

Boletín de Literatura Oral



Boletín de Literatura Oral
Número extraordinario 8 (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, vol. extraordinario, nº 8
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.vextra8

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)



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. Deyерmond (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 Margit Frenk, *in memoriam*

Índice

EDITORIAL	7
M.ª PILAR PANERO GARCÍA	
El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (CONOCOM)	7
ARTÍCULOS	13
Aziz AMAHJOUR	
Estudios de folklore al sur del Mediterráneo occidental	13
Óscar ABENÓJAR	
Fugitivos arborícolas, incesto, canibalismo y etología aviar.	24
Desirée LÓPEZ BERNAL	
El cuento del ratón de ciudad y el ratón de campo (ATU 112): versiones árabes premodernas y desarrollo en la tradición oral árabe de Argelia y Marruecos	43
César SÁNCHEZ ORTIZ	
Tradición oral infantil a ambos lados del Estrecho de Gibraltar	59
Laura MORENO GÁMEZ	
ATU 707: reflexiones sobre el tipo en las muestras recopiladas en el Corpus de Literatura Oral	77
Marina SANFILIPPO	
Adivinanzas y relatos entre la vida y la muerte en la literatura oral italiana y española (con una breve excursión a Portugal)	95
Fabio MUGNAINI	
Cuentos y comunidades: narración oral en la Toscana de ayer (y también de mañana)	112
Cruz CARRASCOSA PALOMERA	
Corpus de relatos folclóricos de Gennaro Finamore	131
Rosario PERRICONE	
Oralidad y escritura en la Opera de los Pupi sicilianos	147
Ferdinando MIRIZZI	
La cuestión de la autoría entre la tradición oral y la escritura	163
Valentina POTENZA	
Bajo el Agua: historia, voces y consecuencias de los embalses hidroeléctricos en el Mediterráneo. Los casos del lago del Turano y el embalse del Tranco	174

Joaquín DÍAZ	
Epílogo. Lenguaje y comunicación	189
ENTREVISTA	203
M.ª PILAR PANERO GARCÍA	
«Tener la gracia de los cuentos». Conversación con José Luis Gutiérrez, «Guti» o «Don Guti»	203

El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital (CONOCOM)

The corpus of oral narrative in the western Mediterranean basin: comparative study and digital edition (CONOCOM)

M.ª Pilar PANERO GARCÍA

(Universidad de Valladolid)

mariapilar.panero@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

RESUMEN: Este monográfico reúne diversas aproximaciones al estudio de la oralidad y la narrativa tradicional en el Mediterráneo, desde Marruecos hasta Italia y España. A través de perspectivas filológicas, antropológicas y comparatistas, los autores analizan los procesos de transmisión, transformación y resignificación de cuentos, canciones y repertorios populares. El conjunto ofrece una reflexión coral sobre los vínculos culturales entre las dos orillas, la continuidad de las formas orales en la escritura y la vigencia del relato como vehículo de identidad, memoria y creatividad colectiva.

PALABRAS CLAVE: Oralidad, Folklore, Mediterráneo, Tradición narrativa, Transmisión cultural.

ABSTRACT: This special issue explores diverse scholarly approaches to orality and traditional narrative across the Mediterranean, with a particular focus on the cultural interactions between Morocco, Italy, and Spain. Drawing on philological, anthropological, and comparative methodologies, the contributors examine processes of transmission, transformation, and reinterpretation of folktales, songs, and popular repertoires. Collectively, the volume offers an interdisciplinary reflection on the enduring connections between the two shores of the Mediterranean, highlighting the continuity of oral forms within written traditions and the persistent role of storytelling as a medium for identity, memory, and collective creativity.

KEYWORDS: Orality, Folklore, Mediterranean, Narrative tradition, Cultural transmission.

Ya ves, palabra, ya ves,
herida, tú, sin edad...
Manuel del Cabral, «Palabra»

Presentamos en este número monográfico parte de los resultados del Proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación “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) y cuyo investigador principal es el profesor David Mañero Lozano.

El objeto de la investigación es el estudio comparativo de la tradición oral narrativa ibérica con tres países de la cuenca occidental mediterránea: Italia, Argelia y Marruecos. Las investigaciones que presentamos ahora sirven para ofrecer un andamiaje teórico al archivo sonoro del Corpus de Literatura Oral (<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>), que consta de importantes repertorios orales procedentes de dichos países y de otros territorios, especialmente de Hispanoamérica, a los que se llevaron diversas tradiciones que han hecho un hermoso camino de ida y vuelta.

A través de este volumen nos queremos acercar científicamente a la oralidad desde un punto de vista interdisciplinar gracias a la participación de profesores pertenecientes a áreas de conocimiento diferentes: teoría de la literatura y literatura comparada, literatura española, filología italiana, estudios árabes e islámicos, literatura infantil, antropología y etnomusicología. Así mismo, deseamos reivindicar la importancia de la conservación de la tradición oral como parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en claro riesgo de desaparición en unos casos; y, también, con enormes posibilidades creativas de adaptación y transformación que, con el paso del tiempo, le permiten sernos útiles en cada momento de la historia. Un ejemplo de esta última afirmación feliz la damos en la panorámica acerca del trabajo de un moderno contador de historias, José Luis Gutiérrez “Guti” o “Don Guti”, que ofrecemos en forma de entrevista como cierre del número.

El conjunto de trabajos reunidos en este monográfico brinda una visión amplia y comparada de la narrativa y la oralidad en el ámbito mediterráneo, con especial atención a las conexiones entre las tradiciones del norte de África y del sur de Europa. Las distintas aportaciones abordan la riqueza del folklore, los procesos de transmisión oral y escrita y la pervivencia de los relatos tradicionales en contextos contemporáneos.

Aziz Almahjour examina la evolución de los estudios sobre el folklore en Marruecos y las particularidades de la narración oral en el Mediterráneo occidental, destacando su papel como espacio de confluencia cultural. En la misma línea, Óscar Abenójar, Desireé López Bernal y Laura Moreno analizan variantes árabes y mediterráneas de tipos cuentísticos específicos, aportando nuevas versiones y comparaciones que permiten rastrear las transformaciones de los relatos a través del tiempo y el espacio. César Sánchez amplía el enfoque al ámbito infantil con su estudio sobre el cancionero oral marroquí y español; mientras que Marina Sanfilippo explora la relación entre adivinanzas y cuentos en las tradiciones italiana y española, subrayando su potencial narrativo y simbólico.

El volumen se consuma con estudios centrados en la tradición italiana: Fabio Mugnaini examina la función social de la narración en la Toscana; Cruz Carrascosa recupera la figura del folklorista Gennaro Finamore; Rosario Perricone analiza la dialéctica entre oralidad y escritura en la *Opera dei Pupi* siciliana; Ferdinando Mirizzi reflexiona sobre la autoría y la creatividad individual en el ámbito de la tradición popular; y Valentina Potenza se centra en la identidad rural que se resiste a desaparecer a pesar de que el «progreso» se construya destruyendo parte de la memoria colectiva, para lo que compara dos casos paradigmáticos, el lago del Turano en Italia y el embalse del Tranco en España.

A modo de epílogo, la contribución especial y autorizada de Joaquín Díaz sobre «el lenguaje y la comunicación» a través de los pliegos de cordel aporta dimensión comunicativa de esta literatura popularísima, pero sin perder de vista su condición material y, por lo tanto, visual. Él completa un panorama plural sobre la persistencia y la renovación de la oralidad como forma de conocimiento y transmisión cultural. De hecho, los estudios dedicados a la literatura popular han puesto de manifiesto la extraordinaria difusión de los pliegos —aquellos impresos de pequeño formato, doblados y suspendidos

de un cordel mediante una caña o una pinza—, que circularon por millones desde la consolidación de la imprenta en la cultura europea como bien ha estudiado este autor. Sin embargo, la práctica de intercambiar oraciones por limosnas es anterior a dicho desarrollo tecnológico y hunde sus raíces en costumbres previas, ejercidas fundamentalmente por ciegos, quienes hallaron en esta actividad una forma de sustento que les permitía evitar la condición de mendicidad o vagancia. Tales ocupaciones, sujetas a una reglamentación que restringía su radio de acción a unas seis leguas alrededor del lugar de residencia, contribuyeron decisivamente a la transmisión oral y material de la cultura.

La utilización de hojas ilustradas como medio para explicar el mundo y difundir saberes posee, por tanto, una genealogía muy antigua, legitimada por la práctica cotidiana y por su evidente funcionalidad pedagógica y social. La lectura e interpretación de las imágenes para reforzar la comprensión de un texto —así como el empleo de recursos vicarios, como los títeres, que amplificaban e imaginaban lo transmitido de viva voz— favorecieron el desarrollo de una industria popular del impreso. Esta industria, articulada en torno a los llamados papeles de cordel, desempeñó un papel esencial en la democratización del conocimiento y en la expansión de la cultura escrita y visual hacia los estratos más amplios y humildes de la sociedad.

Los trece trabajos aquí reunidos ponen de relieve la vigencia epistemológica del análisis de la oralidad como espacio de mediación entre la memoria, la escritura y la identidad cultural, y reafirman el valor del Mediterráneo como territorio dinámico de intercambio imaginario y expresivo.

Con una lectura en conjunto de los mismos podemos pensar en la oralidad, pero no como un sistema de la transmisión de la cultura idealizado que nos evoca lo primitivo, como si con esta estuviésemos vacunados de situaciones de desigualdad o de utopías nada deseables. La oralidad, en cualquier grado, nos recuerda siempre que, más allá del sonido instantáneo, refrenda dos categorías: un pensamiento que, naturalmente, es holístico; y un saber, el de la tradición integrada, que se manifiesta en sentido diacrónico. Nuestra oralidad está vinculada, siempre lo ha estado, a lo visual que obtenemos de los signos de la escritura y de los símbolos como objetos portadores de un pensamiento (Goody, 1977; Ong, 2016). Estos últimos pueden ser infinitos —un *pupo*, una manzana mágica, un mechón de pelo rubio, etc.— como demuestran las narraciones infinitas.

En este sentido, la oralidad no puede entenderse como un simple residuo arcaico frente a la escritura, sino como una forma viva de organización del conocimiento que coexiste con ella. El acto de hablar, incluso cuando se apoya en la palabra escrita, conserva una dimensión performativa que actualiza la memoria colectiva y reactiva los vínculos comunitarios. La escritura, por su parte, lejos de anular lo oral, lo transforma: fija el flujo de la voz en la permanencia del signo, pero también lo reinterpreta, lo traduce y, en ocasiones, lo descontextualiza. Así, entre lo sonoro y lo visual se establece un continuo intercambio simbólico que redefine las formas de pensar, de recordar y de transmitir la experiencia. En esta línea resulta muy ilustrativa la aportación de Rosario Perricone, pues en la *Opera dei Pupi* siciliana, tanto en la tradición catanesa como en la palermitana, el etnotexto se vincula a resistencias, adaptaciones, restricciones, etc. y, por supuesto, a todos los objetos que la conforman. En esta línea Joaquín Díaz defiende la efectividad de la imagen y de otros recursos vicarios para reforzar la comprensión del texto o de la narración oral.

Comprender esta relación implica reconocer que todo lenguaje —ya sea pronunciado, escrito o representado— es un modo de inscripción del pensamiento en el mundo, una huella que, al mismo tiempo, conserva y transforma lo que nombra. Las otras

tecnologías también modifican nuestra forma de pensar y comunicarnos, pues también compartimos historias a través de la televisión, de las redes sociales, de un *blog* o de unos papeles ilustrados.

Desde una perspectiva cultural y antropológica, la oralidad se configura como el espacio primordial donde la comunidad articula su memoria y reafirma su identidad. En ella convergen las voces del pasado y del presente, no como mero testimonio, sino como práctica viva de transmisión y reinterpretación del saber. Cada acto oral, por efímero que parezca, reactiva una red de significados compartidos que sostienen la continuidad del grupo como en los trabajos de César Sánchez Ortiz y Valentina Potenza. En ellos la oralidad hace presentes mundos extintos.

La palabra hablada, en este sentido, no solo comunica: crea vínculos, legitima jerarquías, actualiza ritos y preserva valores. Su fuerza reside en el carácter performativo que otorga a la comunidad la capacidad de recrearse constantemente a través del decir. De ahí que las sociedades con una fuerte impronta oral no se concibieren como carentes de escritura, sino como depositarias de un conocimiento encarnado en la voz, el gesto y la presencia. Un buen ejemplo de la importancia de esta performatividad narrativa la tenemos en el trabajo de Fabio Mugnaini, que, además, se centra en géneros orales menores como marcadores de la identidad local, pero también del talento de individuos concretos. Sobre la individualidad y su capacidad para generalizar una *inventio* que se convierta en un bien colectivo reflexiona Ferdinando Mirizzi. Este pone el foco en la autoría en la literatura popular y no, como ha hecho tradicionalmente el folklorismo, en el producto final con fines acumulativos.

Incluso en contextos dominados por la cultura escrita, la oralidad persiste como matriz de sentido. Las narraciones orales, los relatos populares, las canciones y los proverbios constituyen formas de resistencia simbólica frente a la homogeneización cultural, recordándonos que el conocimiento no se conserva únicamente en los textos, sino también en los cuerpos, en las prácticas y en la memoria compartida. Con diversos trabajos comparatistas que aquí se presentan—Aziz Almahjour, Óscar Abenójar Sanjuan, Desireé López Bernal, César Sánchez Ortiz, Laura Moreno Gámez, Marina Sanfilippo y Valentina Potenza— el enfoque etnocéntrico se diluye independientemente de que los modelos narrativos unan o diferencien.

Con respecto a esto último, podemos pensar en la importancia del contexto recordando un pequeño ensayo, que es un texto clásico y archiconocido de la antropología, «Shakespeare en la selva» de Laura Bohannan (1922-2002). Esta cambia su punto de vista etnocéntrico —su lectura de *Hamlet* era la correcta y la única— e inicia un camino marcado por el relativismo cultural. Serán los tiv, nación étnica de África Occidental que se encuentra principalmente en las regiones de Nigeria y Camerún, los que le marquen y abran el camino cuando ella les cuenta la historia de la venganza de este príncipe danés, según su único punto de vista hasta entonces. Bohannan, a través de la experiencia del trabajo de campo, desafía la dificultad de la comunicación intercultural y se desprende de su prejuicio, pues la traición y la venganza no son entendidos por todos de la misma forma.

Es precisamente durante la narración oral de esta tragedia clásica, continuamente interrumpida por el anciano que consecutivamente le afea a Laura Bohannan su punto de vista, cuando la antropóloga norteamericana percibe que la interpretación de una narración depende del contexto cultural: el rey Hamlet no puede ser un fantasma, sino un presagio; el matrimonio de los cuñados Gertrudis y Claudio es correcto porque el levirato no solo no es condenable, sino que es deseable; la locura es brujería; un joven inexperto

no puede vengar a un mayor, pues esta acción corresponde a un mayor responsable y no a un joven inexperto; y el agua no ahoga, lo hace la brujería. Sin embargo, en el desenlace de esta narración el anciano tiv envolviéndose en su toga concluyó con unas palabras reveladoras:

Alguna vez has de contarnos más historias de tu país. Nosotros, que somos ya ancianos, te instruiremos sobre su verdadero significado, de modo que cuando vuelvas a tu tierra tus mayores vean que no has estado sentada en medio de la selva, sino entre gente que sabe cosas y que te ha enseñado sabiduría (Bohannan, 2010: 65).

Cantamos, idealizamos, las bondades de lo oral, pero esto no puede ser más que un desiderátum porque llevamos miles de años fijándolo con todas las tecnologías de la palabra a nuestro alcance (Ong, 2016). Esto es importante porque la palabra hablada la relacionamos con el mito, la leyenda y el cuento (Levi-Strauss, 1992). Sin embargo, como nos muestra el anciano tiv y Laura Bohannan lo relevante son las vivencias, la memoria compartida y, por supuesto, las emociones que cada palabra, escrita o hablada, nos provocan. En las colaboraciones de este número monográfico hay trabajo hecho según la praxis de las distintas disciplinas académicas que manejan sus autores, pero el reto en sus investigaciones está en entender a las personas que con su narración transmiten sus vivencias y sus emociones, es decir, sus valores. Marina San Filippo y Óscar Abenójar San Juan nos ofrecen unos estudios en los que la narración es un vehículo para controlar los miedos o la angustia que provocan situaciones indeseables.

Así entendida, la oralidad no es tanto un vestigio del pasado como una práctica que revela la dimensión afectiva del conocimiento. Cada palabra, al pronunciarse o leerse, convoca una experiencia común, un entramado de resonancias que conecta a los individuos con su comunidad y con su historia. Havelock nos da la clave acerca de la importancia que, todavía, tiene la oralidad:

Sólo en el siglo XX, podríamos decir, se ha cumplido por completo la lógica de la trasferencia de la memoria al documento. La nuestra es, sin duda, una cultura prosaica.

El punto más importante de mi argumentación, sin embargo, es que debemos dejar que nuestra herencia oral siga funcionando. Por limitadas que sean sus formas de expresión y cognición —rítmicas, narrativizadas, orientadas a la acción— constituyen un complemento necesario para nuestra conciencia abstracta (2013: 44).

