstico inmediato (la cama, el dormitorio, la vivienda); (2) los espacios humanos comunes (los vecindarios, los pueblos, las ciudades); (3) las zonas liminales o de tránsito (los cementerios, las ruinas, los caminos, los puentes); y (4) los espacios no civilizados (las montañas, los bosques, los mares, los páramos).

Por otra parte, el volumen deja entrever la necesidad de ampliar los análisis comparativos a regiones no europeas, en especial a aquellas donde la oralidad sigue viva y puede estudiarse en sus contextos performativos. Hay que tener en cuenta que las

³ La propuesta de José Manuel Pedrosa fue elaborada en colaboración con María Fernanda Martínez Reyes (2016: pp. 101-102).

zonas representadas en este libro han sido objeto de innumerables estudios y conforman, precisamente, el corpus folclórico mejor documentado del mundo. La incorporación de repertorios sobrenaturales de otras latitudes no solo enriquecería el corpus global; también permitiría plantear nuevos y más ambiciosos desafíos comparativos. Podría indagarse, por ejemplo, en por qué los imaginarios occidentales exhiben una exuberante diversidad de criaturas, mientras que en otras tradiciones –como las del norte de África– lo sobrenatural suele concentrarse en unos pocos personajes, como la *ghoula* o el *djinn* en el caso del Magreb⁴.

Un aspecto discutible del volumen es la escasa participación de investigadores que hayan trabajado directamente con materiales de campo. Salvo contadas excepciones, como Éva Pócs o José Manuel Pedrosa, la mayoría de los colaboradores se apoya únicamente en testimonios recogidos por otros folcloristas hace décadas. Esta carencia es comprensible, desde luego, dadas las dificultades para hallar tradición oral viva en Europa, pero no deja de resultar preocupante. La experiencia etnográfica sigue siendo insustituible para valorar adecuadamente algunos aspectos paratextuales cruciales, como el contexto enunciativo, la percepción del narrador, la funcionalidad simbólica o ritual de las narraciones y los criterios vernáculos de clasificación de las entidades mágicas. Por ello, cuando se desconoce el marco en que fueron documentadas las versiones – como ocurre, sobre todo, con las fuentes antiguas –, debe extremarse la cautela al extraer conclusiones sobre las categorías de las entidades sobrenaturales.

Por último, también se aprecia una necesidad urgente de actualizar los catálogos internacionales de leyendas y memoratas. A este respecto, sorprende que aún se emplee como referencia el catálogo *The Migratory Legends* de Reidar Thoralf Christiansen, que es una obra publicada nada menos que en 1958 y basada exclusivamente en relatos noruegos. Puede que ese modelo clasificatorio se adecue al contexto escandinavo (aunque, incluso para ese ámbito geográfico, requeriría de una actualización), pero resulta claramente insuficiente para abarcar el conjunto de tradiciones europeas y es definitivamente inadecuado para un alcance universal. Nuestra disciplina necesita urgentemente nuevos catálogos que integren repertorios universales⁵.

En definitiva, *The Exeter Companion to Fairies, Nereids, Trolls and Other Social Supernatural Beings* es una obra de referencia, rigurosa y meticulosamente editada, que reúne a especialistas de primer nivel. Se trata, sin duda, de una contribución fundamental al estudio de los imaginarios europeos. Su mayor virtud, quizá, radique en no pretender una visión definitiva del imaginario sobrenatural, sino en fomentar un campo de estudio comparativo, dinámico y en permanente revisión.

FINANCIACIÓN

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

⁴ Transcribo según la convención francesa. Para lo reducido del elenco de personajes en la narrativa magrebí, véanse Abenójar, 2015: p. 14; y 2014: p. 20.

⁵ En años más recientes, se han realizado otros intentos de clasificación, como el de Marjatta Jauhiainen en *The Type and Motif Index of Finnish Belief Legends and Memorates* (1998). No obstante, esos trabajos siguen centrados en repertorios locales.

OBRAS CITADAS

- ABENÓJAR, Óscar (2014): *Cuentos populares de la Cabilia*, Madrid, Miraguano.
- ABENÓJAR, Óscar (2015): *La princesa cautiva y el pájaro del viento. Mitos y cuentos del norte de Argelia*, Madrid, Verbum.
- CHRISTIANSEN, Reidar Thoralf (1958): *The Migratory Legends: A Proposed List of Types with a Systematic Catalogue of the Norwegian Variants*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- JAUHIAINEN, Marjatta (1998): *The Type and Motif Index of Finnish Belief Legends and Memorates*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- MARTÍNEZ REYES, María Fernanda (2016): *La narrativa oral en Honduras. Nuevas exploraciones en los inicios del siglo XXI*, tesis doctoral dirigida por José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- O'HANLON, John (1870): *Irish Folk Lore: Traditions and Superstitions of the Country, with Humorous Tales*, Glasgow, Cameron and Ferguson.

Óscar ABENÓJAR
(El Colegio de México)



Clark, John (2024): *The Green Children of Woolpit. Chronicles, Fairies and Facts in Medieval England*, Exeter, University of Exeter Press (Exeter New Approaches to Legend, Folklore and Popular Belief), 260 pp.

Cuentan que un verano, entre los años 1153 y 1154, la población de Woolpit, Inglaterra, se sorprendería con el hallazgo de dos hermanos, una niña y un niño, cuya piel era completamente verde. Las ropas que portaban eran distintas a todo lo que los habitantes de Woolpit conocían; al principio, los niños se negaban a comer cualquier comida que les ofrecieran, pues para ellos lucía “incomible”; y afirmaban venir de una tierra inmersa permanentemente en una luz crepuscular, pues era una tierra donde no salía el sol. Dos historiadores de la época: William of Newburgh y Ralph of Coggeshall rescataron este testimonio y lo plasmaron en sus crónicas, desatando así un misterio que abarcaría siglos, atravesaría océanos e inspiraría innumerables interpretaciones. Desde entonces, estudiosos de la tradición oral, historiadores, teólogos, ufólogos, novelistas, músicos, entre muchos otros, se ocuparían de examinar sin éxito este misterio: ¿eran criaturas de un mundo subterráneo, parte de una raza de seres verdes provenientes de otro planeta, hadas perdidas en nuestro mundo, o simples víctimas de una rara enfermedad o una alimentación poco balanceada?