En las sociedades contemporáneas, la oralidad no ha desaparecido: ha mutado. Las tecnologías digitales han generado nuevos espacios donde la palabra vuelve a adquirir cuerpo y presencia, aunque sea mediada por pantallas. Los *podcasts*, los relatos audiovisuales, las redes sociales o las narrativas transmedia reproducen, a su manera, la antigua escena del relato compartido. En ellos, la voz recupera su fuerza comunitaria: informa, persuade, emociona y, sobre todo, crea pertenencia. Desireé López Bernal y Cruz Carrascosa nos ilustran acerca del desarrollo diacrónico de tradiciones cuentísticas en diversos momentos como la Edad Media y el siglo XIX, pero que llegan a nuestros días. Ferdinando Mirizzi elige dos casos que demuestran lo versátiles que son algunas narraciones que revitalizan, con las adaptaciones necesarias en momentos concretos de la historia, relatos del pasado.

A veces tenemos datos de modos de vida pretéritas gracias a los datos etnográficos que recogen dialectólogos y folkloristas como el *abruzzese* Gennaro Finamore, con su repertorio canciones infantiles, canciones de amor, canciones humorísticas, canciones

sentimentales, etc. que nos acerca Cruz Carrascosa. Más allá de la tarea de colector romántico, que lógicamente hace una selección, los datos que nos lega Finamore, nos descubren «otras formas de crear o transmitir el saber o la belleza, introducen un valor —o valores— prácticamente inéditos en las maneras de apreciar la cultura» (Díaz G. Viana, 1999: 75).

Esta reaparición de lo oral no implica una simple nostalgia por el pasado, sino una reelaboración de las formas de memoria colectiva. Los discursos que circulan hoy, fragmentarios y globalizados, se inscriben en una continuidad cultural donde el decir sigue siendo un acto de creación y de comunión. La oralidad digital, aunque aparentemente efímera, se sostiene en la misma lógica ancestral: la de narrar para permanecer, de compartir la palabra para dar sentido a la experiencia.

En última instancia, toda oralidad —antigua o moderna, ritual o mediática— nos recuerda que el conocimiento no se transmite solo mediante signos o estructuras, sino a través de la emoción que despierta el encuentro entre las voces. En ese cruce de memorias y afectos se cifra, aún hoy, la vitalidad de las culturas que están en los estudios de caso abordados en este monográfico. Como el extraordinario poeta con el que iniciamos esta presentación cuestionamos el destino de la palabra, una «herida sin edad».

BIBLIOGRAFÍA

- BOHANAN, Laura (2010) [1966]: «Shakespeare en la selva», en *Lecturas de Antropología Social y Cultural. La Cultura y las Culturas*, Honorio M. Velasco (comp.), Madrid, UNED, pp. 53-65.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (1999): *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la «invención» de la cultura popular*, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa.
- GOODY, Jack (1977): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal.
- HAVELOCK, Eric (2013) [1991]: «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna», en *Cultura escrita y oralidad*, David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), Barcelona, Gedisa, pp. 25-46.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1992) [1966]: *El pensamiento salvaje*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- ONG, Walter J., (2016) [1982]: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Estudios de folklore al sur del Mediterráneo occidental

Folklore studies in the southern western Mediterranean

Aziz AMAHJOUR

(Universidad Mohamed I – Marruecos)

azizamahjour@yahoo.es | a.amahjour@ump.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-5885-9139>

RESUMEN: El artículo traza un recorrido histórico sobre los estudios de folklore en Marruecos, dentro del marco de las relaciones culturales entre ambas orillas del Mediterráneo occidental. Se comienza con una revisión de los orígenes del interés por la tradición popular, centrado en la recopilación de proverbios en contextos andalusíes y magrebíes, y se continúa con el análisis de las primeras compilaciones modernas elaboradas por autores europeos asentados en Marruecos. Se examina además el papel de revistas especializadas, instituciones dedicadas al patrimonio inmaterial y programas universitarios recientes, destacando la progresiva consolidación de este campo en el país.

PALABRAS CLAVE: Folklore, Historia, Relaciones culturales, Sur del Mediterráneo occidental, Marruecos.

ABSTRACT: This article traces a historical overview of folklore studies in Morocco, within the framework of cultural relations between the two shores of the Western Mediterranean. It begins with a review of the origins of interest in folklore, focusing on the collection of proverbs in Andalusian and Maghrebi contexts, and continues with an analysis of the first modern compilations produced by European authors settled in Morocco. It also examines the role of specialized journals, institutions dedicated to intangible heritage, and recent university programs, highlighting the progressive consolidation of this field in the country.

KEYWORDS: Folklore, History, Cultural relations, Southern Western Mediterranean, Morocco.

Hubo un tiempo en que la historia de las dos orillas del Mediterráneo occidental era en gran medida una; las dos orillas eran interdependientes la una con respecto a la otra. Quizás desde antes incluso de la conquista de las huestes de Tarik de la Península Ibérica (o sea ya desde la presencia fenicia en ciudades-factorías en ambos lados del Estrecho, o desde los tiempos de la provincia romana llamada Mauritania Tingitana), pero sobre todo a partir de ese acontecimiento; o aún más, a partir de la intervención y ocupación almorávide y almohade. Esa interdependencia e interacción van a condicionar sobremanera el devenir de las cosas en las dos orillas, en todos los ámbitos, pero especialmente en lo relacionado con la cultura de ambos lados, de manera que se llegó a configurar un tejido cultural común, digno de recordar y emplear, y por supuesto de estudiar y analizar, para mayor entendimiento y acercamiento de nuestros pueblos. Muchos elementos culturales y literarios de la Península y de Marruecos, y el Magreb en general, solo se comprenden plenamente dentro de este contexto común. Veamos, pues, cómo se han desarrollado los

estudios de folklore al sur del Mediterráneo, especialmente en Marruecos, y qué relación tuvo aquel desarrollo con la orilla norte, más concretamente con la Península Ibérica.

1. ESTUDIOS DE FOLKLORE EN MARRUECOS. PANORÁMICA

1.1. *Los orígenes*

Los orígenes del estudio del folklore y la literatura popular es uno de esos aspectos o ejemplos, que si no son puestos en su contexto global difícilmente se podrían entender.

En este caso, por el tema que nos ocupa, si queremos llevar a cabo una incursión en lo que ha sido la historia de este campo o de este saber en Marruecos, se hace inevitable, como con todo, volver atrás en el pasado. Comprobaremos que fueron largos siglos de historia y destino comunes que unieron los dos lados del Estrecho; un tiempo donde tanto el pensamiento como sus protagonistas fueron compartidos¹.

De manera que, para examinar el origen e historia de los estudios de folklore en Marruecos, irremediablemente nos tenemos que remontar a ese tiempo compartido entre Marruecos y la Península. Generalmente, las obras que marcaron los inicios en ese campo fueron colecciones de proverbios y refranes.

Es de recordar que la historia del folklore universal (Folklore en tanto que disciplina) empezó de esta forma, interesándose por los proverbios y refranes, junto al mito. Fueron los filósofos, los poetas y los oradores los primeros en interesarse por estos temas. Efectivamente, «Al principio fue la filosofía la que se ocupó de los estudios de esta índole; en la antigüedad clásica filósofos, y poetas, escritores y oradores habían realizado recopilaciones y estudios de mitos, paremias, etc.» (Amahjour, 2009: 29)

El mismo Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) recopiló refranes y elaboró estudios sobre dicho género (además de que varias de sus obras venían salpicadas de proverbios y dichos populares).

Evhemero, hacia el fin del siglo IV a. C. y principios del III (330 a. C.-250 a. C.), llevó a cabo una investigación sobre la mitología griega en su obra *Sacra Inscriptio* (en la que concluye que los dioses griegos tenían carácter humano y no son más que una creación intelectual y fantástica del hombre).

El gran orador romano Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) llegó aún más lejos adjudicando el nombre de *Antiquitatis documentum* a la disciplina que estudiaba o estudiaría los materiales folklóricos.

Aristóteles, Evhemero, Cicerón son solo algunos ejemplos de la antigüedad clásica. Y recién terminada la Edad Media Erasmo (1467-1536) elaboró un magnífico libro de paremias titulado *La Adagia*, recopilación de frases proverbiales en uso entonces entre el pueblo griego y romano, y al mismo tiempo el libro es una investigación del material paremiológico.

Y en España también pasó algo parecido. Como primer libro en el campo del folklore se suele considerar la colección del Marqués de Santillana *Refranes que dicen*

¹ Muchos de los nacidos en la Península pasaban algún tiempo desarrollando alguna función o actividad en Marruecos, y algunos acababan su vida o morían allí.

Nombres muy sonados pueden ser el famoso rey poeta de Sevilla Al-Mu'tamid (Beja 1040-Agmat 1095), que como bien se sabe terminó su vida exiliado en Agmat, una localidad bien cercana a Marrakech (exiliado por el sultán almorávide Yusuf Ibn Tachafin); o el mismo Averroes, nacido en Córdoba en 1126, y fallecido en Marraquech en 1198 en plena época almohade; o el no menos famoso Ibn Al-Jatib (Lisan al-Addin Ibn al-Jatib. Loja 1313-Fez 1374), poeta, historiador y diplomático granadino que terminó en la ciudad de Fez de los meriníes; y otros muchos.

las viejas tras el fuego, producida en el año 1458, aunque publicada más tarde, en 1508. En su artículo *Literatura oral e investigaciones de campo. Balance y perspectivas*, David González y David Mañero arrojan luz sobre este tema. Dicen:

... hay que retroceder varios siglos para localizar en la tradición española los primeros intentos de materialización de nuestro patrimonio oral en alguna de sus manifestaciones. En el siglo último de la Edad Media surge un incipiente interés por registrar parte de nuestra filosofía vulgar (como más tarde la denominaría Mal Lara) gracias al impulso del Marqués de Santillana [Iñigo López de Mendoza]. Al él se le atribuye una colección de Refranes que dicen las viejas tras el fuego, anotada con anterioridad a su muerte, producida en el año 1458, aunque se publicó en 1508 en la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger. A esta obra, que puede considerarse la primera compilación organizada de discursos folclóricos que llegó a la imprenta en España, le seguirán en ese mismo siglo las de Hernán Núñez, Pedro Vallés, el mismo Juan de Mal Lara, Sebastián de Orozco y Francisco del Rosal, de las que se servirá Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627)...(2017: 9).

En relación con Marruecos, como dije arriba, para examinar el origen e historia de los estudios de folklore, ese ejercicio nos lleva a aquel tiempo compartido del que hemos hablado, aquella historia común que unió los destinos de las dos orillas durante un buen tiempo. Y en este caso también las obras que marcan el inicio son colecciones de proverbios y refranes, generalmente.

Las obras y autores a los que nos referimos son:

1 *Proverbios de los árabes* (أمثال العرب) de Ibnu Abdi Rabbih Al-andalusí, siglos ix/x (860-940 Córdoba)². Es un libro que consideramos el texto precursor y fundador de los estudios folklóricos en Al-Gharb Al-islámí (Oeste u occidente islámico: Marruecos y Al-Ándalus).

2 *Ray al-uwam wa mar'á al-sawám fi nukati al-jawás wa al-'awám* رَيِّ الْأَوَامْ وَمَرْعِي السَّوَامِ فِي نُكْتَ الْخَوَاصِ وَالْعَوَامِ de Abu Yahya Azzayyali, siglo XIII (1220 Córdoba-1297 Marraquech), un autor y una obra que conoce muy bien la profesora Desiré López Bernal. Se compone de dos tomos, divididos en doscientas cincuenta páginas cada uno, aproximadamente. El segundo tomo dedicado a proverbios y refranes que circulaban en la Sevilla de entonces donde vivía nuestro autor. Van ordenados según el orden alfabético, a la manera magrebí-andalusí. Sobre el primer tomo hizo su tesis doctoral el profesor marroquí Mohamed Benshrifa, titulada *Proverbios del vulgo en Al Ándalus*. Estudio y edición, Universidad de El Cairo, 1969. Del libro completo se ha encargado la profesora Naziha Al-matni realizando la edición del libro, acompañada de estudio (Al-matni ed., 2018).

3 *Los jardines de las flores* حَدَائقُ الْأَزَاهِرِ de Ibnu 'Asim Al-garnati (1359-1426); más conocido por su obra de jurisprudencia islámica *Tuhfat Al-hukkam* o *Tuhfat Ibnu 'Asim*, que hasta hacia poco fue la gran referencia para los jueces y muftíes de Marruecos. Lo que indica aquella compenetración y unión que siempre ha marcado las dos orillas del

² Es más conocido como el autor de *Al-'iqd al-farid*, toda una enciclopedia cultural sobre literatura oral, literatura de autor, música, historia... en definitiva sobre civilización árabe/andalusí de su época.

³ *Ray* = riego, *uwam* = sed / *sawam* = animales de pasto.

Estrecho. *Los jardines de las flores* se compone de seis partes (320 páginas); la quinta dedicada a los proverbios y refranes, a los refranes granadinos, ordenados alfabéticamente y a la manera magrebí. De hecho, la versión que se conoce es la versión impresa en la imprenta litográfica de Fez (sin fecha de edición).

El Marqués de Santillana (1398-1458) fue coetáneo, de alguna manera, de Ibnu 'Asim⁴. Las obras de los dos tienen paralelismos importantes, por lo que algunos críticos creen que la obra de Ibnu 'Asim fue la que le sugirió a El Marqués de Santillana componer la suya.

Las tres obras que hemos citado son muy conocidas en Marruecos. La de Abu Yahya Azzayyali se ha editado y por doble en Marruecos, como ya hemos adelantado. La primera edición, de una parte de la obra, por el profesor Mohamed Benchrifa en 1969-70 y la segunda, de la obra entera, en fecha reciente por la profesora Naziha Al-matni. Y *Hadā'iq al-azāhir* también, se imprimió en Fez; no se conoce la fecha, pero fue al menos en el siglo XIX o principios del XX, porque se hizo en la imprenta litográfica de Fez, como adelantamos.

¡Un hecho muy simbólico, por cierto, que estas obras se hayan editado o impreso en Marruecos! Por lo que, y por todo lo anterior, estas obras se pueden considerar, de alguna manera, los orígenes de los estudios sobre folklore y tradición oral en Marruecos.

1.2. *Los tiempos modernos*

En los tiempos modernos el interés por la recopilación y el estudio de los materiales orales en Marruecos empezó a finales del siglo XIX, y no a mano de marroquíes sino de franceses. Uno de los primeros trabajos es la recopilación de René Basset (1855-1924 Argel) titulada *Contes populaires berbères*, publicada en 1887. Comprende cuentos del Sous marroquí y del sur de Oran, mayoritariamente. El mismo autor dice al final del prefacio del libro: «Comme on le voit, la plus grande partie du volume est consacrée aux contes des zouaouas, des Beni Menacer, des Chelhas du Sous marocain et des Qsouriens du Sud oranais»⁵.

Y *Nouveaux contes berbères* que había anunciado en la primera obra (con el título de *Contes berbères, deuxième série*) se publicó en 1897. Allí decía: «La prochaine série comprendra surtout des contes du Mzab, de Ouargla, de l'Oued Righ, de Taroudant, de l'Oued Noun du Sous et de Zouaouas».

También es de mencionar su antología titulada *Mille et un contes, récits et légendes arabes*, publicada en 1924, y reeditada bajo la dirección de Aboubakr Chraïbi (2005).

A los trabajos de René Basset les sigue una gran obra: *Essai de Folklore Marocain* de Françoise Légey (1876 Batna/Argelia-1935 Marruecos), más conocida como Doctoresse Légey, publicada en 1926.

De manera que *Essai de Folklore Marocain* sería el primer tratado de folkllore marroquí, en una fecha bien temprana, como se puede ver. Pero a pesar del título, el libro no es una historia de la disciplina del Folklore en Marruecos, ni mucho menos el análisis de

⁴ Fueron coetáneos durante unos años. Cuando nació Iñigo López de Mendoza (1398), Ibnu 'Asim ya tenía en torno a cuarenta años. Fueron coetáneos un cuarto de siglo y un poco más, pues Ibnu 'Asim muere en 1426.

⁵ Existe una reedición del libro, con introducción de Guy Basset y Mohand Lounaci (Ibis Press, 2008).

sus tendencias, corrientes y representantes. En Marruecos no parece haberse introducido aún en aquel entonces la nueva disciplina, ni como marco para lo poco que se estaba haciendo en el campo del folklore, ni tampoco como estudios teóricos sobre la misma. Marruecos no tuvo la suerte de tener un Alejandro Guichot y Sierra, tal como se dio el caso en España⁶, o un Paulo Carvalho-Neto, como se dio el caso en Brasil⁷, y mucho menos un Stith Thompson, con su magna obra centrada en el cuento folklórico, pero de proyección universal, publicada en 1946⁸. Sin embargo, *Essai de Folklore Marocain* sí que es una obra de gran importancia para la historia de los estudios sobre el folklore (con *f* minúscula) en Marruecos, el folklore en tanto que materiales, recogidos de la tradición oral, sobre la concepción del mundo del pueblo, sus creencias, tradiciones, costumbres, etc. De hecho, de eso se trata el libro; abre con un capítulo de suma importancia, titulado *El mundo físico*, donde habla de cómo conciben los marroquíes el mundo y la creación, así como sus límites y su fin. Explica que el mundo, según la concepción marroquí, está compuesto de siete mares, siete tierras y siete cielos. Aunque las opiniones difieren acerca de la sustancia o materia de las que están compuestos dichos mares, tierras y cielos. Sin embargo, aduce que hay una especie de acuerdo acerca de los cielos; el primero, el que vemos y «conocemos», es de agua solidificada, el segundo de hierro, el tercero de cobre, el cuarto de plata, el quinto de oro, el sexto está compuesto de rubí, mientras el séptimo y el último está hecho de luz! ¡Y todos están habitados! Y se cree también que la última tierra reposa sobre el último mar. Y añade Doctoresse Légey que nadie cree que la tierra es esférica. Todo el mundo se imagina a las siete tierras superpuestas la una sobre la otra. Y todas son habitadas. La nuestra, además de nosotros, la habitan los animales y genios o espíritus invisibles; otra está dominada por hormigas; la tercera por escorpiones y serpientes; la cuarta por los vientos; etc.