Como expresa el propio Clark, para llegar al meollo de este misterio era preciso sumergirse en áreas de investigación inesperadas: desde la horticultura hasta las imbricadas técnicas de teñido de textiles en la época medieval; averiguar acerca de enfermedades que reverdecieran la piel; leer sobre ángeles o rituales satánicos; imbuirse de todo lo que tuviera que ver con el culto a San Martín; investigar sobre los tipos de trampas para atrapar lobos o estrategias para encontrar hadas; dilucidar los mapas y espacios desde Carmathen en Gales hasta Lutsk en Ucrania, de Utqiagvik en Alaska a los inexistentes “Banjos” en España; y, por supuesto, era preciso visitar Woolpit varias veces y escuchar las palabras de los orgullosos pobladores del lugar que aún se regodean en este relato. Esta fue la magnánima tarea en la que se embarcó John Clark para aclarar el misterio y este libro es el resultado de una investigación que pocos estudiosos, tal vez, se hubieran atrevido a realizar, pero que demuestra lo que el encanto de dos niños color verde puede despertar en la imaginación, un libro con el cual podemos sumergirnos en la profundidad de un enigma que abarca al mismo tiempo lo racional y lo prodigioso; el milagro y la revelación pagana.

John Clark dedicó gran parte de su carrera a ser curador de la colección medieval del Museo de Londres. Contribuyó al diseño de la primera galería medieval, fue pionero en la digitalización de la base de datos del Departamento de Colecciones Medievales y organizó múltiples exposiciones temporales como *Alfred the Great 849–899: London’s forgotten king* (1999) y *Chaucer’s Londoners* (2000). Durante años participó en el desarrollo de colecciones, atención al público, programas educativos y otras actividades hasta que se jubiló en 2009 como Curador Emérito. Igualmente ha fungido como profesor honorario en el Instituto de Arqueología, en University College London¹. Ha publicado numerosos

¹ Información obtenida de la página de Academia.edu del autor: <https://museumoflondon.academia.edu/JohnClark>

artículos sobre una gran variedad de temas, pero, sin duda, su talento como arqueólogo es el que sale a relucir en esta obra. A continuación, una breve panorámica de todos los hallazgos que ha alcanzado a develar en torno al misterio de los niños verdes de Woolpit.

En el primer capítulo, el autor expone el tema de manera general y detalla lo que ya hemos dicho anteriormente: lo intrincado de la tarea que se ha planteado. En el segundo y tercer capítulo conocemos la historia, legado y transmisión del relato. La historia de los niños verdes de Woolpit se remonta al siglo XII, cuando un niño y una niña con la piel de color verde aparecieron en el campo de cosecha de Woolpit, un pueblo en Suffolk, Inglaterra. Según dos cronistas de la época, estos niños hablaban un idioma desconocido, vestían con ropas extrañas y no comían la comida local. Después de varios días de rechazar cualquier alimento, se acostumbraron a comer habas crudas. Con el tiempo, su piel perdió el color verde, la niña sobrevivió y el niño murió poco después de ser bautizado. Los niños dijeron que provenían de una tierra llamada St Martin's Land, donde no salía el sol, sólo había una luz crepuscular y todo era verde. No pudieron explicar claramente cómo llegaron a Woolpit; una versión dice que estaban siguiendo el ganado y, al entrar en una cueva, se perdieron y eventualmente emergieron en nuestro mundo; otra versión indica que sólo escucharon un fuerte ruido y de pronto aparecieron ante los granjeros de Woolpit. Con el tiempo, esta historia ha sido reinterpretada y utilizada en diversos géneros literarios y libros de investigación, desde estudios históricos hasta novelas, poesía, obras de teatro e incluso una ópera infantil.

En el capítulo cuatro, el autor abre la puerta a las múltiples interpretaciones que se le han dado a esta historia. Dentro del ámbito de los estudios de la tradición oral, es fácil ubicar los motivos y tópicos de este relato en los cuentos tradicionales sobre hadas o duendes; no obstante, como indica el propio Clark, a veces los motivos de los cuentos son también los motivos de la vida, por lo que resulta reduccionista explicar este misterio como otro “cuento de hadas” más en la colección. Por ejemplo, hay quien los cataloga como visitantes de mundos subterráneos (un motivo medieval recurrente) o como hadas verdes que habían sido intercambiadas por dos niños humanos, siguiendo también otro viejo relato de la tradición feérica. Los historiadores también han intentado esclarecer el misterio considerando las posibles explicaciones lógicas del suceso: una de las teorías más aceptadas identifica a los niños como miembros de una colonia de inmigrantes flamencos; los niños quizás habrían perdido su familia y su hogar tras ataques de mercenarios (posiblemente después de la legislación anti-flamenca de 1154). El lenguaje extraño que hablaban podía ser flamenco; sus ropas extrañas, producto de las técnicas de elaboración de textiles reconocidas entre esta población; y el nombre de su lugar de origen, St Martin's Land, podría ser en realidad Fornham St Martin, a sólo 13 km de Woolpit. Su extraño color verde podía deberse a una condición médica conocida como clorosis, una enfermedad que en realidad pertenecía más al ámbito de los médicos de la época victoriana.