Evidentemente, esta información fue recopilada del pueblo, directamente. También muchas tradiciones, costumbres, creencias y supersticiones referidas en el libro provienen de cuentos y leyendas populares que Doctoresse Légey había recopilado. La autora tuvo el privilegio de trabajar como misionera del Ministerio de Asuntos Extranjeros durante quince años y luego como médica de la Asistencia Pública, cargos gracias a los cuales, según reconoce ella misma, pudo llegar a «*tous les milieux*» (todos los espacios); desde la jaima del Fellah, dice, hasta el palacio del Sultán, aduciendo que siempre fue muy bien recibida. O sea que ha podido recopilar de la boca de una gran variedad de gentes y grupos sociales, siendo el hecho mismo de poder recopilar un logro en sí, y Françoise Legey era consciente de ello; pues, generalmente en esa época la gente era bien reacia a esa especie de intervenciones, sobre todo, por parte de gente extranjera. Pero Doctoresse Légey fue muy bien recibida siempre; su condición de médica le facilitó muchísimo el acceso, en primer lugar a la gente a quien curaba y ayudaba, o sea a sus pacientes, y también a sus familiares y amigos, por la confianza que inspiraba y por hablar árabe.

Así explica Doctoresse Légey su experiencia en la introducción a su libro:

En publant cet essai de Folklore du Maroc, je n'ai pas la prétention d'avoir épousé le sujet, je reconnais au contraire qu'il est à peine effleuré. Mais étant donné la très grande

⁶ Que publicó ya en 1922 su magnífica obra *Noticia histórica del Folklore Orígenes en todos los países hasta 1890 Desarrollo en España hasta 1921* (Sevilla: Hijos de Guillermo Álvarez Impresores).

⁷ Con su *Historia del folklore iberoamericano*, publicada en 1969 (Santiago de Chile: Editorial Universitaria), entre otras muchas sobre la materia.

⁸ Cuya versión castellana, bajo el título de *El cuento folklórico* (traducción de Angelina Lemmo), se publicó en 1972 en Venezuela (Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela).

difficulté de recueillir des documents, j'ai pensé qu'il serait intéressant de faire connaître ceux que j'ai pu récolter grâce à ma situation de femme médecin. Au Maroc depuis quinze ans comme missionnaire du Ministère des Affaires étrangères d'abord, comme médecin de l'Assistance publique ensuite, j'ai pénétré dans tous les milieux, de la Khaima au toit de chaume du Fellah, jusqu'au palais du souverain maître de cet empire fortuné, et j'y ai toujours été accueillie avec la plus entière confiance (Légey, 1926a, 1926b: Introduction).

La doctora Légey publicó también en el mismo año *Cuentos y leyendas populares de Marruecos*⁹, recopilados en Marrakech, en la plaza Yamae El Fna, y también en los harenes y en su propia consulta. El libro se compone nada más y nada menos que de noventa y tres cuentos y leyendas; traducidos al francés, pero tomando en consideración las particularidades de las versiones originales y procurando ser muy fiel a las mismas. No podemos saber a ciencia cierta hasta qué punto la doctora Légey lo ha conseguido, puesto que no hay grabaciones ni tampoco se conservan transcripciones de las versiones recogidas. Confiamos en que la versión ofrecida por la recopiladora sea próxima al menos a la original.

Leamos lo que dice Doctoresse Légey en el prefacio de su libro:

J'ai recueilli tous ces contes à Marrakech.

Plus heureuse que nombre de folkloristes qui ont dû s'adresser à des intermédiaires, j'ai fait ma récolte directement dans les principaux harems de Marrakech, sur la place Jâma 'el-fna', auprès des conteurs publics ou dans mon cabinet, où venaient à s'asseoir et causer Si El-Hasan ou Lalla 'Abbouch.

Je transcrivais ces contes en français, au fur et à mesure qu'ils m'étaient contés et, ensuite, pour être bien sûre de n'avoir fait aucune erreur d'interprétation, oublié aucune expression particulière, je les redisais à mon tour en arabe à mes conteurs.

Je puis donc affirmer que la version que je donne est aussi près que possible du conte entendu (Préface, 11).

En el mismo año de 1926 aparece una magnífica recopilación de cuentos fasíes, elaborada por Mohamed El Fasi y Émile Dermenghem, bajo el título de *Contes fasis* (1926).

Y dos años después de la publicación de *Essai de Folklore Marocain* y del libro de Mohamed El Fasi y Émile Dermenghem, o sea en 1928, vamos a asistir a un interesante acontecimiento: la aparición de la revista *Mauritania*, publicación mensual de la Orden Franciscana en o de Tánger, que se mantuvo hasta 1962, publicándose mensualmente. A lo largo de estos años la revista ha publicado una infinidad de trabajos sobre folklore y tradiciones populares (ensayos, recopilaciones de leyendas, cuentos, etc., grabados con temática folklórica, textos literarios inspirados en la tradición oral, etc.)¹⁰. Los investigadores más destacados fueron Elena Chimenti y Muhammad Ibn Azzuz Hakim¹¹.

⁹ Éditions Ernest Leroux, Presses Universitaires de France, 1926. En 2010 salió una nueva edición del libro, esta vez en Marruecos en Éditions du Sirocco de Casablanca. En 2009, Antonio González Beltrán publicó una versión castellana del libro en la Editorial Siruela.

¹⁰ Solo a título de ejemplo: «*Supersticiones de la Medicina mora*» (124, 1928); «*Marruecos. Un Morabito*» (309, 1929); «*Leyenda marroquí*» (332 (1934); «*Los aisauas*» (Grabado) (272, 1930); «*Marruecos. Un morabito*» (Grabado) (276, 1930); «*Del Folklore de Ait Ba Amarán*» (V. Ifni) (187, 1941); «*Sebaatu riyal*» (Los «siete santos») (1957); «*La zauia darcauia*» (1957); etc.

¹¹ La información sobre Ibn Azzuz Haquim y Elisa Chimenti ha sido recopilada de *Revista Mauritania 1928-1962. Legado histórico-cultural* de Manuel Corullón Fernández y de María Ángeles García Collado. Publicaciones del Instituto Cervantes de Tetuán, Franciscanos de Marruecos 1929-2019 y Doce Calles Ediciones, 2021.

Elisa Chimenti (1883-1969), antropóloga y etnóloga italiana, originaria de Nápoles. Vivió muchos años en Marruecos. Fue además escritora y periodista; en 1958 publicó su libro *En el corazón del harén*, un retrato del Tánger internacional de la primera mitad del siglo XX, que refleja su vida llena de afección por Tánger y Marruecos. Es la única mujer colaboradora habitual de la revista *Mauritania* con sus *Cuentos y Leyendas de Marruecos*, que serían publicados más tarde en forma de libro en 1965. Falleció a los 86 años en Tánger¹².

Muhammad Ibn Azzuz Hakim (1924-2014). Las colaboraciones de este autor representaron una gran novedad al haber incluido la revista a autores marroquíes y musulmanes entre sus colaboradores, como el mismo Ibn Azzuz y el historiador Mohamed Tayeddin Buzid en el año 1940. En ese momento, Muhammad Ibn Azzuz Hakim era un joven historiador y folklorista tetuaní que llegó a ser un intelectual marroquí de gran relevancia, alcanzando una posición privilegiada todavía en tiempos del Protectorado y en los primeros años del independentismo marroquí. Ibn Azzuz Hakim estuvo vinculado a la Delegación de Asuntos Indígenas, donde desarrolló su papel de secretario del gran líder de la Independencia Don Abdeljalek Torres, durante el gobierno jalifano y la unificación del Reino, siendo también intérprete del rey Mohammed V en las negociaciones hispano-marroquíes por la independencia¹³.

Tamuda. Revista de investigaciones marroquíes fue otra revista muy importante también de la época en la que aparecieron estudios sobre folklore. Se publicaba en Tetuán de forma semestral por la Delegación de Educación y Cultura de España en Marruecos. Estuvo de 1953 a 1959. Y ya en el segundo número encontramos un artículo del mismo Muhammad Ibn Azzuz Hakim titulado *Algunas adivinanzas marroquíes*. En 1960 *Tamuda* fue fundida con la revista de expresión francesa *Hespéris* (que había empezado su andadura también en los años veinte), pasando a llamarse la publicación *Hesperis Tamuda* y haciéndose cuatrimestral, y a partir de 1970 anual, hasta día de hoy.

No cabe duda de que Muhammad Ibn Azzuz Hakim fue nuestro primer y gran folklorista. Fue un investigador prolífico, autor de más de doscientos títulos, sobre folklore y tradiciones populares del norte de Marruecos, lengua e interferencia de lenguas (entre el castellano y el árabe, básicamente), historia, y relaciones hispano-marroquíes, etc. Estuvo muy activo desde que empezó a principios de los cuarenta con apenas veinte años, hasta su fallecimiento en 2014.

¹² Algunas de las magníficas y múltiples publicaciones de Elisa Chimenti en *Mauritania* son: «*Folklore Marroquí. Canciones de mujer*» (138, 1940); «*Aixa Candicha*» (Varias partes, 1955); «*Dos leyendas sobre los astros*» (102-mzo. 1958); «*Leyendas marroquíes*» (199-my. 1958); «*Leyendas marroquíes: La leyenda del oro*» (7-E. 1959); «*Leyendas marroquíes: El sol y La luna; Quinza la peinadora*» (44-F. 1960); «*El faquih de Tánger El Balia*» (182-mzo. 1960); «*Por qué muere la abeja cada vez que pica a un humano*» (184-Myo. 1960); «*Origen de Tánger»» (222-jun. 1960); «*El primer diamante*» (257-jul. 1960); «*La resignación es agradable a Dios*» (338-oct.. 1960); «*Un Jani*» (339-oct. 1960); «*Los genios*» (187-my. 1960); etc.*

¹³ Algunas de las magníficas publicaciones de Ibn Azzuz Hakim en *Mauritania* son: «*Antigua organización gremial marroquí*» (297-Ag. 1952); «*Cuentos populares marroquíes*» (315-feb. 1954); «*Etnografía y folklore de Gumara El Haila*» (327-feb. 1955); «*Etnografía y folklore de Gumara El Haila*» (328-mzo. 1955); «*Etnografía y folklore de Gumara El Haila*» (330-my. 1955); «*Etnografía y folklore de Gumara El Haila*» (feb. 1956); «*El sultán negro. Leyenda de Gumara El Haila*» (323-jul. 1954?); «*Tetuán la sultana de Uad El Helú del siglo XIX*» (284-jul. 1951); «*Tetuán la sultana de Uad El Helú del siglo XIX*» (285-Ag. 1951); «*Tetuán la sultana de Uad El Helú del siglo XIX*» (286-sep. 1951); «*El Islam y el Cristianismo*» (299-oct. 1952); «*El Islam y el Cristianismo*» (300-nov. 1952); «*El Islam y el Cristianismo*» (301-dic. 1952); etc.

Hasta los años setenta pocos eran los investigadores que se interesaban por los temas de folklore y tradición oral en Marruecos. De manera que Muhammad Ibn Azzuz Hakim fue casi el único, además de Rodolfo Gil Grima que desde antes de llegar a Marruecos a principios de los setenta ya publicaba trabajos sobre folklore y tradiciones árabes, y que a partir de su instalación en Rabat y luego en Tetuán se va a centrar en el estudio de la tradición oral marroquí, llegando a publicar un buen número de estudios de gran valor científico sobre narración oral, y también recopilación de cuentos en colaboración con el mismo Ibn Azzuz Hakim como la famosa obra *Que por la rosa roja corrió mi sangre* (Madrid: Ediciones de la Torre, 1988).

Además de Muhammad Ibn Azzuz Hakim y Rodolfo Gil Grima, a partir del año 1970 vamos a ir recibiendo trabajos sobre la temática por un gran investigador marroquí, que nos dejó apenas el año pasado. Se trata del ilustre profesor Dr. Abbas Al-Yirari (1937-2024). Gran filólogo e historiador. Toda una referencia en literatura oral y cultura popular en Marruecos. Son muy conocidos sus estudios sobre el zéjel, las moaxajas y otros aspectos de la literatura y cultura popular marroquíes. Algunos de sus títulos son: *El zéjel en Marruecos*, publicado justo en 1970, *Diccionario de términos artísticos del género de al-malhún* (1978), *Huellas de la tradición musical y rítmica de Al-Ándalus en Europa* (1982), *Moaxajas marroquíes* (1992), entre otros; además de muchos estudios sobre historia de Marruecos, sobre literatura escrita, en relación con su contexto y realidad social y popular, y sobre cultura y pensamiento marroquíes en general.

Además de las revistas mencionadas, de expresión española, también existieron revistas de expresión árabe sobre folklore y tradiciones populares, que dieron un impulso muy importante a los estudios en este campo en Marruecos. Pero todas ellas se publicaban fuera; llegaban a Marruecos de los países árabes del Medio Oriente. Las más destacadas fueron la iraquí *Al-turáz al-shaabi* (Tradición/patrimonio popular) (1963-1983) que fue mensual; la egipcia *Al-funún Al-shaabíya* (Artes populares) (1965-2015), mensual y luego trimestral; y *Al-zaqáfa al-shaabíya* (Cultura popular), la más reciente, y la única de las tres mencionadas que se sigue editando; empezó su andadura en 2008 desde Bahréin apareciendo de forma trimestral y sigue llegando a Marruecos de forma periódica hasta día de hoy.

Todas estas revistas llegaban a Marruecos, el tiempo que duraron –y siguen llegando las que se siguen publicando–, de forma periódica y sistemática, de alguna manera, a pesar de la distancia. Son publicaciones que siempre han gozado de muchos seguidores en el sentido de lectores, e incluso suscriptores que no se perdían ni un número. Además, y eso es aún más importante, en estas revistas también salían estudios y trabajos de investigadores marroquíes. A título de ejemplo, podemos citar varios artículos cuyos autores son investigadores y nuevos folkloristas marroquíes. «*El folklore marroquí y sus tipos*» de Abdelouahab Akoumi, publicado en la revista iraquí *Al-turáz al-shaabi* (Tradición/patrimonio popular) (1, 1974); «*Especificaciones normalizadas en materia de patrimonio cultural inmaterial*» de Tarik El Malki, publicado en la revista bahreiní *Al-zaqáfa al-shaabíya* (Cultura popular) (38, 2017); o «*Los zéjeles andalusíes entre los dos decanos Mohamed Benshrifa y el arabista Emilio García Gómez*» de Mohamed El Amarti, publicado también en la revista bahreiní *Al-zaqáfa al-shaabíya* (Cultura popular) (49, 2020); son solo algunos de los trabajos publicados por investigadores marroquíes en las revistas mencionadas.

También existen otras revistas que, sin ocuparse del folklore exclusivamente, sí publican monográficos sobre la temática, como la revista libia *Al-fusúl al-arba'a* (Las cuatro estaciones), o la marroquí *Al-manáhil* donde se publicó el trabajo «*La literatura*

del vulgo en Al-Ándalus desde el punto de vista de los estudios modernos: arqueología de los contextos y patrones» de la investigadora y especialista en estudios andalusíes Saida Benhamada (102, 2021), un tema que tiene que ver con una de las obras a la que hicimos referencia en el apartado 1. *Los orígenes*. Prueba de que lo que dijimos en relación con el origen andalusí de los estudios folklóricos marroquíes es un tema que levanta interés, un tema de actualidad.

Además de investigadores y revistas, en Marruecos también hay instituciones que se ocupan del estudio del folklore y las tradiciones populares locales, regionales y de contextos más lejanos. Una de estas instituciones es *المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية* (El Real Instituto de la Cultura Amazigh), fundado en 2001. Con su Centro de Estudios Antropológicos y su revista *Asinak* está desarrollando una gran labor, pero no parece que allí son conscientes de la necesidad de recopilación de materiales orales y de su estudio. Se han volcado más en el estudio de la lengua y su codificación y de la traducción de y hacia la lengua amazigh.

otra institución es el «nuevo» y prometedor *المركز المغربي للتراث الشعبي والمخطوطات* (Centro marroquí de folklore (o patrimonio popular) y Manuscritos), creado en 2009. Es una institución independiente cuyo objetivo es velar por la conservación y el estudio del patrimonio cultural inmaterial. Cuarenta investigadores están implicados de forma sistemática en los trabajos de recogida, documentación y estudio del patrimonio inmaterial del país. Lo que vaticina un futuro al menos algo tranquilizador en este sentido.

Hay otras instituciones privadas o no oficiales que trabajan en el mismo sentido, pero cuyo alcance es menor, como es natural. Estaría muy bien que el estado instituya programas de apoyo mediante subvenciones para apoyar dichas iniciativas, que también son necesarias.

Además de todo esto, a nivel de enseñanza e investigación, en Marruecos existen másteres en algunas Universidades como la Universidad Cadi Ayyad de Marrakech, Ibn Zohr de Agadir o la Mohamed I - Oujda. Él de la primera se intitula *Máster en Historia y patrimonio material e inmaterial*, él de la segunda, de la Ibn Zohr, *Máster en Literatura popular*, y el tercero, él de la Mohamed I - Oujda se denomina *Biodiversidad y gestión del patrimonio*.

En la Facultad Pluridisciplinar de Nador, que también pertenece a la Universidad Mohamed I, el Máster *Marruecos y el Mundo Hispánico: Lengua, Literatura, Traducción e Interculturalidad*, que tuvimos durante dos ediciones (2020-2021 / 2021-2022-2023), tenía asignaturas relacionadas con el campo del folklore y las literaturas y tradiciones populares. Son las siguientes: *Literatura oral: Tradiciones del Mediterráneo y del Mundo hispánico y Paremiología comparada España / Marruecos*. Y recientemente, en el curso académico 2022-2023, en la misma Facultad (Pluridisciplinar de Nador) se ha creado un Máster en el Departamento de Estudios Amazigh bajo el título de *Máster en Literatura y Cultura Amazigh*.¹⁴

Por otro lado, todos los Departamentos de Estudios Amazigh del país, que son más de una decena, trabajan por la recuperación de la memoria oral y en el estudio de sus diversas manifestaciones.

2. CONCLUSIÓN

Como se puede ver, Marruecos no cuenta con una tradición arraigada en los estudios de folklore y tradiciones populares, con instituciones históricas como las sociedades de

¹⁴ A título de información, la cultura amazigh fue una cultura ágrafa hasta hace pocos años. Por lo tanto es un campo fértil para los estudios de folklore y tradiciones orales y populares.

folklore aparecidas en el siglo XIX en varios países europeos. Tampoco hubo presencia de la disciplina del folklore y sus escuelas de ninguna manera. Pero lo que sí hubo, en una época todavía muy temprana, tal como hemos podido demostrar desde el principio de este estudio, trabajos individuales sobre la materia, o más bien sobre algunos géneros como *al-amzal* o proverbios y refranes, a nivel de recopilación, clasificación y estudio, que empezó en la orilla norte del Mediterráneo en una época en la que los dos lados del Estrecho tenían un destino común, e incluso durante siglos un gobierno común. De manera que lo que se hacía en el norte tenía ecos en el sur y lo que se hacía en el sur alcanzaba también la orilla norte. El vaivén de pensamiento y de sus protagonistas era incesante. Eso en lo que se refiere a lo que hemos llamado los orígenes; pero también hubo actividad en este sentido en los tiempos modernos. Trabajos y recopilación de material folklórico, obra de franceses, italianos y españoles afincados en Marruecos durante años, y también de marroquíes. Revistas en las que aparecían trabajos de gran importancia sobre la temática; primero en español, luego en árabe. Y más adelante la aparición de instituciones enfocadas al estudio del patrimonio y de las tradiciones orales, sobre todo en tiempos de reinado de Mohamed VI, y más aún tras la última reforma de la constitución, de 2011 y la consolidación del proceso democrático del país. Con todo ese pequeño legado al que hemos hecho referencia y con lo que se está haciendo en la actualidad podemos decir que al menos hemos salido de aquel estado de letargo que conocían muchos sectores y campos en nuestro país, entre ellos los estudios de folklore y tradiciones populares. Dichos estudios, o sea los estudios de folklore, ahora, junto con las energías renovables, parecen cobrar un gran interés en la agenda de todos los gobiernos que se suceden y en la del Estado mismo, lo que nos pone ante un futuro prometedor para este campo y otros.

FINANCIACIÓN

El artículo 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

- AMAHJOUR, Aziz (2009): *El cuento folklórico en México y en la cuenca del Mediterráneo: estudio semiótico de textos pertenecientes a las dos tradiciones*, Madrid, Ediciones Fundación Universitaria.
- AL-MATNI, Naziha (2018): *Ray al-uwam wa mar'á al-sawám fi nukati al-jawás wa al-'awám*, رأي الأواام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام, Rabat, Al-Rabita Al-Mohammadia Lil'ulamae.
- BASSET, René (1887): *Contes populaires berbères*, Paris, Ernest Leoux.
- BASSET, René (1897): *Nouveaux contes berberes*, Paris, Ernest Leoux.
- BASSET, René (2005): *Mille et un contes, récits et légendes arabes*, I-II, Aboubakr Chraïbi (dir.), Paris, Corti.
- BENSHRIFA, Mohamed (1969): *أمثال العوام في الأندلس: Proverbios del vulgo en Al Ándalus. Estudio y edición*, El Cairo, Universidad de El Cairo.
- CORULLÓN FERNÁNDEZ, Manuel y GARCÍA COLLADO, María Ángeles (2021): *Revista Mauritania 1928-1962. Legado histórico-cultural*, Instituto Cervantes de Tetuán, Franciscanos de Marruecos 1929-2019 y Doce Calles Ediciones.

- EL FASI, M. y DERMENGHEM, E. (1926): *Contes fasis*, Paris, Rieder.
- GIL GRIMAU, Rodolfo e IBNAZZUZ HAKIM, Mohammed (1988): *Que por la rosa roja corrió mi sangre*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David y MAÑERO LOZANO, David (2017): «Literatura oral e investigaciones de campo. Balance y perspectivas», *Boletín de Literatura Oral*, 7, vol. ext, pp. 9-13. <https://doi.org/10.17561/blo.vextra1.1>
- LAOUST, Émile (1949): *Contes berbères du Maroc*, I-II, Paris, Larose.
- LÉGEY, Françoise / Doctoresse (1926a): *Essai de Folklore Marocain*, Paris, Publications Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- LÉGEY, Françoise / Doctoresse (1926b): *Contes et légendes populaires du Marruecos*, France, Éditions Ernest Leroux, Presses Universitaires de France.
- LÉGEY, Françoise / Doctoresse (2010): *Contes et légendes populaires du Marruecos*, Casablanca, Éditions du Sirocco.

REVISTAS

- AL-FUNÚN AL-SHAABÍA* (ARTES POPULARES) (1965-2015): EL CAIRO, Publicación de la Asociación Egipcia de las Tradiciones Populares.
- AL-MANÁHIL* (1974-): RABAT, Ministerio de Cultura.
- AL-TURÁZAL-SHAABÍ* (TRADICIÓN/PATRIMONIO POPULAR) (1963-1983): BAGDAD, Publicaciones del Ministerio de Cultura y Artes de la República Iraquí.
- AL-ZAQÁFAAL-SHAABÍA* (CULTURA POPULAR) (2008-): AL-MANAMA – BAHRÉIN, Publicaciones de Dar Al-Ayyám.
- MAURITANIA* (1928-1962): TÁNGER, Publicación mensual de la Orden Franciscana.
- TAMUDA. REVISTA DE INVESTIGACIONES MARROQUÍES* (1953-1959): TETUÁN, Publicaciones Delegación de Educación y Cultura de España en Marruecos.

Fecha de recepción: 26 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 26 de septiembre de 2025



Fugitivos arborícolas, incesto, canibalismo y etología aviar

Arboreal fugitives, incest, cannibalism, and avian ethology

Óscar ABENÓJAR

(Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México)

oabenojar@colmex.mx

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

RESUMEN: Este artículo analiza decenas de versiones pluriculturales del cuento *La huida de la hermana*. En ellas se relata cómo una joven, al descubrir las intenciones incestuosas de su hermano, huye de su casa y sube a un árbol, una roca o una cueva. Sus familiares intentan convencerla de que regrese, pero ella se niega, y el árbol comienza a elevarse progresivamente hasta dejarla aislada en las alturas. Algunas versiones concluyen con la muerte de la joven; otras, con su integración en otra comunidad y su matrimonio con un hombre de otro linaje. En casi todos sus avatares intervienen unas aves, y en muchos de ellos hay escenas en las que el canibalismo o la voracidad desmedida operan como metáforas del deseo incestuoso. El artículo traza, además, paralelismos con algunos relatos de la Antigüedad y muestra cómo el triángulo simbólico *incesto-canibalismo-aves* aflora en la narrativa oral de numerosas tradiciones. Por último, se plantea la hipótesis de que ciertos aspectos del comportamiento sexual y alimenticio de algunas aves podrían haber influido en la configuración narrativa de estos cuentos.

PALABRAS CLAVE: Incesto, Canibalismo, Fugitivo arborícola, Aves, ATU 313E*.

ABSTRACT: This article analyzes dozens of multicultural versions of the tale *The Sister's Flight*. In these stories, a young woman, upon discovering her brother's incestuous intentions, flees her home and takes refuge in a tree, on a rock, or in a cave. Her family members try to persuade her to return, but she refuses, and the tree begins to rise gradually, leaving her isolated high above the ground. Some versions end with the young woman's death; others, with her integration into another community and marriage to a man from a different lineage. In nearly all versions, birds play a role, and in many, scenes of cannibalism or extreme voracity serve as metaphors for incestuous desire. The article also draws parallels with certain ancient narratives and shows how the symbolic triangle of incest, cannibalism, and birds emerges in the oral traditions of numerous cultures. Finally, it proposes the hypothesis that specific aspects of the sexual and feeding behaviors of some birds may have influenced the narrative structure of these tales.

KEYWORDS: Incest, Cannibalism, Arboreal fugitive, Birds, ATU 313E*.

UNA CONSTELACIÓN NARRATIVA DE DIFUSIÓN UNIVERSAL

Los catálogos tipológicos de cuentos son herramientas muy útiles para la investigación, pero al mismo tiempo evidencian limitaciones a la hora de capturar el entramado dinámico y multidimensional que caracteriza a la tradición oral. Una cuestión que aún no han logrado reflejar adecuadamente tiene que ver con el hecho de que muchos tipos cuentísticos, a pesar de tener cierta independencia temática, son en realidad ramificaciones de grandes familias narrativas. Los relatos que componen esas familias suelen estar interrelacionados de maneras muy diversas, y los catálogos –diseñados en formatos rígidos y unidimensionales– no consiguen dar cuenta del entramado de los vínculos.

El cuento que se analiza en este trabajo forma parte de una de esas constelaciones narrativas; integrada, en este caso, por cuentos, mitos y baladas (aunque no se descarta que en el futuro se documenten versiones expresadas en otros géneros discursivos). Esa macrofamilia –que podría ser etiquetada como *Fugitivo/a asciende a un lugar elevado y se transforma en ave para evitar incesto (o para eludir un castigo por haber cometido incesto)* – se encuentra ampliamente difundida por distintas regiones del mundo, y de ella existen numerosas variantes, lo que explica las notables diferencias que a menudo se observan entre las versiones.

Ante esa presencia caleidoscópica, en lugar de proponer aquí un resumen general –que difícilmente abarcaría la totalidad de los paralelos–, resumiré una versión concreta, que servirá para ilustrar los pasajes más característicos de la trama. Un ejemplo representativo de ese linaje es la célebre versión bororo del mito que Lévi-Strauss denominó *El desanidador de pájaros*. En ella se narra cómo un hombre descubre que su hijo ha mantenido relaciones sexuales con una de sus esposas (1964: 42-45)¹. Como represalia, el padre lo somete a una serie de ordalías; la última –y más peligrosa de todas– consiste en capturar unos guacamayos que anidan en lo alto de una escarpada roca.

El padre acompaña al muchacho hasta la base de la montaña y le tiende una pértiga para facilitarle el ascenso. Sin embargo, una vez que el joven alcanza el nido, se la retira, dejándolo atrapado en la cima, sin posibilidad de descender. Aislado y hambriento, el muchacho caza unos lagartos con su arco: come algunos y reserva los restantes para más adelante. Con el paso del tiempo, la carne empieza a descomponerse, lo que atrae a varios zopilotes. Llega un momento en el que el hedor se vuelve tan intenso que el héroe termina perdiendo el conocimiento. Entonces, una de las aves lo toma con sus garras, lo eleva por los aires y lo deposita al pie de la montaña².

Tiempo después, el héroe regresa a su aldea, adoptando sucesivamente la forma de cuatro pájaros y una mariposa, y, una vez allí, trama un plan para vengarse de su padre. Por fin, un día, el joven se disfraza de venado y embiste al padre. Este se precipita por un barranco y cae a un lago, en el que es devorado por unas pirañas. A continuación el hijo regresa al pueblo y asesina también a las coesposas del padre.

¹ Lévi-Strauss se basó en la traducción portuguesa de Colbacchini y Albisetti (1942: 225-229). Desde la publicación de *Le cru et le cuit*, el mito de *El desanidador de pájaros* ha atraído la atención de numerosos investigadores, la mayoría de los cuales se ha centrado únicamente en testimonios amerindios. Hasta donde tengo conocimiento, solo Bernard Sergent ha analizado versiones procedentes de diversos continentes (2021: 229-403).

² Este motivo está clasificado como B31.1: *Un pájaro gigante se lleva al héroe en sus garras*. Aparece, por ejemplo, en el episodio de Simbad y el ave roc, narrado en *Las mil y una noches* (noches 543-544). Para más información sobre pájaros que transportan por los cielos a heroínas y héroes, puede consultarse el trabajo de Pedrosa (2024: 104-105, 114-124).

En las páginas que siguen, se hará referencia ocasionalmente a relatos, como este mito amazónico, en los cuales se entrelazan escenas de incesto con ascensos a lugares elevados, encuentros con distintas especies de aves y venganzas intrafamiliares. También se verá más adelante que el hambre y la sed tienen gran relevancia en estas narraciones y que, en ellas, no son raros los episodios de canibalismo entre hijos, padres y hermanos.

No obstante, el análisis se centrará específicamente en una rama de ese linaje narrativo, compuesta principalmente por versiones pertenecientes al género cuentístico. Los relatos que se adscriben a esa variante desarrollan, por lo general, una trama como la que se resume a continuación:

Una muchacha descubre que su hermano pretende casarse con ella. Para evitar que lleve a cabo su plan, huye del hogar y se refugia en la copa de un árbol (o, según otras versiones, en lo alto de una roca o en el interior de una cueva). Los miembros de su familia se congregan en torno al árbol (o al pie de la roca, o a la salida de la cueva) e intentan persuadirla para que descienda. La protagonista les responde mediante breves cantos en los que expresa que ella no puede ser, al mismo tiempo, hija y nuera de sus padres, ni hermana y esposa de su hermano. El árbol comienza a estirarse, hasta dejarla aislada en las alturas. En algunas versiones la joven muere de hambre y sed; en otras, se transforma en un ave; y en otras, logra escapar, llega a otro asentamiento y termina casándose con uno de sus habitantes.

Aunque este argumento no encuentra un acomodo exacto en el catálogo internacional de cuentos de Aarne-Thompson-Uther (Uther, 2024), en él se atisban algunos pasajes, personajes y motivos característicos del tipo cuentístico ATU 313E*: *La huida de la hermana*. Esta es la descripción que ofrece el índice internacional para ese tipo:

Un muchacho quiere casarse con su hermana. Ella huye y llega al inframundo, a la casa de una bruja. Allí conoce a la hija de la bruja, que se parece a ella. Ambas muchachas escapan en una huida mágica, y van arrojando objetos tras ellas. Después se transforman en pájaros, y el hermano no puede distinguirlas. Él finge que va a suicidarse. La hermana se delata involuntariamente con un grito. El hermano se casa con la hija de la hechicera³.

El catálogo hace referencia a versiones bálticas y eslavas, así como de las tradiciones mari, tayika, turcomana, georgiana, libanesa, palestina, iraquí y árabe-norteafricana⁴. No obstante, a ese listado deben añadirse numerosos paralelos bereberes, egipcios, subsaharianos e indios⁵, cuyos resúmenes se darán a conocer en los dos apartados que siguen.

Es necesario aclarar que el argumento de las versiones que aquí serán estudiadas (así como los de varias citadas en el catálogo internacional de Aarne-Thompson-Uther) se ajusta mejor a la entrada 510C§ del *Types of the Folktale in the Arab World*, cuyo extenso

³ La traducción es mía.

⁴ De las versiones consignadas en el catálogo de Uther, solo he podido consultar la turcomana y la tayika (Stebleva, 1969: núm. 21; y Rozenfel'd y Ryčkovoj, 1990, núm. 8, respectivamente). Resulta llamativo que sus argumentos no coincidan con el resumen del índice internacional. Por el contrario, sus tramas se asemejan a las versiones analizadas en este estudio; salvo por un detalle: en cuanto las protagonistas abandonan sus refugios arbóreos, los dos cuentos centroasiáticos enlazan con versiones del ATU 511: *Un ojo, dos ojos, tres ojos*.

⁵ Seguramente este cuento tiene una difusión más amplia, y sin duda existen ramas distintas a las aquí analizadas. De hecho, Luis Estepa y José Manuel Pedrosa publicaron una versión hutu de Ruanda que no incluía el motivo del incesto (2001: núm. 32). Según aquel testimonio, un niño huérfano pierde el bastón que usa para pastorear. En realidad, se lo ha escondido su madrastra, aunque ella finge ignorar lo sucedido.

título, traducido al español, sería *Muchacho quiere casarse con la joven a la que le quede bien determinada prenda; le queda bien a la hermana; esta lo convence de que se case con otra persona* (El-Shamy, 2004)⁶.

El autor de ese catálogo tipológico de cuentos del ámbito árabe-musulmán desglosa la trama de dicho relato en diversos motivos folclóricos, algunos de los cuales son recurrentes en muchas versiones pluriculturales.

Entre ellos destacan

- el N365.3.3: *Niño encuentra el cabello de una mujer y decide casarse con la persona a quien pertenece; se descubre que es de su hermana;*
- el T415.2.1: *Muchacha rechaza a su hermano incestuoso;*
- el R224 *Muchacha huye para escapar de su hermano incestuoso;* y
- el R311.4: *Fugitivo se refugia en un árbol que se estira.*

Por ahora, solo me consta que este cuento ha sido objeto de estudio específico en dos trabajos. En uno de ellos, José Manuel Pedrosa dio a conocer una versión india, otra ruandesa y una haitiana, y además estableció vínculos con relatos de otros géneros, como el romance de *Delgadina*, de amplia difusión panhispánica, y el relato clásico de Mirra y Cíniras. Ambos paralelos serán analizados más adelante.