Asimismo, si hablamos de dos visitantes verdes en nuestro planeta, no podían faltar las múltiples páginas que la ufología podría dedicar a este tema. Es, de hecho, un estudioso de la ufología, lo paranomal y lo ‘forteano’² quien hace competencia en

²En honor a Charles Fort, investigador estadounidense conocido por estudiar fenómenos extraños. Ha sido llamado el “profeta de lo inexplicable”. Su trabajo inspiró a un grupo de intelectuales británicos que fundaron la Sociedad Charles Fort, la cual estuvo vigente hasta 1959. En 1973 se publica, igualmente en Gran Bretaña, la revista *Fortean Times*, dedicada a este tipo de temáticas y que organiza anualmente las *Fortean Times Unconventions*, las cuales reúnen a todo tipo de aficionados a los sucesos extraordinarios. El término forteano es utilizado tanto para describir a este tipo de fenómenos, así como a aquellos que los investigan.

minuciosidad a Clark en cuanto al estudio de los niños verdes de Woolpit: Duncan Lunan, quien en su libro *A Speculative Treatment of a Medieval Mystery*, reconstruye la historia familiar y conexiones de Richard de Calne de Wykes, quien en su momento acogió a los niños verdes; estudia las actividades políticas de reyes y sirvientes; y analiza el significado de distintos signos y maravillas reportadas por escritores medievales. En palabras de Clark, Lunan combina el estudio histórico con la especulación sobre humanos abducidos por alienígenas, y establece la teoría sobre la existencia de una colonia en un planeta distante con un “transportador de materia” que une este planeta con la Tierra y que incluye el involucramiento del rey Enrique II y los caballeros templarios para lidiar con las entidades extraterrestres. Tan fabulosa y disparatada como pueda parecer cualquier teoría, diversos académicos han dedicado horas y páginas a tratar de explicar cada detalle del relato de los niños, sin la posibilidad de cubrir cabalmente todos sus ángulos. Clark analiza a profundidad cada solución, sus ventajas y desventajas, y el porqué, al final, todas sólo pueden quedarse en el terreno de lo especulativo. Nadie, ni historiadores ni ufólogos, han podido dar con el blanco y eventualmente sus elucubraciones muestran las costuras. En palabras del autor, todos los que han estudiado esta historia desde su correspondiente disciplina y bajo sus propias ideas preconcebidas (y aparentemente ignorantes de los trabajos y preocupaciones de otros estudiosos del caso) tienen en común tanto la dependencia de fuentes secundarias como la falta de reconocimiento de las dos versiones que sobreviven hoy de los cronistas medievales. Por lo tanto, no logran un análisis profundo de los detalles de esta historia. Esta es una de las grandes contribuciones del libro de Clark, pues deja asentado en un solo documento todas las aristas del caso y analiza críticamente las explicaciones que se han dado a lo largo de los siglos al respecto.

El capítulo cinco se enfoca en los historiadores: William of Newburgh y Ralph of Coggeshall. Personajes en sí mismos, el estudio del relato a la luz de la obra de estos cronistas es ya, de por sí, notable. La inclusión de un relato de tan increíbles proporciones en medio de la *Historia Rerum Anglicarum* de William y la *Chronicon Anglicanum* de Ralph, denota mucho del pensamiento y preocupaciones de la época medieval. La elección de los testimonios, lo que han decidido plasmar los cronistas de esta historia, nos dice más de su pensamiento que las historias de reyes y guerras también presentes en su obra. Era claro, por ejemplo, que Ralph estaba de acuerdo con la teoría que ubicaba la procedencia de los niños en tierras subterráneas, desde el propio título que le dio a este capítulo en su crónica: “Concerning a Boy and a Girl who Emerged from the Ground”. William, nos dice Clark, parece un poco más escéptico, pero en la obra de ambos se observa claramente la relación de los habitantes medievales con eventos maravillosos. La llegada de dos niños color verde habría sido extraordinaria, sin duda, pero para el imaginario medieval tampoco habría resultado absolutamente disparatado que vinieran efectivamente de una tierra subterránea donde hadas verdes danzan bajo la luz crepuscular.

El capítulo seis se sumerge aún más en los detalles. Analiza el discurso de William y Ralph y propone que debieron haber tenido, al menos, un testigo en común. Propone la posible fecha exacta del suceso, estudia cuáles eran las habas que se cosechaban en ese momento que pudieron haber despertado el apetito de los niños, cuál era en realidad la gama cromática precisa de verde en su piel, la ubicación geográfica donde los encontraron, si eran efectivamente hermanos, los motivos relevantes en cuanto a las hadas verdes de la época, cómo eran las hadas en general descritas en Suffolk, si era posible que su piel hubiera sido teñida, las posibilidades de enfermedades como la clorosis o el favismo, el lenguaje extraño que hablaban, si podrían ser realmente flamencos, si es cierto que la

niña creció, se casó y tuvo descendencia, y todos los motivos tradicionales dentro de una narrativa histórica. El trabajo de Clark no deja ni un solo resquicio sin explorar.

El capítulo siete analiza las palabras de los niños, rescatadas en los testimonios recogidos por William y Ralph, partiendo de un problema principal: eran niños. Dos niños perdidos, huérfanos, en una tierra extraña donde no hablaban la lengua ni conocían las costumbres del lugar, y, además, quienes estaban siendo interpelados por adultos curiosos, quienes probablemente los asediaron con preguntas y adornaron sus respuestas con sus propias elucubraciones. Digno de cualquier investigación policiaca, no podían faltar las palabras de testigos tan importantes. Es aquí donde Clark examina cada una de las afirmaciones de los niños y sus posibles ecos en la tradición.

El capítulo ocho da pie a nuevas exploraciones en la materia, líneas que hasta ahora nadie ha abordado y en las que es pionero el propio Clark. Por ejemplo, el autor M.R. James (1862-1936), medievalista y autor de historias de fantasmas, relaciona casi al vuelo la tierra de los niños, St Martin's Land, con el nombre de Merlín, pero no ahonda al respecto. Clark sí se involucra en este sendero, además de que observa otros motivos tradicionales en el relato, se pregunta si se trata de una leyenda, memorata, cuento tradicional o clásica historia paranormal, entre otras pistas, inexploradas hasta ahora.

Finalmente, el capítulo nueve son las conclusiones del autor, donde no deja de lado la parte psicológica imbuida en este relato: al final, leemos sobre dos niños que habrían pasado por una situación traumática y lo fantástico de su historia sigue asombrando a académicos y amantes de la ciencia ficción por igual.