El segundo estudio corresponde a un capítulo incluido en la introducción a una antología de mitos y cuentos del norte de Argelia, que publiqué en colaboración con Ouahiba Immoune y Fatma-Zohra Menas (2015: 48-53). En él comenté las analogías entre un testimonio bereber, otro indio y otro australiano. De los dos primeros nos ocuparemos asimismo en los apartados que siguen.

A mi juicio, cuando se estudia un cuento como el de *La huida de la hermana*, que se inscribe en una vasta familia narrativa, es recomendable no perder de vista otras ramas con las que guarda algún grado de parentesco. Abordarlo de manera aislada invisibilizaría los nudos que lo conectan con relatos afines y que lo insertan en redes narrativas más amplias. Por ello, en los tres últimos apartados del presente artículo se examinan algunos de sus nexos con otros relatos sobre jóvenes que se refugian en lugares elevados y se transforman en aves para evitar el incesto (o para evitar el castigo por haber cometido incesto).

Sería pertinente, en este punto, revisar el estado de la cuestión sobre esas otras variantes con las cuales el cuento comparte lazos en el plano temático⁷. Sin embargo, esa

Furioso, el niño sube a un árbol y le pide que crezca, repitiendo una y otra vez una canción. El árbol se eleva rápidamente, hasta que el pequeño desaparece entre las nubes. Cuando el padre regresa a casa y nota la ausencia de su hijo, interroga a la madrastra y, al descubrir la verdad, la mata. Por otro lado, el propio Pedrosa documentó un curioso paralelo haitiano que presentaba diferencias significativas respecto de las narraciones estudiadas en este trabajo (2006: 190-192). Veronika Görög-Karady, por su parte, analizó varios cuentos africanos sobre fugitivos arborícolas, y en la mayoría se aprecian diferencias igualmente notables (1970 y 2002).

⁶ El catálogo de Hasan El-Shamy solo remite a dos versiones egipcias, de las cuales únicamente he podido consultar la que publicó el propio El-Shamy (1999: 327-328).

⁷ Dos tipos cuentísticos que relatan peripecias similares a las de *La huida de la hermana* son el ATU 510B (*Piel de asno*) y el que El-Shamy cataloga como 510D§ (*Hija huye para escapar de la lujuria del semental de su padre*), así como otros cuentos que aún no cuentan con entrada propia en los índices internacionales. Entre ellos, el que Bascom tituló como *Los perros rescatan a su dueño, que se ha refugiado en un árbol* (1981). Sobre este último, también puede consultarse el trabajo de Goldberg (1998).

tarea excede con creces la extensión estipulada para un trabajo de estas características. Para paliar en la medida de lo posible esa carencia, me propongo abordar otras ramas en futuros estudios, en los cuales iré remitiendo a bibliografías específicas.

Mi propósito ahora es proponer una hipótesis que permita interpretar ciertas escenas recurrentes en ese cuento, así como algunos rasgos y comportamientos característicos de sus protagonistas. A tal efecto, es necesario comenzar resumiendo y analizando las versiones pluriculturales que he logrado identificar y que no recogen los catálogos internacionales. En los siguientes apartados, esos testimonios han sido organizados en dos subtipos, atendiendo a criterios temáticos y estructurales.

SUBTIPO 1. *EL HERMANO HACE LA PROMESA DE CASARSE CON DETERMINADA MUJER*

Los relatos que integran este grupo suelen comenzar con un joven que lleva a su caballo a una fuente. Cuando el animal se dispone a beber, descubre unos hermosos cabellos femeninos flotando en el agua y, en el acto, se retira de la fuente para no mancillar su pureza. Intrigado por la reacción del animal, el muchacho desmonta, recoge el mechón y, cautivado por su belleza, promete casarse con la dueña. Tras hacer algunas averiguaciones, descubre que los cabellos pertenecen a su propia hermana. A pesar de ello, no renuncia a su propósito.

Al comprender las intenciones del hermano, la joven, aterrada, huye del hogar y se refugia en la copa de un árbol. Sus familiares se congregan en torno al tronco e intentan, uno por uno, convencerla de que regrese, pero ella responde con canciones formulísticas con las que expresa la incompatibilidad de ser, a la vez, hija y nuera de sus padres, o hermana y esposa de su propio hermano.

Esta es, por ejemplo, la respuesta que da a su madre en una versión bereber que recopilé en Argelia⁸:

—¡Mi querida madre, mi madre querida,
te has vuelto mi suegra! ¡Mi suegra! Hola
¡Sube, árbol, sube! (Abenójar, 2014)

Cada vez que entona una de estas coplas, el árbol se eleva más, hasta que su copa alcanza el cielo y la muchacha pierde todo contacto con su familia. A partir de ese punto algunas versiones presentan variaciones significativas⁹.

En un testimonio bereber de la Cabilia argelina, cuando la joven se encuentra aislada en las alturas, un halcón sobrevuela el árbol, la atrapa con sus garras y la transporta hasta un bosque (Abenójar, 2014)¹⁰. Allí se refugia en la casa de un ogro antropófago, con quien termina casándose. Al cabo del tiempo, la joven desarrolla un gusto por la carne humana y se convierte ella también en una ogresa.

⁸ En el índice internacional de motivos (Thompson, 1955-1958), esa copla corresponde a la entrada Z41.11.1: *Lo que una pariente no puede ser*: «*Si soy tu hija, [ay, padre,] no puedo ser la esposa de tu hijo!* ¡*Si soy tu hija, [ay, madre,] no puedo ser la esposa de tu hijo!* ¡*Si soy tu hermana, [ay, hermana,] no puedo ser tu cuñada!* ¡*Si soy tu hermana, [ay, hermano,] no puedo ser tu esposa!*; etc.

⁹ En este punto de la trama concluye abruptamente una versión marroquí que Francisco Moscoso recogió en Castillejos (2004).

¹⁰ Esta escena es habitual en muchas narraciones sobre fugitivos incestuosos (o caníbales) que se refugian en árboles o montañas.

En ese momento la trama enlaza con la del tipo ATU 315A: *La hermana caníbal*. La joven comienza a devorar a quienes se acercan a beber de una fuente, hasta que, un día, su hermano pasa por allí. En cuanto ella le propina el primer mordisco, reconoce el sabor de su propia sangre y, al instante, recobra su forma humana. Luego regresa a su aldea y se casa con un hombre de otro clan¹¹.

En una versión beduina de Túnez, la heroína se refugia en la cima de una montaña (Pasotti, 1980: 95-97). Sus familiares intentan convencerla de que regrese, y ella responde con las reiterativas fórmulas. Al ver que se aproxima su hermano menor, la joven desciende, lo toma en brazos y lo lleva consigo hasta la cima. La montaña continúa elevándose hasta tocar el cielo. Allí, la muchacha construye una choza junto a una fuente y una palmera. Años después, baja de la montaña y se casa con un hombre de otro pueblo. Hoy se dice que de aquel matrimonio desciende un linaje de beduinos.

Una extensa versión tuareg, registrada al oeste de la ciudad nigerina de Agadez, también arranca con el motivo del mechón hallado en el agua (Casajus, 1984: 218-237). Cuando se entera de que su hermano pretende casarse con ella, la protagonista huye y se refugia en un árbol, donde se transforma en un pájaro. Un día, al ver pasar a su hermano menor, desciende, lo despioja y lo peina¹². Antes de despedirse de él, le cubre la cabeza con una tela para que sus familiares no sospechen que alguien lo ha acicalado. A pesar de esas precauciones, los padres acaban descubriendo lo ocurrido: localizan a la hija, que se encuentra muy sedienta, y le ofrecen agua para convencerla de que baje. Pero ella se niega, y el árbol comienza a elevarse. Los padres lo talan, capturan a la joven –que aún tiene forma de ave– y la llevan de regreso a casa.

A partir de ahí, el cuento incorpora elementos del tipo ATU 510B: *Piel de asno*. Los padres encierran el pájaro en diversos recipientes y, por último, lo introducen en el estómago de una burra. La heroína va aumentando de tamaño hasta que termina recobrando su forma humana¹³. Su hermano mayor se entera de su regreso y, un día, la sigue en secreto. Mientras la muchacha se está bañando, él le arrebata la ropa y la obliga a montar en su burra.

Durante el trayecto, ella finge haber olvidado su brazalete. Desmonta, con la excusa de ir a buscarlo, y se esconde en el interior del animal, entrando por el ano. Más tarde, el hermano llega a casa y anuncia su intención de casarse con la burra. El día de la boda la heroína emerge del interior de la burra. Al verla, su padre queda fascinado con su belleza y urde un plan para deshacerse de su hijo y casarse con su hija. Al día siguiente obliga al novio a bajar a un pozo, y lo abandona allí. Al cabo de unos días, en el fondo del

¹¹ El motivo del personaje que reconoce a un familiar por el sabor de su sangre aparece asimismo en un mito recogido entre los santales, un grupo austronésico de la India nororiental. Marine Carrin-Bouez resume el relato de la siguiente manera: «la hija toma la forma de un leopardo y ataca a su padre, a quien ama en secreto. La hermana se hiere en un dedo; por casualidad, los hermanos prueban su sangre y encuentran el sabor excelente» (1991: 42-44).

¹² En una versión turcomana, la hermana menor lleva un espejo y un peine a la fugitiva (Stebleva, 1969: núm. 21).

¹³ Esta escena guarda similitudes con el motivo F983.2: *Piojo engordado*, que hace referencia a un episodio (característico del tipo ATU 857: *La piel del piojo*) sobre un personaje que introduce sucesivamente al insecto en varias cajas hasta hacerlo crecer considerable. Luego, lo desuella y utiliza su piel como parche de tambor o tapicería de una silla.

¹⁴ Cabe recordar que, en la versión bororo de *El desanidador de pájaros*, el héroe también se venga de su padre arrojándolo a un depósito de agua (que, en el mito amazónico, es un lago infestado de pirañas). Otro paralelismo entre el relato tuareg y el amazónico es que, en ambos casos, los padres abandonan

pozo germina una planta que crece rápidamente, lo que permite al muchacho trepar hasta la superficie. De regreso al hogar, aprovecha un descuido de su padre para empujarlo a un pozo. El padre muere, y el muchacho logra, así, vengarse de él¹⁴.

Una versión egipcia arranca con una escena en que la joven advierte que su hermano está hambriento y, para saciar su apetito, le ofrece una hogaza (El-Shamy, 1999: 327-328). Él encuentra un cabello femenino en el interior del pan y, sin sospechar que pertenece a su hermana, hace la promesa de casarse con la dueña¹⁵. Al escuchar aquello, la muchacha abandona la casa, se refugia en un árbol y entona una canción que hace que el tronco se estire. En cierto momento, el hermano renuncia a su propósito de desposarla, lo que hace que el árbol recupere su tamaño original. Entonces, la joven desciende y regresa a casa.

Según un breve testimonio bereber, que fue recopilado en el oasis marroquí de Figuig, la hermana se refugia en una montaña que se eleva hasta alcanzar las nubes (Benamara, 2011: núm. 48)¹⁶. Una vez allí, golpea la roca con la cabeza, y, aunque la narración no lo menciona explícitamente, se da a entender que muere como consecuencia del impacto.

Las versiones del subcontinente indio suelen presentar desenlaces igualmente trágicos. En un paralelo documentado entre el pueblo santal, que vive en varias provincias nororientales del país, un joven promete casarse con aquella muchacha que corte una flor que él ha plantado (Bompas, 1909: núm. 50). Su hermana, embelesada por la belleza de la flor y sorda a las advertencias de su madre, decide cortarla. Más tarde, cuando toma conciencia de la gravedad de su acto, huye al bosque. Una vez allí, se baña en un estanque, y, al frotarse el cuerpo, caen unos restos de piel muerta, de los cuales brota una palmera. La muchacha trepa al árbol, llevando consigo un loro en uno de sus brazos.

Tiempo después ve pasar a una niña por el bosque. La joven desciende, le pide su brazalete, y le ofrece a cambio un abanico. Al cabo de unos días, los padres se encuentran con la niña y reconocen el brazalete de su hija. Tras interrogarla, descubren el escondite de la fugitiva y acuden al árbol para intentar convencerla de que regrese. En ese momento la heroína y sus familiares intercambian fórmulas con hechuras parecidas a las de las versiones norteafricanas, y la negociación termina sin acuerdo. De repente, se desata una tormenta que obliga a la joven a abandonar la palmera y buscar refugio en tierra. Tras una larga caminata, llega al establo de su casa, donde se recuesta junto a su hermano y, abrumada por la tristeza, se quita la vida con una daga. Al amanecer, su hermano descubre el cadáver a su lado y también se suicida¹⁷.

Igualmente trágico es el desenlace de una versión narrada en lengua malwi, hablada en una región del Rajastán (Ramanujan, 1997: 2-5). En ella, un joven encuentra

deliberadamente a sus hijos en espacios verticales (uno, en un árbol; el otro, en un pozo) para impedirles que regresen. Y una analogía más: en las dos narraciones, padre e hijo rivalizan por una mujer del núcleo familiar (la madre, en el relato bororo; la hija, en el sahariano).

¹⁵ Este motivo está catalogado como H75.8: *Identificación por cabello descubierto al comer pan*.

¹⁶ Se trata del motivo D481.1: *Montaña (colina, árbol, etc.) se estira hasta dejar al fugitivo fuera del alcance del perseguidor*.

¹⁷ Carrin-Bouez resumió una narración santal, cuya fuente no citó, que podría tener cierta relación con el cuento de *La huida de la hermana*. He aquí un resumen: «cuatro hermanos desean a su hermana. En lugar de violarla, la matan y la devoran. El hermano menor se niega a comer su parte y la entierra. Con el tiempo, de la carne enterrada brota una planta de tabaco» (1991: 42).

unos cabellos dorados en una fuente y promete casarse con su dueña. Tras llevar a cabo las averiguaciones oportunas, descubre que pertenecen a sus dos hermanas. Estas, horrorizadas, trepan a un árbol del jardín de su casa. Se inicia entonces la escena de la *negociación cantada*, al tiempo que el árbol va creciendo cada vez más. De forma repentina, se desata una tormenta, y un rayo fulmina a las dos muchachas¹⁸.

Otro paralelo indio –en este caso, procedente de un lugar que el recopilador no precisó– refiere cómo un joven se confabula con sus padres para casarse con su hermana (Parmar, 1972: 171-174). Esta, advertida por una mujer del pueblo sobre los planes de sus familiares, se refugia en una de las dos acacias que hay junto a un pozo. Comienza entonces el diálogo cantado entre ella y sus padres. Mientras tanto, su hermano trepa al árbol para obligarla a bajar. Ella trata de huir, pero pierde el equilibrio, cae al pozo y muere. Él también cae y fallece. Los dos cuerpos son enterrados por separado: a él, lo sepultan en un montículo; y a ella, en el campo. Sobre la tumba del primero crece un espino, y sobre la de la hermana, un árbol frutal. Días después, una cuñada de la difunta arranca una fruta, y, de ella, resucita la muchacha.

A este subtipo se adscriben también las numerosas versiones del romance hispánico de *Delgadina*¹⁹. Su protagonista es una joven que se refugia en una torre para escapar de los deseos lujuriosos de su padre. Desde allí, ruega un poco de agua a su madre y hermanos, entonando fórmulas similares a las que aparecen en los cuentos bereberes e indios. Sus familiares se la niegan, y, a medida que Delgadina responde a cada uno de ellos, va ascendiendo a una estancia superior de la torre, hasta terminar muriendo de sed (o de hambre y sed, según algunas versiones). Es entonces cuando hacen su aparición unos ángeles que llevan su alma al cielo.

En los paralelos recopilados en el Sahel, en cambio, suelen ser las muchachas quienes manifiestan su deseo de casarse con sus hermanos. En una versión songhai –pueblo que habita entre Mali y Níger– la protagonista anuncia a sus padres su intención de casarse con su hermano (Görög-Karady, 1970: 45; 2002: 290). La joven es repudiada por su familia, por lo que se ve obligada a abandonar la aldea. Se refugia en un baobab, en torno al cual se congregan sus padres y hermanos para convencerla de que regrese. Ella responde con negativas, hasta que, por fin, llega el hermano del que se ha enamorado y finge aceptarla como esposa. La muchacha, entonces, baja del árbol y regresa al hogar. Pero su hermano incumple su promesa, y ella muere al cabo de tres días²⁰.

Según un cuento de los hausas de las regiones occidentales del Sahel, la hija del jefe de un pueblo se enamora de su hermano (Rattray, 1913: 274-282). Un día, mientras ella se está bañando en el río, su hermano le quita la ropa, trepa a un árbol y le dice que

¹⁸ Alan Dundes y Stuart Blackburn señalaron la existencia de otras versiones en lengua kannada, según las cuales el hermano y la hermana caían en un estanque y se transformaban en peces (Ramanujan, 1997: 229-230). De los huesos del hermano-pez brotó un árbol de espinas, y de los de la hermana-pez, un árbol frutal. Cuando la hermana saltó al agua, la luna se la llevó al cielo. Allí se casó con ella y tuvieron hijos. Únicamente cabe lamentar que los autores no especificaran las fuentes en las que habían encontrado esas versiones.

¹⁹ Para la adscripción de este romance a los relatos de este tipo, véase Pedrosa (2006).

²⁰ Otras versiones africanas en que los familiares negocian con la heroína pueden consultarse en Görög-Karady (2002: 282-283).