No puedo dejar de mencionar el Apéndice donde el lector tendrá acceso a las crónicas escritas por William y Ralph en latín, acompañadas por la traducción de Clark, así como las numerosas imágenes y mapas que acompañan el volumen, y las cuales nos permiten adentrarnos visualmente en el mundo de estos extraordinarios personajes.

The Green Children of Woolpit. Chronicles, Fairies and Facts in Medieval England no es sólo un ejemplo de metodología, es un tratado sobre el poder del misterio. Clark no se inclina por ninguna teoría, pues nunca fue su objetivo, sino que recaba de manera sistemática las numerosas páginas que se han escrito sobre el tema, dictando la pauta para futuras investigaciones al respecto y enviando un llamado a todos los foreros que quieran aventurarse a resolver el misterio.

Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que si hay algo de fantástico en el relato de los niños es su capacidad de encantar a través del tiempo y el espacio. Nos recuerda al encanto de un duende, capaz de perder a su inocente víctima entre tratados medievales y óperas para niños. Nos encontramos ante todo frente al poder de una historia bien contada. Eso es lo que William y Ralph hicieron en el siglo XII y lo que Clark hace por sus lectores en el siglo XXI. Yo recomiendo el libro no sólo como ejemplo de un estudio riguroso, digno del más acérrimo académico o el más obcecado de los detectives, sino como una forma de mantener la historia y, sobre todo, el misterio con vida.

Adriana GUILLÉN ORTIZ
(Universidad Nacional Autónoma de México)



Braccini, Tommaso (2023): *Mitos errantes. Leyendas urbanas de hoy y de siempre*, Madrid, Alianza Editorial, 208 pp.

Mitos errantes (2023), de Tommaso Braccini, profesor de filología clásica en la Universidad de Siena, es la traducción al castellano de *Miti vaganti* (2021), una digna y entretenida aportación a los estudios folclóricos, concebida desde un enfoque comparativo y multidisciplinar que revela concomitancias entre la cultura popular de los antiguos y la de nuestros días. En los próximos párrafos pasaré revista a este ameno título, elaborado con el máximo rigor filológico pese a su naturaleza divulgativa. Acometo esta empresa con el deseo de incentivar el interés por este campo, inaugurado en España a finales del milenio pasado por Josep María Pujol, y consolidado hacia los inicios del 2000 por Josep Samper, Antoni Ortí y José Manuel Pedrosa. Afortunadamente, las pesquisas en legendística contemporánea todavía cuentan con vigencia académica gracias a aportaciones recientes como *100 llegendes urbanes* (2019), de Carme Oriol, y a una cifra modesta de artículos y capítulos de libro.

La introducción de la obra actúa como declaración de intenciones, marco teórico y apretada síntesis de las investigaciones precedentes. Con exactitud terminológica, claridad expositiva y concisión admirable, Braccini va deslindando conceptos pertinentes para sus comentarios como «poligénesis» o «ecotipo», y esboza una compendiosa historia de los estudios en leyendas urbanas, desde el imprescindible sistema clasificatorio de Brunvand hasta el innovador artículo de Ellis, «*De legendis urbis: Modern legends in Ancient Rome*», el primero en excavar en el pasado en busca de las raíces de estas narraciones. Por lo demás, los objetivos del autor quedan enunciados en estas sucintas líneas: «¿por qué estas historias son tan longevas?, ¿cuál era el significado que tenían para griegos y romanos?, ¿es el mismo que tienen para nosotros?, ¿qué nos pueden enseñar estos relatos al enmarcarlos como narraciones folclóricas a largo plazo?».

El primer capítulo, «Tiberio y el motor de agua», ejemplifica a la perfección las tesis de Braccini. Sobre la base de un presunto «motor de agua», la «máquina de Dios» y otros ingenios diseñados por inventores oscuros o de méritos cuestionables, el autor demuestra cómo leyendas urbanas de una misma familia (el «vidrio irrompible» que figura en Petronio, Plinio, etcétera, y que resurge en la Modernidad) se nutren de los deseos de prosperidad de la población y de una suspicacia perpetua hacia las autoridades, que neutralizarían a estos Prometeos de su tiempo para garantizar la estabilidad económica de la nación, cuando no, veladamente, su propia continuidad en el trono.

«Complots contra la humanidad: de Zeus al coronavirus» es el elocuente encabezado del segundo capítulo. Braccini retoma su argumento anterior a través de un asunto de rabiosa actualidad, cuyas funestas consecuencias aún perduran en la memoria colectiva: la pandemia del coronavirus, atribuida a poderes en la sombra que perseguirían un control efectivo de la natalidad, y, en concreto, una reducción demográfica de las clases menos privilegiadas; un mecanismo atemporal, con paralelos en la primera mitad del siglo XIX, en la plaga del cólera, y otros más distantes en la guerra de Troya de la mitología griega. He aquí otro síntoma del eterno recelo hacia quienes ocupan los peldaños más elevados en la escala jerárquica. También funciona como indicio de un pensamiento de escasa hondura analítica, a menudo determinado por circunstancias de analfabetismo,

miseria y estancamiento social y laboral, que se decanta por explicaciones convenientes e inmediatas, por supersticiosas que parezcan (que una o más organizaciones siniestras, países enemigos o personalidades adineradas se han conjurado contra la humanidad), frente a la incertidumbre desconsoladora que proyecta el desconocimiento científico.

La conmoción, los delirios conspirativos y la incapacidad para asumir una realidad desgarradora se dan cita en el tercer capítulo, «Honorio y el 11 de septiembre», en el que Braccini contrapone el atentado de las Torres Gemelas con el saqueo de Roma en 410, en una demostración convincente de la poligénesis de ciertos esquemas legendísticos. Ambos acontecimientos catastróficos estuvieron sobrevolados por la sospecha de la traición. Era un atajo mental cómodo, una manera de conferir sentido a lo inimaginable: la vulnerabilidad de dos grandes imperios que veían así su honor y su poderío salvaguardados, porque su caída habría sido orquestada desde el interior.