²¹ También existen paralelos africanos en los que la transgresión del tabú no se relaciona directamente con el incesto, sino con la elección, por parte de la muchacha, de un cónyuge inapropiado. Para el análisis de esas versiones, véanse los trabajos de Görög-Karady (2002: 284-285) y Schott (1999).

solo se la devolverá si renuncia a casarse con él. La joven se niega, pero entonces el nivel del agua comienza a ascender, y ella, al verse en peligro, acaba accediendo. Cuando llega a su casa, sus padres acuerdan casarla con un hombre de otro clan²¹.

SUBTIPO 2. *EL MUCHACHO INCESTUOSO AMPUTA LA MANO DE SU HERMANA; COMO CASTIGO, RECIBE UNA HERIDA INCURABLE*

En las versiones de este subgrupo una golondrina, un cuervo, una corneja o una gallina suelen informar a la protagonista de que sus padres le han arreglado un matrimonio con su hermano²². Alarmada por la noticia, la heroína huye del hogar y se refugia en un árbol (o en una cueva). Sus parientes descubren su escondite y da comienzo la negociación cantada. Ella intenta fugarse, pero al bajar del árbol –o al salir de la cueva– es alcanzada por su hermano, quien le amputa una mano con un cuchillo. Aun así, la joven logra escapar, no sin antes lanzar una maldición a su hermano: sufrirá una herida que solo ella será capaz de sanar. La primera parte de la profecía se cumple solo unos días después: el muchacho se clava una espina o un fragmento de hierro que ningún médico consigue extraer²³.

Pasado un tiempo, un príncipe y una bruja descubren el escondite de la joven e idean un plan para obligarla a bajar. La bruja instala su tienda junto al árbol –o frente a la entrada de la cueva– y solicita ayuda a la muchacha para cocinar. En cuanto esta desciende, el príncipe salta de un saco, se abalanza sobre ella, la captura y se la lleva a su palacio. Allí, una de las esposas del príncipe, movida por los celos, le encarga que haga un bordado, a sabiendas de que, por ser manca, no será capaz de tejerlo²⁴. Pero entonces una corneja recoge la mano amputada de la heroína y se la cose al muñón con hilo de oro. Años después, la protagonista regresa a su hogar disfrazada de mendiga y extrae la espina de su hermano, cumpliéndose así su profecía²⁵.

²² Este episodio corresponde al motivo B483.1.1: *Mosca da un consejo o revela un secreto*. No obstante, en las versiones bereberes no es una mosca, sino un ave quien advierte a la protagonista sobre los planes de boda. En la versión tayika recopilada por Rozenfel'd y Ryčkovo, el ave que informa a la muchacha de los planes de boda es una urraca (1990, núm. 8).

²³ Las heridas y amputaciones que sufren los hermanos en estos cuentos podrían ser alegorías de una escisión en el grupo familiar; o, si se prefiere utilizar un tecnicismo antropológico, de una «segmentación». De hecho, existe otro tipo cuentístico, el ATU 710: *La doncella sin manos*, cuya protagonista queda mutilada de ambas manos en el momento en que es raptada y llevada a otra comunidad. Sobre el concepto de «segmentación» familiar o clánica en la narrativa oral, puede consultarse el trabajo de Pedrosa (2009). El motivo de la herida incurable, que aflora en numerosas tradiciones universales (como la artúrica, en torno a *El rey pescador*), aparece recogido en dos entradas del *Motif Index*: M431.5 (*Maldición: herida incurable*) y D2161.4.10.2 (*Herida que solo puede curar el miembro de la familia que la provocó*). Para las cicatrices que caracterizan a las heroínas y los héroes, puede consultarse el trabajo de Pedrosa (2024: 193 y 311 n. 192) y la bibliografía que allí se cita. Sobre el tópico de las manos amputadas y restituidas, véanse las páginas 505-679 de ese mismo trabajo.

²⁴ En una versión turcomana, el muchacho promete casarse con la ganadora de un concurso de tejido (Stebleva, 1969: núm. 21).

²⁵ Para este resumen me baso en cinco versiones bereberes: una sahariana, recogida por Delheure (1989: 73), y cuatro cabilias (Abenójar, 2013; Mammeri, 1999: 82-97; Mettouchi, 2019; y Staude, 1967: 179-182). En ese pasaje, que es común en las versiones de este subtipo, se percibe cierta semejanza con el motivo H151.8: *Marido fascinado por poderes curativos de su mujer*, característico del tipo ATU 712: *Crescentia*.

²⁶ La informante fue Lydia Ould Yahia. La versión fue grabada, en francés, el 12 de abril de 2014.

A este subtipo pertenece también una versión aún inédita que yo mismo grabé a una informante de veintitrés años, originaria de la región bereber de la Pequeña Cabilia, en Argelia²⁶. En ese relato, la protagonista, al enterarse de las intenciones de su hermano, huye y se refugia en una palmera. Él la persigue y prende fuego al árbol para obligarla a descender. La hermana logra escapar, pero pierde una mano durante el forcejeo. A continuación se adentra en el bosque y se oculta en una cueva. Allí, la encuentra una cabra, que avisa a su pastor de que ha encontrado a una muchacha hambrienta. El cabrero la rescata, la lleva a su choza y se casa con ella. Su segunda esposa se burla constantemente de la discapacidad de la recién llegada. Pero, un día, el pastor le restituye la mano aplicándole un ungüento elaborado con plumas de cuervo. Años más tarde, el cabrero visita al hermano incestuoso para informarle de que su hermana se ha casado con él.

En otra versión Cabilia, una gallina advierte a la protagonista de que sus padres planean casarla con su hermano (Khater, 2007: 147-160). La joven fuerza a su madre a confesar la verdad sumergiéndole la mano en agua hirviendo. Cuando se confirman sus sospechas, la muchacha se transforma en paloma, escapa de la casa y se posa en la copa de una palmera²⁷. El hermano ordena a unos leñadores que talen el árbol, pero el tronco se regenera mágicamente cada vez que están a punto de derribarlo.

Tiempo después un pastor encuentra al ave y acude a la casa familiar para informar del paradero de la hija. El hermano intenta capturarla, pero ella escapa nuevamente, no sin antes haberle lanzado la maldición de la herida incurable. En el camino de regreso, el joven cae del caballo y se clava un fragmento de hierro que ningún médico logra extirparle. Mientras tanto, otro pastor encuentra a la heroína, que aún conserva la forma de una paloma, y la lleva a su casa. Allí, una de sus hijas le retira una aguja de la cabeza, lo que hace que la muchacha recupere su forma humana. Por último, se casa con el pastor y, al cabo de unos años, regresa a su hogar para curar a su hermano.

AVES, METAMORFOSIS E INCESTO

No se habrá por alto que los pájaros desempeñan un papel destacado en estos cuentos. En dos de ellos, la propia muchacha se transforma explícitamente en ave (Casajus, 1984: 218-237; Khater, 2007: 147-160), y en muchos otros se sugiere una metamorfosis de ese tipo en la escena en que la heroína trepa a un árbol o a unas rocas –que son los hábitats predilectos de muchas aves– y responde a sus familiares mediante cantos, que parecen evocar el trino de los pájaros. Ese pasaje podría interpretarse, a mi modo de ver, como un indicio de que sus facultades humanas están siendo reemplazadas por las de un animal de ese tipo.

Además, en muchas versiones los pájaros intervienen en momentos decisivos de la acción. En una bereber, por ejemplo, cuando la muchacha se encuentra aislada en la copa del árbol, un halcón la atrapa entre sus garras y la transporta volando hasta un lugar alejado de su aldea (Abenójar, 2014). Una escena comparable –aunque revestida con una pátina de cristianismo– es descrita a menudo en los versos finales de las versiones de *Delgadina*, en los cuales unos ángeles acuden a llevar al cielo el alma de la joven²⁸.

²⁷ Para ello, se clava una aguja en la cabeza (D582.2: *Transformación por aguja mágica*).

²⁸ El binomio *incesto-aves* aflora en otros cuentos que guardan cierto parentesco con *La huida de la hermana*. Tal es el caso de algunas versiones del tipo ATU 510B: *Piel de asno* en las que se narra cómo un rey, decidido a casarse con su propia hija, se ve obligado a cumplir una condición impuesta por ella, como capturar un pájaro mágico o confeccionar un vestido con las plumas de muchas aves.

Por otra parte, en las versiones del segundo subtipo, suelen ser aves –cuervos, cornejas o gallinas– las que advierten a la heroína sobre las intenciones de su hermano. Recuérdese también que, en un cuento cabilio, una corneja recogía la mano amputada de la joven y se la cosía al muñón con hilo de oro (Mammeri, 1999: 82-97). Y que, en otro, de la misma región argelina, la mano caía en el nido de un cuervo, el cual se la entregaba y la volvía a unir mágicamente al brazo (Staude, 1967: 181). Puede decirse, en definitiva, que en casi todas las versiones aparecen aves, aunque en algunos casos sea solo de manera marginal; como en el cuento santal, cuya protagonista trepaba al árbol con su loro en el brazo (Bompas, 1909, núm. 50).

Más allá de los paralelos resumidos en el apartado anterior y de los recogidos en el índice Aarne-Thompson-Uther en la entrada 313E*, existen relatos de la Antigüedad grecolatina –que podrían inscribirse en la órbita temática de *La huida de la hermana*, o en una órbita más o menos próxima– en los cuales las aves tienen asimismo cierto peso en la trama. La protagonista de uno de ellos es Nictímene, princesa de Lesbos, quien, tras haber mantenido relaciones con su padre, huyó al bosque y fue transformada en lechuza por Atenea. Tanto Ovidio como Higino –que fueron los autores que se hicieron eco de aquella anécdota– coincidieron en que, desde entonces, la lechuza se siente tan avergonzada que no osa mostrarse a la luz del día (*Metamorfosis*, II, vv. 590-595; y *Fábulas*, núm. 204)²⁹.

El propio Ovidio, en el libro x de las *Metamorfosis* (vv. 298-502), relataba el caso de Mirra, hija de Cíniras, quien se enamoró de su padre. Una noche, aprovechando la oscuridad, y haciéndose pasar por su madre, Mirra se introdujo en el lecho de su progenitor y mantuvo relaciones con él. Al descubrir el engaño, Cíniras intentó matarla, pero la joven huyó, atravesó los desiertos de Arabia, y tras nueve meses de sufrimiento, Venus se apiadó de ella y la transformó en un árbol (en concreto, en el que, desde entonces, lleva su nombre, la mirra). Por cierto que, la misma noche en que Mirra se acostó con su padre, un búho había presagiado la tragedia con su canto (vv. 453-455).

No me parece descabellado interpretar la metamorfosis de Mirra en árbol como una variante del motivo de la transformación en ave. Pero si nos detenemos en los detalles, emergen varias analogías más con los cuentos de *La huida de la hermana*. Una especialmente reveladora es que Mirra pronunció una fórmula que se asemeja a las que utilizan las heroínas de los cuentos para expresar la incompatibilidad de los dobles vínculos familiares. Eso sí, a diferencia de las versiones cuentísticas, en el relato ovidiano es la propia muchacha quien, arrepentida, se interpela a sí misma.

He aquí los versos en cuestión:

¿Acaso vas a ser rival de tu madre y concubina de tu padre?
 ¿Acaso recibirás el nombre de «hermana de tu hijo» y «madre de tu hermano»? (vv. 348-349)³⁰

La relación entre las aves y el incesto tiene antecedentes aún más antiguos. Un mito cananeo refiere cómo, en cierta ocasión, Ba'al-Hadad, dios de las tormentas y la

²⁹ José Manuel Pedrosa relacionó el castigo del incesto de Nictímene con la exclusión social, y subrayó además el aislamiento y la soledad que, por haber cometido incesto, sufre la lechuza (2005: 264-265).

³⁰ Sigo la edición de Ovidio (2001), aunque las comillas son mías. El paralelismo entre estos versos ovidianos y las canciones que afloran en algunas versiones de *La huida de la hermana* ya fue señalado por Pedrosa (2006: 189).

fertilidad, sorprendió a sus padres –Elkunirsa y Aserá– mientras mantenían relaciones sexuales (Means Starr, 1984: 238). Tras presenciar aquella escena, comenzó a sentir un deseo irrefrenable por su hermana Anat y, para acercarse a ella sin levantar sospechas, se transformó en ave. Lamentablemente, ese pasaje se ha conservado de manera fragmentaria y sumaria, lo que dificulta interpretar con precisión su relación con el ciclo narrativo que aquí nos ocupa.

Sea como fuere, la asociación simbólica entre las aves y el incesto aflora en numerosas narraciones de la macrofamilia narrativa protagonizada por jóvenes incestuosos y fugitivos arborícolas. Los pájaros suelen tener un papel relevante, por ejemplo, en el mito de *Los hermanos incestuosos (y/o caníbales) que se convierten en el sol y la luna*, que constituye otra rama dentro de ese vasto magma narrativo.

La presencia de los pájaros es especialmente significativa en las versiones de ese mito recopiladas en los grupos otomangues del sur de México. En muchas de ellas, se afirma que los hermanos que treparon por un árbol y se convirtieron en el sol y la luna habían nacido de huevos de pájaro; y en la mayoría de esos testimonios el motivo del incesto está igualmente presente: a menudo se dice que los jóvenes hermanos violaron a su madre (o a su abuela), razón por la cual tuvieron que huir y trepar al árbol (Bartolomé, 2021: 84-88 y 101-105)³¹.

Otras versiones otomangues mencionan que la madre quedó encinta de un ave (Cicco y Horcasitas, 1962: 74); que un pájaro reveló a la madre que sus hijos habían matado a su esposo y se lo habían servido como alimento (Bartolomé, 2021: 54); que un pájaro carpintero indicó a la madre el árbol en que los niños se ocultaban (Bartolomé, 2021: 85); o, incluso, que un ave embaucó a los hermanos para que mataran a su padre (Weitlaner, 1981: 54).

AVES, CANIBALISMO E INCESTO

Algunos de los relatos aquí analizados incluyen un episodio en el que los personajes incestuosos devoran a algún familiar cercano o, en su defecto, lo matan y lo ofrecen como alimento a otro miembro del grupo consanguíneo³². En otros casos, el incesto es directamente reemplazado por una escena de antropofagia intrafamiliar. Puede decirse, por tanto, que en muchos de estos mitos y cuentos en los que las aves desempeñan un papel destacado, el *apetito sexual* por un pariente se entrelaza con un *apetito alimenticio*, que igualmente está dirigido hacia un miembro de la familia.

³¹ El episodio de la violación de la madre (o de la abuela) es común en las versiones de los triquis (García Alcaraz, 1973: 91-92 y 93; Hollenbach, 1977: 131 y 144), de los tlapanecos (Bartolomé, 2021: 104) y de los mixtecos de la costa (Alavez Chávez, 1997: 184-195).

³² Tengo la intención de dedicar un estudio específico a las versiones de *Los hermanos incestuosos (y/o caníbales)* y *el origen del sol y la luna* y a su relación con el linaje narrativo que se analiza en este trabajo. Por el momento, me limitaré a remitir a dos trabajos relativamente recientes que abordan ese mito. El primero es un libro completo, en el que Miguel Alberto Bartolomé analiza las analogías entre unas pocas versiones mesoamericanas, caribeñas y sudamericanas (2021). El segundo, una breve recensión de Yuri Berezkin sobre las versiones caucásicas y siberianas (2015: 67-68).

³³ Esta escena recuerda a la del inicio de la versión egipcia de *La huida de la hermana* recogida por El-Shamy (1999: 327-328): la muchacha advierte que su hermano está hambriento y le ofrece una hogaza de pan, en cuyo interior han quedado unos cabellos de ella.

Otro ejemplo ilustrativo de esta interrelación se encuentra en una versión de *Los hermanos incestuosos* (y/o canibales) y *el origen del sol y la luna* recogida entre los esquimales del bajo Yukón. En ella, una muchacha advierte que su hermano siente atracción por ella. Para satisfacer su deseo, se corta un seno y se lo ofrece en un plato, pero él se niega a comerlo³³. Tras una serie de peripecias, la hermana trepa al cielo por una escalera y se transforma en el sol; él la persigue y se convierte en la luna. El informante que transmitió aquel relato agregó que la luna, desde entonces, está condenada a sufrir de un hambre insaciable –de ahí que se vaya desvaneciendo al ritmo del ciclo lunar–, y que el sol sigue ofreciéndole su seno en un plato (Nelson, 1900: 482).

También resulta reveladora la versión bereber de *La huida de la hermana* cuya protagonista, tras ser transportada por un halcón hasta un bosque, termina viviendo en la casa de un ogro antropófago (Abenójar, 2014)³⁴. Recuérdese que, con el tiempo, ella misma desarrolla un gusto por la carne humana, y solo recobra su naturaleza original cuando prueba la sangre de su hermano.