El cuarto capítulo, «Pulpos y cocodrilos: los monstruos de las alcantarillas» aborda un tema no menos preocupante: el de los alcantarillados infestados de cocodrilos, cerdos, gatos y otras criaturas potencialmente nocivas para el hombre. Braccini ubica con rapidez los hitos de esta leyenda poligenética y boceta su sentido elemental. Los caimanes neoyorquinos, arrojados a los desagües por sus amos, o el pulpo de Pozzuoli (del que dio noticia Plinio), que se adentraba en un domicilio por la letrina para robar pescado, testimonian el miedo ancestral a las cloacas: un territorio subterráneo, oculto, laberíntico y peligroso. También, añadiría yo, revelan un temor recurrente hacia la naturaleza salvaje e indomesticada; aquí, un grupo de animales que crean sociedades hostiles a la nuestra —no sin razones de peso— donde no podemos detectarlos. No se olvida el autor de presentar varias *fake news* esparcidas por Bolonia en los últimos años, un concepto este (el de *fake new*) que nadie está en condiciones de ignorar, pues activa idénticos resortes emocionales y bebe del sensacionalismo que desde siempre ha nutrido estos mitos.

En «La procesión del rey de las ratas», su quinto capítulo, Braccini sigue navegando por las aguas kársticas del subsuelo. En esta ocasión atiende a diversos motivos emparentados con la leyenda del rey de las ratas o «Jeferraton», documentada en Nápoles desde 1982. En un itinerario que atraviesa un manuscrito setecentista con base en un tratado de magia árabe, cuentos que fueron compilados en la Inglaterra del siglo XVIII y el *Amante de la mentira* de Luciano de Samosata, el autor reafirma el pánico que experimentamos ante las amenazas de debajo de la tierra. No pierde de vista el anclaje de estos mitos con la realidad factual, con frecuencia distorsionada e interferida por creencias vetustas, más fácilmente digeribles para personas poco instruidas que sus respectivas interpretaciones racionales. En este caso, la recuperación ecológica de las nutrias en Italia podría haber favorecido —por una confusión física— las habladurías sobre monarcas ratonescos¹; en el capítulo previo, la presencia anecdótica de aligátors o de criaturas extraviadas en los canales de desechos pudo haber dado alas a tales relatos.

Llegado a este punto, haré un breve excursus para reivindicar el provecho de esta última vía exploratoria, un complemento indispensable de las calicatas de amplio alcance cronológico y geográfico, por más que exija una educación mínima en zoología, etología y biología. Su objeto no sería desmontar estos mitos, sino ir más allá de la constatación de su transferencia dentro de unas coordenadas espaciales y temporales para verificar su plausibilidad y descomponer sus elementos formantes con mayor precisión científica.

¹ Braccini fija erróneamente la cuna de las nutrias en Sudamérica, cuando ciertas variedades de esta especie son endémicas de Europa.

Para ello habría que contestar a preguntas como la siguiente: ¿es posible que algunas leyendas estén basadas en un suceso real mitificado o exagerado por sus transmisores? Por ejemplo, sabemos que los cefalópodos carecen de estructura ósea y que son capaces de permanecer fuera del mar varias horas, conque ¿no sería verosímil que uno pequeño o mediano se infiltrase por la letrina y que el espanto de dicho descubrimiento propiciara la desorbitación de su tamaño?

«La leyenda de las serpientes con paracaídas» es el llamativo título del sexto capítulo. Braccini examina aquí una serie de mitos relacionados con la liberación de fauna considerada dañina para las personas (culebras, lobos, etc.), desde el emperador romano Decio hasta la España de hace dos décadas y la Italia de la segunda mitad del siglo XX, donde arranca —en su forma actual— esta historia en el contexto de un creciente arraigo de nuevas medidas conservacionistas, auspiciadas por el ecologismo de primera ola e implementadas progresivamente por los gobiernos europeos. Bajo su piel palpita, como distingue el autor, una ostensible crítica política; y, asimismo, agregaría yo, un descrédito superlativo hacia los movimientos ambientalistas, acusados de pretender transformar el estilo de vida de las gentes ordinarias sin una justificación sólida. Esto ilustra de maravilla el riesgo que entraña la propagación de algunas leyendas urbanas, que se suman a las estrategias de desinformación y a las *fake news* descerrajadas desde todas las esquinas del tablero político para influenciar la opinión pública.

Bajo el título «Los etruscos y las estelas químicas» coloca Braccini su séptimo capítulo, donde se vuelve patente la adaptación de estos mitos al entorno geográfico, social y epistemológico de la época en que aparecen. El autor reúne ahora chismes relativos a patógenos, químicos y otras estelas vertidas en la atmósfera, que identifica con el fenómeno del *ballooning* (telarañas que flotan por la acción del viento y de los campos electrostáticos), y con creencias como los hilos de María. Si en el pasado estos fenómenos eran achacados a lo sobrenatural, el pensamiento mágico coetáneo remite a la tecnología, que, en desarrollos futuristas e impensablemente adelantados a su era, sería utilizada por instituciones maléficas para perjuicio de la humanidad.

«Cita en el cementerio», el capítulo octavo del libro, recoge variantes de la célebre leyenda de la autoestopista fantasma. Braccini encuentra sus equivalentes más remotos en la historia de Filino y Macates, del *Libro de las maravillas* de Flegón de Tales (siglo II), y en el *Shousen ji* de Gan Bao (siglo IV); por lo tanto, no parece descabellado postular una prodigiosa dispersión por varios continentes, una prueba adicional de la atracción que ejercen ciertas historias migrantes y de su carácter abierto y popular, contrario a fronteras nacionales, cronológicas y de clase.

Tras la huella del inquietante erotismo femenino insinuado por las autoestopistas espectrales se deben situar las leyendas congregadas bajo el epígrafe «Mujeres con patas y seducciones fatales», noveno capítulo en el cual Braccini explora narraciones con unos ingredientes tan fascinantes como perturbadores: bellas jóvenes que encandilan a muchachos en discotecas o en destinos paradisíacos para extraerles órganos, infectarlos con SIDA o matarlos. Además de un rosario de variantes contemporáneas, el autor lista versiones tempranas en Luciano de Samosata y en los *Jātaka*, y clarifica que lo que yace tras muchas de estas historias es un designio cautelar y moralizador: prevenir los peligros derivados de las relaciones sexuales con mujeres desinhibidas.

El décimo capítulo, «La profecía del recién nacido monstruoso», inicia su andadura con las profecías catastrofistas formuladas por ancianas que se suben al transporte público. Posteriormente, desplaza su foco a los bebés monstruosos y adivinos que figuran en el *Libro de las maravillas* de Flegón de Tales. La explicación que ofrece Braccini para la

revitalización de estos motivos en periodos y paisajes lejanos tiene que ver con la potencia de unos símbolos universales e imperecederos: la inocencia de los niños, la sabiduría de los ancianos... Yo haría hincapié en que la acumulación de portentos y enseñanzas morales se conjuga con una mentalidad providencialista: si ya es atípico que nazca un infante deforme, que presagie desgracias a quienes lo han despreciado se nos antoja un castigo celestial de lo más oportuno.

«De Lázaro a Yahoo Answers: los misterios del Vaticano» es el penúltimo capítulo de la obra, inscrito en esa línea inicial de desconfianza hacia las autoridades; en este caso, eclesiásticas. La habladería, de circulación todavía reciente, de que el Vaticano oculta en una biblioteca secreta tomos que atentarian con desmoronar los cimientos de la fe católica halla paralelos en el ficticio *Libro de san Lázaro*, catalogado por Juan Malas, y en los Libros Sibilinos de la Antigua Roma. El capítulo final, «El diablo al revés: herejes y grupos de rock», recuerda el infundio de que grupos de rock como los *Beatles* habrían cifrado mensajes diabólicos subliminales en sus canciones. Braccini liga este chismorreo a las fórmulas mágicas empleadas por sectas como los fundagiagitas del siglo XI en Constantinopla, evidenciando nuevamente la corta distancia que existe entre las creencias mágicas y la pseudociencia en la cual se sostienen no pocas de estas leyendas, así como la maraña de intereses doctrinales, económicos y religiosos que estimulan su diseminación.

Mitos errantes desempeña su misión divulgativa con una prosa ágil y desenfadada, una erudición firme y juiciosamente administrada a los lectores, y una diversidad temática notable. En la casuística referenciada el autor incluye recortes de prensa de España, Italia y otros países, lo cual facilita el cotejo comparativo e idealmente espoleará indagaciones radicadas en ámbitos más específicos. Habría agradecido la reproducción por extenso de los textos citados, pero acaso ello hubiera ido en detrimento de su accesibilidad y habría fastidiado al consumidor de lecturas ligeras que monopoliza hoy el mercado del libro.

En definitiva, si *Mitos errantes* demuestra algo es la relevancia del *netlore*, de los blogs y las redes sociales para la difusión, recopilación y análisis de las leyendas urbanas, que en un futuro cercano (quizá en estos momentos) acabarán salteadas con las *fake news*, apoyándose en modelos lingüísticos generativos, en *deepfakes* y en imágenes producidas por inteligencia artificial.

A pesar del imparable proceso de mecanización al que están sometidos cada vez más aspectos de nuestra rutina, salta a la vista que no hay nada más humano, dinámico y persistente que los rumores y las historias a las que han dado origen.

Miguel RODRÍGUEZ GARCÍA
(Universidad de La Rioja)



Valdés, Carlos Manuel (2023): *Aventuras de Pedro de Ordinales, narradas por Pedro Jasso, campesino del desierto coahuilense*, Saltillo / Coahuila, México, 217 pp.

He aquí un libro excepcional y modélico por muchas razones. En primer lugar, porque recoge las narraciones orales de don Pedro Jasso, un sobresaliente artista de la voz, de los mejores de los que haya quedado registro en los anales de la literatura oral atestiguada en el mundo. Los breves apuntes de su vida que se dan en las páginas introductorias hacen concebir la esperanza de que algún día podamos disponer de una más extensa “historia de vida” de don Pedro, narrada a su dictado, que seguro que sería riquísima y que permitiría contextualizar más convenientemente el entorno social y cultural, y también el familiar y personal, en que haría falta entender este deslumbrante repertorio de relatos. Ojalá que esa deseable historia de vida no naciera solo para ser leída, sino que pudiera ser también escuchada e incluso contemplada, a partir de su registro sonoro y audiovisual. Dada la belleza y la complejidad de estos textos transcritos a partir de la voz de don Pedro, no sería ninguna sorpresa que su entonación, sus gestos, sus paisajes, fuesen los de un imprescindible maestro de la performance, y los de un entorno propicio para el acto de narrar transformado también en arte de vivir y de sobrevivir.

Comienza el capítulo dedicado al narrador con este introito impresionante: “Pedro Jasso es un campesino de 62 años que sufrió un accidente mientras tallaba cogollos de lechuguilla para producir fibra de ixtle y obtener algunos ingresos”. El compilador del libro, Carlos Manuel Valdés, explica de qué manera, tras la estancia en el hospital de la ciudad de Saltillo, llevó a su amigo en coche hasta su domicilio en el ejido de Pilar de Richardson, a 91 kms. de Saltillo; y cómo el campesino que acababa de pasar por el dolor y el trauma del accidente y de la hospitalización tuvo ánimos para ir contándole cuentos por el camino. Alguna lección se podría sacar, al hilo de esta anécdota, que acaso sea más trascendente de lo que parece, acerca del poder sanador de la palabra y de los cuentos. Téngase en cuenta que “cuentos de camino” fueron los que iban contando los viajeros (no en coche, sino a lomos de caballerías) de los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, compuestos hacia 1387-1400. Y que los “cuentos de camino” fueron una categoría muy bien delimitada entre los que eran narrados en el Siglo de Oro español. Alguno que otro se coló en el accidentado itinerario que siguieron don Quijote y Sancho, y en los que cumplieron unos cuantos protagonistas de novelas picarescas; y no pocos afloraron durante el trayecto, entre Sevilla y Burgos, de las voces cantantes de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando, publicado en 1603. Nadie podrá decir que este nuevo “viaje entretenido” por los cuentos de don Pedro Jasso ofrecidos a quien le acompañó entre Saltillo y Pilar de Richardson no cuente con antecedentes ilustres. Ni que no sea una hermosa metáfora, esta del campesino convaleciente de una dolencia grave que con sus “cuentos de camino” infundió vitalidad, emoción, conciencia de estar ante un sobresaliente hecho artístico, primero en el interlocutor que tuvo durante aquel trayecto, y a continuación en los lectores que nos hemos ido agregando.