Ese triángulo simbólico conformado, por un lado, por las *aves* y, por otro, por el *sexo* y la *antropofagia intrafamiliares* también se manifiesta en varios relatos de la Antigüedad clásica. Uno de los más conocidos es aquel que narra cómo el rey Tereo forzó a su cuñada Filomela y cómo esta concibió un hijo fruto de aquella violación³⁵. Cuando Procne –esposa de Tereo– descubrió lo sucedido, asesinó al niño, lo descuartizó, lo cocinó y lo sirvió como banquete a su marido. Procne esperó a que este hubiera terminado de comer para darle a entender que había devorado a su propio hijo³⁶. Furioso, Tereo intentó matar a

³⁴ La bibliografía acerca del canibalismo como proyección metafórica del incesto es inabarcable. Para una panorámica general, puede consultarse el capítulo «Incest and Cannibalism», incluido por Arthur Wolf en *Incest Avoidance and the Incest Taboos* (2014: 85-91), así como los comentarios de Lévi-Strauss en *La pensée sauvage* y *L'homme nu* (1962: 139-140; y 1971: 123 respectivamente). Para un análisis de esa metáfora desde la óptica del perspectivismo amerindio y el giro ontológico, véase Viveiros de Castro (2010: 186-193). Existe asimismo una amplia bibliografía que analiza esa equivalencia en contextos específicos. Para el ámbito de la filosofía griega, se recomienda el trabajo de Hook (2005); para el de la Iglesia temprana, el de Moss (2021); y para el de los cuentos maravillosos, en general, el de Greenhill y Tye (2022: 141-142). Para el contexto específico de los cuentos africanos, pueden consultarse los de Calame-Griaule (1982) y Görög-Karady (1994: 72-73); para el de los cuentos indoeuropeos, el de Ashliman (1997); para el de las culturas polinesias, el de Labby (1976); y para el de los mitos de los shoshones del oeste de los Estados Unidos, el de Clemmer (1996). Cabe señalar, además, que en varios grupos etnolingüísticos los términos «incesto» y «canibalismo» son homónimos. Sobre este último asunto, véase Wolf (2014: 85-86).

³⁵ Este relato fue recogido por Ovidio (*Metamorfosis*, vi, vv. 667-674), Higino (*Fábulas*, núm. 45), Apolodoro (*Biblioteca Mitológica*, III, 14.8), Pausanias (*Descripción de Grecia*, I, 5.4) y Esquilo (*Suplicantes*, vv. 223-228).

³⁶ El motivo del personaje que informa a otro de que acaba de devorar a un familiar aflora en infinidad de versiones mesoamericanas del mito de *Los gemelos incestuosos* (y/o canibales) y *el origen del sol y la luna*. En esos relatos, quien revela al comensal lo que acaba de ingerir es un animal de pequeño tamaño, generalmente un topo o un pájaro. La escena guarda, por cierto, cierta semejanza con el motivo del ave que informa sobre los planes de boda a las protagonistas de *La huida de la hermana*. Para otras versiones universales del tópico de los progenitores que devoran sin saberlo a sus propios hijos, véase Konaydi Pedrosa (2018: 111).

³⁷ Sorscher relacionó el episodio de canibalismo de este relato con el incesto de Mirra (2017: 19-20).

³⁸ Resulta llamativo que, en el mito esquimal comentado más arriba, el muchacho también se negara a consumir la carne de su hermana.

³⁹ Y a varias versiones de *La huida de la hermana*. En una santal, por ejemplo, se dice que una palmera brota de la piel muerta de la protagonista. En varios paralelos kannadas, nace un árbol con espinas de los

las dos hermanas. Ellas huyeron y, en el curso de la persecución, los tres personajes fueron transformados en aves: Filomela en ruisenor, Procne en golondrina, y Tereo en abubilla³⁷.

De un modo similar, un mito santal relata cómo cuatro hermanos asesinan y devoran a su hermana para satisfacer su atracción sexual por ella. El hermano menor, que se niega a participar del banquete caníbal, entierra los despojos de la muchacha, de los cuales brota más tarde una planta de tabaco (Carrin-Bouez, 1991: 42-44)³⁸. Esa metamorfosis arbórea, por cierto, remite directamente a relatos, como el de Mirra, en los que al episodio del incesto le sigue una transformación vegetal³⁹.

En algunas versiones de la macrofamilia sobre fugitivos arborícolas, el apetito –ya sea sexual o caníbal– por un miembro de la familia parece haberse atenuado y desplazado hacia una mera sensación de hambre. A este respecto, la versión bororo de *El desanidador de pájaros* brinda, una vez más, un caso ilustrativo: cuando el héroe incestuoso se encontraba aislado en lo alto de la roca, empezó a sentir un apetito voraz, por lo que se vio obligado a cazar e ingerir unos lagartos. Otro tanto puede decirse de las versiones de *La huida de la hermana*, cuyas protagonistas aparecen a menudo hambrientas y sedientas (Bompas, 1909: núm. 50; Casajus, 1984: 218-237; Delheure, 1989: 73; El-Shamy, 1999: 327-328; Khater, 2007: 147-160; Mammeri, 1999: 82-97; Parmar, 1972: 171-174; Rattray, 1913: 274-282; Staude, 1967: 179-182; y la mayoría de las versiones del romance de *Delgadina*, por citar solo algunos ejemplos)⁴⁰.

La tríada *incesto-hambre-aves* aflora asimismo en el romance panhispánico de *Tamar y Amnón*. Las distintas versiones suelen arrancar con una escena en que Amnón, enfermo y postrado en la cama, exige que su hermana Tamar le lleve un caldo de gallina (o de pavo, o un asado de pollo, o un asado de un ave inespecífica). Ella accede y sube a su alcoba con la comida, pero entonces su hermano aprovecha para violarla. El desenlace varía según la versión: hay algunas en que Amnón asesina a su hermana; en otras, ella se suicida; en otras, Tamar queda encinta y da a luz a un niño; y en otras, en fin, el padre mata al agresor.

COMER HUEVOS, DEVORAR HERMANOS: ETOLOGÍA AVIAR Y NARRATIVA ORAL

El triángulo simbólico formado por el incesto, el canibalismo y las aves aflora en el folclore de numerosas regiones del mundo. Los minangkabaus del oeste de Sumatra, por ejemplo, narran un mito según el cual, de la unión incestuosa entre un hermano y una hermana, surgieron unas criaturas aladas conocidas como *pelisit*. Además, en su

huesos del hermano, y de los de la hermana, un árbol frutal. El motivo de los árboles que crecen de los cadáveres de los amantes (E631.0.1: *Ramas entrelazadas crecen de las tumbas de los amantes*) también está presente en la versión india recogida por Parmar (1972: 171-174), así como en el romance de *El conde Olinos*. Cabe señalar, por cierto, que este último comparte otras escenas y motivos con varias versiones de *La huida de la hermana*: el caballo que abreva en la fuente; el canto del personaje, que se asemeja al trino de las aves (o que las atrae); el asesinato del amante y la metamorfosis de los protagonistas en árboles y en pájaros. También se observan analogías, aunque quizás no tan cercanas, con el cuento de *El hueso cantor* (ATU 780) y con la leyenda latina de Polidoro.

⁴⁰ La sed puede complementar o sustituir al hambre, como ocurre en el romance de *Delgadina*. Esa podría ser la razón por la cual, en estos cuentos, se alude con frecuencia a fuentes, pozos, ríos, estanques y manantiales (Abenójar, 2014; Bompas, 1909, núm. 50; Moscoso, 2004; Parmar, 1972: 171-174; Pasotti, 1980: 95-97; Rattray, 1913: 274-282; etc.). En una versión turcomana y en otra tayika, el hermano menor de la protagonista comienza a estar sediento en cuanto abandona su refugio arbóreo (Stebleva, 1969: núm. 21; y Rozenfel'd y Ryčkovo, 1990: núm. 8, respectivamente). La hermana le advierte de que no debe beber de determinada fuente. Pero él desobedece y acaba transformándose en un monstruo (o en un cabrío, en la versión tayika). A partir de ese punto, el relato enlaza con una versión del tipo ATU: 511: *Un ojo, dos ojos, tres ojos*.

cosmovisión, el incesto se equipara metafórica y sistemáticamente al canibalismo, y se establece una analogía explícita entre las uniones incestuosas y los hábitos alimenticios de las gallinas domesticadas, que a veces consumen la carne de otros pollos (Peletz, 1996: 166 y 224). De manera similar, entre los torayas –pueblo de las zonas montañosas del centro de las islas Célebes– el incesto se denomina *mantjisi tojoenja*, lo que se traduce literalmente como «devorar los propios huevos», en referencia a un comportamiento observado en algunas gallinas (Adriani, 1951: 397). Estos son solo dos ejemplos, pero podrían citarse muchos más si el espacio lo permitiera.

Me parece plausible que el simbolismo genital de algunas aves y la promiscuidad que tradicionalmente se atribuye a algunas de ellas –particularmente a las gallinas– hayan contribuido a la identificación de las protagonistas de estas narraciones con los pájaros. Sin embargo, a mi modo de ver, no puede descartarse que estos relatos estén reflejando de alguna manera una equivalencia metafórica entre el deseo incestuoso y el apetito antropófago de los personajes y las conductas endogámicas y caníbales de determinadas especies de aves. Subrayo lo de «determinadas especies», porque sería erróneo asumir que las narraciones sobre jóvenes arborícolas que se transforman en pájaros –o que se comportan como tales– se inspiran en el canibalismo filial o la endogamia de la avifauna en su conjunto.

En este sentido, diversos estudios ornitológicos han demostrado que el canibalismo es un fenómeno raro en el mundo aviar, incluso en especies en las que el fraticidio es habitual. Entre las pocas aves en que esa conducta se ha documentado con relativa frecuencia figuran las rapaces nocturnas, las abubillas y las gallinas. Este dato resulta especialmente significativo, dado que esos pájaros se encuentran, precisamente, entre los más mencionados en las narraciones analizadas en este trabajo⁴¹. Baste recordar los casos de Nictímene y Mirra, que fueron transformadas en lechuzas, y el de Tereo, que terminó convertido en abubilla⁴².

Los estudios sobre la etología sexual de las aves aportan asimismo información sugerente. Entre las especies con mayor tendencia a los cruzamientos consanguíneos, figuran los córvidos y aquellas criadas en cautividad, como los psitaciformes (los loros), las gallinas y otras aves de corral. Curiosamente, esos pájaros también son aludidos con frecuencia en las versiones de *La huida de la hermana*. Recuérdese, sin ir más lejos, aquella versión santal en que la joven subía al árbol llevando un loro en el brazo (Bompas, 1909, núm. 50). O aquellas versiones bereberes, en las que una gallina, un cuervo o una corneja advertían a la protagonista de las intenciones incestuosas de su hermano⁴³. O varias versiones –también bereberes– en que la muchacha recuperaba la mano gracias a las intervenciones mágicas de unos córvidos (Mammeri, 1999: 82-97; Staude, 1967: 179-182; y un paralelo inédito recogido por el autor).

⁴¹ Para la conducta canibalística de las lechuzas, consultese el trabajo de Baudvin (1978). Y para las relaciones incestuosas en esas aves, el de Roulin (1996).

⁴² Numerosos filólogos han señalado el paralelismo entre los episodios en que Tereo viola a su cuñada y devora a su propio hijo, y la conducta canibalística e incestuosa de la abubilla (Librán Moreno, 2015: 258 [n. 48]; Neuhausen, 1969: 177-186; Sandin, 2005: 139; etc.). Sobre el canibalismo en las abubillas, puede consultarse el estudio de Soler *et al.* (2022: 266).

⁴³ Concretamente, en la sahariana documentada por Delheure (1989: 73) y en tres cabilias (Abenójar, 2013; Mammeri, 1999: 82-97; y Staude, 1967: 179-182).

FINANCIACIÓN

Este trabajo 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). Agradezco la ayuda y las observaciones de José Manuel Pedrosa, José Luis Garrosa Gude, Marina Sanfilippo y Francisco Moscoso.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENÓJAR, Óscar (2013): «*La muchacha que evitó casarse con su hermano* [El-Shamy 510C§]», *Corpus de Literatura Oral*, Jaén, Universidad de Jaén.
- ABENÓJAR, Óscar (2014): «*La muchacha que se convirtió en una ogresa* [El-Shamy 510C§ + ATU 315A]», *Corpus de Literatura Oral*, Jaén, Universidad de Jaén.
- ABENÓJAR, Óscar, IMMOUNE, Ouahiba y MENAS, Zola (2015): *La princesa cautiva y el pájaro del viento. Mitos y cuentos del norte de Argelia*, Madrid, Verbum.
- ADRIANI, Nicolaus (1951): *The Bare'e-Speaking Toradja of Central Celebes*, II, Ámsterdam, Noord / Hollandsche Uitgevers Maatschappij.
- ALAVEZ CHÁVEZ, Raúl (1997): *Ñayiu xindeku nuu ndaa vico nu'u. Los habitantes del país de las nubes; una mínima presentación de creencias mixtecas*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas / CIESAS / La Casa Chata.
- ASHLIMAN, Dan Lee (1997): «Incest in Indo-European Folktales», s. l., s. e., <http://www.furoreutonicus.eu/germanic/ashliman/mirror/incest.html>
- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto (2021): *Los viajes de sol y luna. El ciclo de los gemelos en Oaxaca, México y América del Sur*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- BASCOM, William (1981): «African Folktales in America, XII. Dogs Rescue Master in Tree Refuge», *Research in African Literatures*, 12/4, pp. 460-519.
- BAUDVIN, Hugues (1978): «Le cannibalisme chez l'effraie (*Tyto alba*)», *Nos oiseaux*, 34, pp. 223-231.
- BENAMARA, Hassane (2011): *Contes berbères de Figuig (sud-est marocain). Textes en berbère avec traductions en français*, Colonia, Rüdiger Köpfe Verlag.
- BEREZKIN, Yuri (2015): «Folklore and Mythology Catalogue. Its Lay-Out and Potential for Research», en *The Retrospect Methods Network Newsletter 10. Between Text and Practice. Mythology, Religion and Research* [número especial], RMN Newsletter, Frog y Karina Lukin (eds.), Helsinki, University of Helsinki, pp. 56-70.
- BOMPAS, Cecil Henry (1909): *Folklore of the Santal Parganas*, Londres, David Nutt.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève (1982): «Une affaire de famille. Réflexion sur quelques thèmes de ‘cannibalisme’ dans les contes africains», *Nouvelle revue de psychanalyse*, 6, pp. 171-202.
- CARRIN-BOUEZ, Marine (1991): *Inner Frontiers. Santal Responses to Acculturation*, Bergen, Christian Michelsen Institute.
- CASAJUS, Dominique (1984): «The Brother, the Djinn, and the Passing of Time», *Research in African Literatures*, 15/2, pp. 218-237.
- CICCO, Gabriel (de) y HORCASITAS, Fernando (1962): «*Los cuates. Un mito chatino*», *Tlalocan*, 4/1, pp. 74-79.

- CLEMMER, Richard Owen (1996): «Ideology and Identity. Western Shoshoni “Cannibal” Myth as Ethnonational Narrative», *Journal of Anthropological Research*, 52/2, pp. 207-223. <https://www.jstor.org/stable/3630201>
- COLBACCHINI, Antônio y ALBISSETTI, César (1942): *Os boróros orientais. Orarimogodógue do Planalto Oriental de Mato Grosso*, São Paulo / Río de Janeiro, Editora Nacional.
- DELHEURE, Jean (1989): *Contes et légendes berbères de Ouargla*, París, La Boîte à Documents.
- EL-SHAMY, Hasan M. (1999): *Tales Arab Women Tell*, Bloomington, Indiana University.
- EL-SHAMY, Hasan M. (2004): *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, Indiana University.
- ESTEPA, Luis y PEDROSA, José Manuel (2001): *Mitos y cuentos del exilio de Ruanda*, Oiartzun, Sendoa.
- GARCÍA ALCARAZ, Agustín (1973): *Tinujei. Los triquis de Copala*, San Juan Copala, Comisión del Río Balsas.
- GOLDBERG, Christine (1998): «Dogs Rescue Master from Tree Refuge, an African Folktale with World-Wide Analogs», *Western Folklore*, 57/1, pp. 41-61. <https://doi.org/10.2307/1500248>
- GÖRÖG-KARADY, Veronika (1970): «L’arbre justicier», en *Le thème de l’arbre dans les contes africains*, Geneviève Calame-Griaule (ed.), París, Société d’Etudes Linguistiques et Anthropologiques de France, pp. 23-62.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika (1994): «Social Speech and Speech of the Imagination. Female Identity and Ambivalence in Bambara-Malinké Oral Literature», *Oral Tradition*, 9/1, pp. 60-82.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika (2002): «L’arbre comme instrument de justice dans les contes africains», *Ethnographica et folkloristica carpathica*, 12, pp. 281-291.
- GREENHILL, Pauline y TYE, Diane (2022): «Cannibals and Kin. Escaping the Disgusting in Newfoundland Fairy Tales», en *Cultural Approaches to Disgust and the Visceral*, Max Ryynänen, Heidi Kosonen y Susanne Ylönen (eds.), Nueva York, Routledge, pp. 131-143.
- HOLLENBACH, Elena Elizabeth de (1977): «El origen del sol y la luna. Cuatro versiones en el trique de Copala», *Tlalocan*, 7, pp. 123-170. <https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1977.8>
- HOOK, Brian S. (2005): «Oedipus and Thyestes among the Philosophers. Incest and Cannibalism in Plato, Diogenes, and Zeno», *Classical Philology*, 100/1, pp. 17-40. <https://doi.org/10.1086/431428>
- KHATER, Djouher (2007): *La rose de lumière. Contes de Kabylie*, Argel, Casbah.
- 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>
- LABBY, David (1976): «Incest as Cannibalism», *The Journal of the Polynesian Society*, 85/2, pp. 171-179. <<https://www.jstor.org/stable/20705160>>
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *La pensée sauvage*, París, Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1964): *Le cru et le cuit*, París, Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971): *L’homme nu*, París, Plon.
- LIBRÁN MORENO, Miryam (2015): «Abubillas, cucos y aves rapaces. La autoría de Sófocles, Fr. 581 R. (= Arist., HA 633a 17-28) (Tereo)», *Emerita*, 83/2, pp. 247-263. <https://doi.org/10.3989/emerita.2015.11.1411>