Aquella situación fue el motor de un proceso de larga duración: el compilador, Carlos Manuel Valdés, cuenta cómo “un grupo de jóvenes que habían estudiado comunicación en la Universidad, se ofrecieron a ayudarme en el rescate. Nos lanzamos

a Pilar de Richardson. En una primera etapa grabamos trece narraciones, de las cuales ocho tenían como personaje a un pícaro, mentiroso, embaucador, simpático, palabrero y tramposo nombrado Pedro de Ordinales”. Palabras que indican el paso a una instancia que sobrepasa la del cuento narrado por un viajero a otro, y que nos sitúan ante una obra que empezó y acabó siendo coral, en tanto que refleja una tradición comunitaria recuperada gracias a un trabajo de documentación realizado por muchas personas en colaboración.

Gracias a otras páginas del amplio estudio que se integra en este libro quedamos informados de que un punto de partida todavía más remoto estuvo en un trabajo académico que diversos investigadores de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Coahuila realizaron acerca de la historia de algunos ejidos del municipio de General Cepeda, en Coahuila, a petición de los campesinos de la zona. Aquellos investigadores (Guadalupe Sánchez de la O, Cristina Martínez García, Machely Flores Reyna y el propio Carlos Manuel Valdés) contaron con el apoyo de un grupo de cuarenta y dos alumnos, que convivieron con familias de veintisiete comunidades. Ello corrobora que este libro, que en principio se centra en el repertorio en específico de un narrador de cuentos orales, tiene asiento sobre un trabajo de documentación de alcances, vastedad y profundidad mucho mayores, que combina etnografía y etnohistoria; y sobre una labor perdurable y minuciosa de lo que los antropólogos llaman “observación participante”, sobre el terreno y sobre el archivo, que se benefició del impulso sin desmayo de todos, ejidatarios, etnógrafos e historiadores.

Al asombro de la revelación durante un viaje por carretera del imprevisto repertorio narrativo de don Pedro Jasso siguió el del descubrimiento, por Carlos Manuel Valdés, de que el personaje recurrente e inquieto de aquellos relatos era un avatar del ilustre pícaro Pedro de Urdemalas (o Pedro de Malas Artes, etc.), cuyos hilos se puso a rastrear primero en antologías sacadas de las tradiciones orales de Argentina y Chile; y seguidamente en el corazón de la literatura española, puesto que el hilo no tardó en conducir a la *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas*, inspirada en las andanzas del personaje popular, que lleva la firma y el sello de Miguel de Cervantes, nada menos. En el capítulo séptimo del libro (pp. 133-170) hace el autor un rastreo del personaje folclórico y de sus andanzas, a partir de documentos que van desde 1213 a 2022, y en geografías que casi coinciden con todas aquellas por las que cundieron las lenguas y dialectos españoles y portugueses.

Doce son los cuentos transcritos de la voz de don Pedro Jasso y publicados aquí: *Pedro de Ordinales y el gigante*, *La venta del pájaro Cu*, *El jarrito milagroso*, *El arbolito que da dinero*, *Pedro pelea con el diablo*, *San Pedro ordena a la muerte llevarle a Ordinales*, *Los dos compadres*, *El burro*, *El burro y el león*, *El león y el leñador*, *El conejo y el coyote* y *La presa*. Al ciclo estricto de Pedro de Ordinales pertenecen los seis primeros. Todos estos coinciden con tipos narrativos que están indexados en el catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther, concretamente en la categoría de los llamados “cuentos del ogro tonto”. No me demoraré en hacer fichas exhaustivas de tipos y motivos, porque, según me indica Carlos Manuel Valdés, está en curso una edición corregida y ampliada de este libro, que incorporará esa información; y porque las versiones de Pedro Jasso son muy ricas y complejas, y suelen quedar resueltas en textos híbridos o contaminados, cuyo desglose exigiría un espacio que desbordaría el que está permitido a una reseña convencional. La mala fortuna ha dictado que la fecha de este libro (2022) coincida con la del *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico* vol. V *Cuentos del ogro tonto*, de Julio Camarena Laucirica, Maxime Chevalier, José Luis Agúndez García, Ángel Hernández Fernández y Anselmo J. Sánchez Ferra (Cabanillas del Campo, Guadalajara: Palabras del Candil,

2022), y que no haya llegado a tiempo de ser por eso indexado en este inventario canónico, al que hubiese enriquecido de manera considerable.

No quiero dejar de señalar, en cualquier caso, que los relatos de Pedro de Ordinales, y otros de la colección, reflejan, como es más que habitual en el repertorio conocido como “cuentos del ogro tonto”, situaciones de conflicto entre pobres y ricos, débiles y poderosos, víctimas y abusadores. El pícaro y vagabundo Ordinales pertenece por supuesto a la primera categoría, pero se las arregla para burlar y vencer indefectiblemente al amo humillador, que a veces es identificado incluso con el diablo. En algún relato se solidariza, ayuda y redime incluso al campesino que sufre los desmanes del amo. Es muy iluminador a este respecto el cuento, fabulosamente desarrollado, de *Pedro pelea con el diablo* (pp. 59-74) que comienza así: “Iba andando Pedro de Ordinales por allá y se encontró con un pobre señor de un pueblito que iba todo adolorido. Era un tipo chaparro, que andaba buscando trabajo y se metió a pedirlo en una pequeña propiedad que era del diablo. El diablo lo contrató para la labor, pero con la condición de que al que se enojara primero le iban a quitar dos tiras de piel de la espalda, como castigo, y no le pagaban...”. Como era de esperar, el diabólico amo se las arregló para engañar y dejar maltrecho al ingenuo jornalero, pero acabó recibiendo su merecido a manos de Pedro de Ordinales. Es más que sintomático que en la suntuosa versión narrada por don Pedro Jasso del cuento internacional ATU 1000 (*Contest Not to Become Angry, El concurso de no enojarse*), Pedro de Ordinales actúe como un viajero que se involucra en un conflicto laboral que en principio no le compete, guiado por el deseo de proteger al débil y de hacer justicia, cual si de un folclórico “bandido bueno” o de un superhombre filantrópico se tratase. En la inmensa mayoría de las versiones pluriculturales documentadas de este tipo cuentístico quien castiga al amo criminal es el tercero de los hijos, tras sufrir la pérdida de sus dos hermanos mayores. No creo que sea demasiado atrevimiento afirmar que el Pedro de Ordinales de estos cuentos registrados en la dura y muchas veces cruel tierra de Coahuila funciona como un dechado o encarnación simbólica del campesino capaz, aunque sea en el plano de lo ideal o de lo soñado, de enfrentarse y resistir las habituales violencias de los amos contra los jornaleros y los siervos. Una agresión de la que don Pedro Jasso, y el resto de sus iguales campesinos, habrá sido víctima una y otra vez a lo largo de su vida. No se olvide que, tras el terrible accidente que sufrió “mientras tallaba cogollos de lechuguilla para producir fibra de ixtle y obtener algunos ingresos”, quien lo devolvió a su casa, muy alejada del hospital público, fue un amigo personal, no los recursos del empresario a cuyo servicio había estado trabajando.

Este libro abre muchas sendas que convendría seguir transitando, y proporciona muchas pistas que habría que apurar. En las pp. 164-165 nos impresiona la declaración de que “hace 55 años los niños de Pilar de Richardson se reunían alrededor de una fogata cuando caía el sol. Nunca faltaba un anciano que recitara un cuento. Pedrito [Jasso] oyó hablar de Ordinales y fue depositando sus aventuras en la mente. Los viejos de Pilar deben haber utilizado la misma táctica que los de otros ejidos. Por ejemplo, en El Nogal, un campesino me dijo que su abuelo les narraba un cuento cada noche, pero que siempre dejaba el final en suspenso y les indicaba que terminaría la noche siguiente. Así mantendría el interés de los chiquillos”. Ojalá el futuro nos depare más noticias, acaso por la vía de nuevas recopilaciones de las tradiciones orales de los sufridos ejidos de Coahuila, acerca de las fascinantes sociología y poética del cuento que se cultivaba y que probablemente se siga cultivando todavía allí.

Otro apunte que despierta nuestro interés: en la p. 195 informa Carlos Manuel Valdés de que “los campesinos de General Cepeda son cultos y conservan recuerdos que

nos conducen a siglos o milenios: un ejidatario contó un relato de tiempos de Carlomagno: *Los doce pares de Francia* [...] ¿Cómo llegaría hasta la Coahuila colonial este cuento de quinientos años? La idea que aparece a la reflexión es que esta lejana cultura ha sido conservada por ejidatarios y es una forma de reflexión sustancial”. Sería por supuesto muy de desear que tal cuento notabilísimo, y otros de la zona, saliesen a la luz.

El último relato de este libro, el de *La presa*, comienza (p. 124) con esta advertencia, que nos infunde esperanzas de que a su extraordinario narrador nos lo volvamos a encontrar en publicaciones futuras: “este cuento no estaba en la lista. Sucede que la grabadora quedó encendida y registró lo que Pedro Jasso continúa platicando. Se conserva el diálogo”.

No solo en noticias relativas a la cultura oral y popular parece ser fecunda la memoria de estos lugares de Coahuila. Nos indica Carlos Manuel Valdés que “cuando creamos el *Fondo Testamentos* en el Archivo Municipal de Saltillo, encontramos el legado de un tlaxcalteca del siglo XVIII, quien, viendo que se acercaba su muerte, hizo venir a un escribano para legar sus bienes y, entre otros, heredaba a su hijo *La historia de Don Quijote de la Mancha*. ¿Cuál edición tendría ese indígena nahuatlato? Imposible saberlo, pero en una biblioteca pública de Saltillo existe un ejemplar editado en Ámsterdam en ese siglo”. He aquí un apunte que incita a soñar acerca de la irradiación de la obra maestra de Cervantes, y un enredo bibliográfico que podría dar tarea al gremio de los cervantistas.

Para terminar, es imprescindible hacer el elogio de Carlos Manuel Valdés, quien más allá de ser autor de una obra historiográfica monumental, de director durante años del Archivo Municipal de Saltillo y de profesor de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Coahuila, se ha dedicado durante toda su larga y fecunda existencia (nació en 1944) a las labores de alfabetización y educación de los más discriminados, y a la creación de redes y proyectos comunitarios de formación y de cultura. No menos digna de alabanza me parece la edición magnífica de este libro, realizada por El Cerdo de Babel Estudio: un espacio gastronómico (una “taberna”, se intitula), social y cultural fundado en Saltillo en 2004, que ha sido motor y escenario de innumerables aventuras artísticas, festivales internacionales, ferias del libro, seminarios de literatura, etc. etc. etc. De ese fermento surgió también la editorial que ha hecho posible el nacimiento de estas *Aventuras de Pedro de Ordinales, narradas por Pedro Jasso, campesino del desierto coahuilense*, hito de la bibliografía hispánica e internacional del cuento folclórico, y de muchas otras producciones literarias y artísticas, también en formatos visuales y multimedia.

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