- MAMMERI, Mouloud (1999): *Contes berbères de la Kabylie*, París, Pocket.
- MEANS STARR, Omega (1984): «An Apotropaic Incest Ritual in the Baal and Anath Cycle», *Folklore*, 95/2, pp. 231-244. <https://doi.org/10.1080/0015587X.1984.9716319>
- METTOUCHI, Amina (2019): «Vidéo 1», *Verba Africana. African Languages and Oral Literatures. DVD Documentation and Digital Materials*. [Base de datos online], París / Leiden, INALCO / Leiden University. <<https://verbafricana.org/kabyle/b-video1.htm>>
- MOSCOSO, Francisco (2004): «El que quiere casarse con su hermana / əlli b̥ga yidžuwwəž m̥a oxtu [ATU 938*]», *Corpus de Literatura Oral*, Universidad de Jaén.
- Moss, Candida (2021): «Infant Exposure and the Rhetoric of Cannibalism, Incest, and Martyrdom in the Early Church», *Journal of Early Christian Studies*, 29/3, pp. 341-369. <https://doi.org/10.1353/earl.2021.0023>
- NELSON, Edward William (1900): *The Eskimo about Bering Strait*, Washington, Government Printing Office.
- NEUHAUSEN, Karl August (1969): «Tereus und die Danaiden bei Aischylos», *Hermes*, 97, pp. 167-186.
- OVIDIO, Publio (2001): *Metamorfosis*, ed. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra.
- PARMAR, Shyam (1972): *Folklore of Madhya Pradesh*, Nueva Delhi, National Book Trust of India.
- PASOTTI, Hourin (1980): *Contes de Ghzala, recueillis en Tunisie*, París, Aubier Montaigne.
- PEDROSA, José Manuel (2005): «Por qué vuelan de noche las lechuzas, por qué murió joven Roldán, por qué se llama una novela *Cien años de soledad*. Exclusión, soledad y muerte en los relatos de incesto», en «*Entra mayo y sale abril*». *Medieval Studies of Literature and Folklore in Honor of Harriet Goldberg*, Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow (eds.), Newark, Juan de la Cuesta, pp. 259-279.
- PEDROSA, José Manuel (2006): «Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la mujer del pez en su pozo. El simbolismo *arriba / abajo* en los relatos de incesto», *Revista de Folklore*, 312, pp. 183-194.
- PEDROSA, José Manuel (2009): «El Cid y la política de la segmentación. Historia, literatura, antropología», *eHumanista*, 12, pp. 291-304.
- PEDROSA, José Manuel (2024): *Odiseo, el Cid, don Quijote y otros cuerpos tergiversados*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- PELETZ, Michael George (1996): *Reason and Passion. Representations of Gender in a Malay Society*, Berkeley, University of California.
- RAMANUJAN, Attipate Krishnaswami (1997): *A Flowering Tree and Other Oral Tales from India*, Berkeley, University of California.
- RATTRAY, Robert Sutherland (1913): *Hausa Folk-Lore, Customs and Proverbs*, Oxford, Clarendon Press.
- ROULIN, Alexandre (1996): «Inceste chez la chouette effraie (*Tyto alba*)», *Alauda*, 64/4, pp. 458-459.
- ROZENFEL'D, Aleksei Zakharovich y RYČKOVOJ, Nina Petrovna (1990): *Skazki i legendy gornych tadžikov* [Cuentos populares y leyendas de los tayikos de las montañas], Moscú, Glavnaya Redaktsiya Vostochnoy Literatury.
- SANDIN, Pär (2005): *Aeschylus' Supplices. Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund, Symmachus.

- SCHOTT, Rüdiger (1999): «*The Rebellious Girl Who Wants the Perfect Man. Role Assignments in Folktales of the Bulsa in Northern Ghana*», *Estudos de Literatura Oral*, 5, pp. 121-136.
- SERGENT, Bernard (2021): *Le premier héros. Jean de l'Ours, Gargantua et le Dénicheur d'oiseaux*, Lisieux, Lingva.
- SOLER, Juan José, MARTÍN-VIVALDI, Manuel, NUHLÍČKOVÁ, Soňa, RUIZ-CASTELLANO, Cristina, MAZORRA-ALONSO, Mónica, MARTÍNEZ-RENAU, Ester, ECKENFELLNER, Manfred, SVETLÍK, Ján y HOI, Herbert (2022): «Avian Sibling Cannibalism. Hoopoe Mothers Regularly Use Their Last Hatched Nestlings to Feed Older Siblings», *Zoological Research*, 43/2, pp. 265-274. <https://doi.org/10.24272/j.issn.2095-8137.2021.434>
- SORSCHER, Hannah (2017): *Incest, Cannibalism, Filicide. Elements of the Thyestes Myth in Ovid's Stories of Tereus and Myrrha*, [tesis de máster no publicada], University of North Carolina.
- STAUDE, Wilhelm (1967): «Le héros dévoué et ses antagonistes», *Journal de la Société des Africanistes*, 37/2, pp. 139-182.
- STEBLEVA, Iya Vasil'yevna, (1969): *Prodannyi son. Turkmenskie narodnye skazki* [El sueño vendido. Cuentos populares turcomanos], Moscú, Glavnaya Redaktsiya Vostochnoy Literatury.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Indiana University / Rosenkilde & Bagger.
- UTHER, Hans-Jörg (2024): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2010): *Metafísicas canibales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires, Katz.
- WEITLANER, Roberto Julio (1981): *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla*, ed. de María Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo Alfaro, Ciudad de México, Instituto Nacional Indigenista.
- WOLF, Arthur Paul (2014): *Incest Avoidance and the Incest Taboos. Two Aspects of Human Nature*, Stanford, Stanford University, pp. 85-91.

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 19 de junio de 2025



El cuento del ratón de ciudad y el ratón de campo (ATU 112): versiones árabes premodernas y desarrollo en la tradición oral árabe de Argelia y Marruecos

The tale of the City Mouse and the Country Mouse (ATU 112): pre-modern Arabic versions and its development in the Arabic oral tradition of Algeria and Morocco

Desirée LÓPEZ BERNAL

(Universidad de Granada)

desiree@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-9756-9062>

RESUMEN: El propósito de este artículo es presentar y analizar de manera comparada algunas versiones árabes del cuento tipo ATU 112 («Country Mouse Visits Town Mouse») de la tradición folclórica internacional, tanto en la literatura como en la tradición oral, procedentes de la región occidental del Mediterráneo. Tras remontarnos a las primeras muestras del cuento en la literatura árabe, se rastrean sus posibles vestigios en al-Andalus. En la otra orilla y en época más reciente, se atenderá a varias versiones en las tradiciones orales modernas de Marruecos y Argelia, con alguna referencia a Túnez. Todas ellas se analizarán aplicando una metodología comparativa, con el fin de establecer sus posibles filiaciones y estudiar la evolución de esta fábula clásica en su circulación desde la Edad Media en ese ámbito del Mediterráneo occidental. De manera introductoria, se incluyen unos breves apuntes sobre la representación del ratón –animal protagonista del cuento– en la prosa de *adab* y la paremiología árabe premoderna.

PALABRAS CLAVE: ATU 112, Ratón de ciudad, Ratón de campo, Cuento folclórico, Literatura árabe, Argelia, Marruecos.

ABSTRACT: The aim of this article is to present and analyse in a comparative way some Arabic versions of the international type tale ATU 112 («Country Mouse Visits Town Mouse»), both in literature and in oral tradition, from the western Mediterranean region. After going back to the earliest examples of the tale in Arabic literature, we will trace its possible vestiges in al-Andalus. On the other shore and in more recent times, we will look at several versions in the modern oral traditions of Morocco and Algeria, with some references to Tunisia. All of them will be analysed by applying a comparative methodology in order to establish their possible affiliations and to study the evolution of this classical fable in its circulation since the Middle Ages in this area of the western Mediterranean. As an introduction, we have included some brief notes on the representation of the mouse –the main animal of the tale– in *adab* prose and pre-modern Arabic paremiology.

KEYWORDS: ATU 112, Town mouse, Country mouse, Folktale, Arabic literature, Algeria, Morocco.

1. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL CUENTO TIPO ATU 112 Y SUS MANIFESTACIONES EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Ya sea en el medio rural o –desde más tarde– en el urbano, el ser humano ha tenido que aprender a convivir en las mejores circunstancias con los ratones. Su estrecha y constante relación con estos pequeños roedores ha quedado reflejada en la literatura y en la tradición oral en forma de cuentos, paremias o canciones, en las que –a lo largo de los siglos– se han ido inmortalizando algunas de las facetas de esa tensa relación, a veces impregnadas de un tono cómico y otras con una clara y exclusiva inclinación didáctica. En estos casos, como es habitual en los cuentos de animales, los ratones se convierten en reflejos y modelos de comportamiento para el ser humano (Thompson, 1972: 33)¹.

El relato que inspira este estudio es uno de esos abundantes cuentos que comentábamos. Por encontrarse extendido en distintas tradiciones orales de África, Asia, Europa e Hispanoamérica ha sido clasificado como el cuento tipo ATU 112 del folclore internacional (Uther, 2024: 92-93). Sus orígenes son remotos. Sus primeras manifestaciones escritas se hallaron en escritores latinos y griegos de la Antigüedad, como Esopo (s. VI a.C.), cuya fábula fue versificada por Horacio en latín (s. I a. C.) y por Babrio en griego (finales del s. I-inicios del s. II) (Rodríguez Adrados, 1999-2003: 509-510 y 724, H.210=M.311)². En su esqueleto argumental es fundamental el motivo J211.2. «Town mouse and country mouse. Latter prefers poverty with safety», del índice de Thompson (1966: J211.2), exclusivo de este cuento tipo y que resume su enseñanza final, condensada en el último alegato del ratón de campo y que se convirtió en frase proverbial. Esta quedó esbozada de diferentes maneras y se difundió también de forma independiente al cuento. El argumento más básico del tipo que representa a este relato, tal y como viene en el catálogo ATU, es el siguiente:

Un ratón de ciudad recibe la hospitalidad de un ratón de campo, pero se sorprende por su escasa comida. El ratón de ciudad convence al ratón de campo para que lo visite y lo lleva a la despensa. Les interrumpe un gato o el dueño de la casa. El ratón de campo se asusta y prefiere su propia pobreza (Uther, 2024: 92)³.

Existe un buen puñado de estudios que ahondan –sobre todo– en sus versiones recogidas por escrito en diferentes contextos espacio-temporales y en su filiación. En lo que a la literatura española se refiere, conocemos versiones desde la Edad Media (*Libro de buen amor* y *Libro de los gatos*), pasando por el Siglo de Oro (en *La Celestina* de Fernando de Rojas, el *Fabulario* de Sebastián Mey o el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas) y hasta llegar al s. XIX y principios del s. XX (en las *Fábulas* de Samaniego, Pisón y Vargas, Crespo o Álvarez Limeses, entre otras)⁴. La tradición oral

¹ Thompson estableció que, cuando un cuento de animales tiene un propósito moral, se convierte en fábula. En este trabajo usaremos indistintamente los términos «cuento», «relato» y «fábula» para referirnos al relato objeto de estudio, con el fin de evitar el uso reiterado del último de ellos.

² Para las demás versiones literarias clásicas griegas y latinas y las medievales, véase también Van Dijk (2015: 759-762, n.º 876), donde, además, se da cuenta de versiones modernas occidentales (parte de ellas) y se remite a varios estudios críticos sobre dicha fábula.

³ Como se indica en el citado catálogo (Uther, 2024: 92), este argumento recuerda también al del cuento tipo 201, que tiene como protagonista a un perro flaco que prefiere la libertad a la comida abundante y a estar encadenado, y que es también una fábula esópica.

⁴ La nómina de estas versiones literarias españolas puede completarse a partir de los estudios de: Amores García (1997: 44-46); Beltrán (2014); Chevalier (1983: 38, n.º 17; Chevalier (1999: 89-91); Rodríguez García (2024a: 48); Rodríguez García (2024b: 143-144) y Salvador Plans (1994).

española ha guardado versiones (y alguna variante) en las áreas lingüísticas del castellano, catalán, gallego y valenciano (Agúndez García, 2019, I: 513-514 y II: 476; Beltrán, 2007: 568-570; Camarena y Chevalier, 1997: 185, n.º 112; Hernández Fernández, 2013: 62-63, n.º 112; Noia Campos, 2021 y Oriol y Pujol, 2008: n.º 112); también la portuguesa (Cardigos y Correia, 2015). Queremos dejar constancia de dichas versiones literarias y de la tradición oral en la península ibérica pues –en caso de que más adelante se hallaran parientes andalusíes del cuento (árabes y/o hebreos)– consideramos pertinente un estudio que ofrezca un análisis comparativo de todas ellas, con el fin de conocer más detalles de su llegada y difusión en el citado contexto espacial y la evolución que experimentó en el medio escrito y en el oral.

2. ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA REPRESENTACIÓN DEL RATÓN EN LA PROSA DE *ADAB* Y LA PAREMIOLOGÍA ÁRABE PREMODERNA

Puesto que a lo largo de este artículo vamos a transitar entre la literatura de *adab* y el refranero, nos ha parecido oportuno incluir un breve epígrafe con unas anotaciones elementales y muy concisas acerca de la imagen del animal protagonista del cuento objeto de estudio que nos ofrecen estas obras de las letras árabes del periodo premoderno.

En líneas generales, los aspectos que configuran la representación de los ratones en dichas fuentes textuales son universales y se repiten en todas las culturas a lo largo de los siglos. En primer lugar, a estos roedores se los contempla como una plaga en las casas y otras construcciones del ser humano donde hay reservas de alimentos. Se trata de un visitante no deseado, de una parte, contra el que los humanos han de luchar para preservar su comida. En este sentido, a menudo se los compara con el gorrón que se cuela en un banquete sin ser invitado, debido a su glotonería. En al-Andalus se decía: «Al beréber/al campesino y al ratón no le enseñas la puerta de tu casa» (Alonso del Castillo, 1994: 32, n.º 53; Ibn ‘Āṣim, 1987: 312, n.º 177, trad. López Bernal, 2019: 385, n.º 177; al-Zayyālī, 2018 = Bencherifa, 1971: II, 45, n.º 175, trad. Ould Mohamed Baba, 1999: 54, n.º 175), igualando a los primeros (de quienes los intelectuales árabes andalusíes transmitieron, por lo general, muy mala imagen) con estos animales en ese aspecto del carácter.

Estos pequeños roedores tienen, por supuesto, fama de ladrones. Pero no solo de comida. Al-Ŷāhīz (m. 255/868-869) (1965-1969: VI, 479) señalaba a los ratones como ladrones de dinero y de alhajas –motivo por el que se hicieron proverbiales, dice– y explicaba su costumbre de meter y sacar su botín de su madriguera para mirarlo y revolcarse en él⁵. En efecto, en los refraneros árabes premodernos (incluidos los insertos en enciclopedias de *adab* y en otras partes de estas mismas obras) circuló extensamente el proverbio en el que quedó inmortalizada su mala reputación por robar: «Más ladrón que un ratón» (*al-aṣṣ min fa’ra*) (al-‘Askarī, 1988: II, 183, n.º 1817; al-Maydānī, 1972: II, 256, n.º 3746) o «Más ladrón que una rata» (*asraq min zabāba*) (al-Ābī, 2010: VI.1, 198, n.º 1137; Ibn ‘Abd Rabbīhi, 1983: VII, 270; Ibn Qutayba, 1925: II, 96; al-Maydānī, 1972: I, 353, n.º 1890)⁶.

⁵ La misma costumbre atribuía a las ratas (*al-ŷirdān*) quienes –explicaba– de vez en cuando sacaban esos tesoros de su madriguera y jugaban con ellos para luego devolverlos a su lugar (al-Ŷāhīz, 1965-1969: V, 301-302). Nótese que el *Kitāb al-hayawān* (Libro de los animales) de este célebre erudito de Basora es una obra a medio camino entre la zoología y otras disciplinas como la literatura. Generalmente se considera un libro de *adab* por sus características formales, si bien su contenido es, como indicamos, mucho más rico y heterogéneo.

⁶ En su conocido bestiario, tras clasificar a los roedores en varias clases, al-Damīrī citaba tres refranes que ayudan a trazar su imagen en la cultura árabe. Dos de ellos señalan a estos animales (ratones y ratas)

Esas monedas robadas a las que aludía al-Ŷāhīz las entregaba el ratón del cuento al humano que había capturado a su compañero bajo una copa para pagar su rescate (Basset, 2005: 37-38, n.º 10; Marzolph, 1992: 258, n.º 1199), en una demostración de otra de sus cualidades: la sagacidad. Lo cierto es que el ratón se ganó fama de hacer buen acopio de provisiones de todo tipo: «De más ganancia que un ratón» (*aksab min fa'ra*), reza otro refrán del que se hacen eco estas fuentes literarias (al-Ābī, 2010: VI.1, 198, n.º 1138). De forma que, para detener a estos ladronzuelos y contener sus hurtos –especialmente de comida– se hacía necesario recurrir al gato: «Si el gato y el ratón se reconcilian, el tendero se arruinará» (*idā iṣṭalaḥa al-fa'ru wa-l-sinnawru jariba dukkān al-baqqāl/ idā iṣṭalaḥa al-qīṭu wa-l-fa'ru halaka al-baqqāl*)—rezaba un refrán difundido en el Oriente y el Occidente árabe medieval (al-Maydānī, 1972: I, 88; al-Zāyŷālī, 2018 = Bencherifa, 1971: II, 45, n.º 175, trad. Ould Mohamed Baba, 1999: 54, n.º 175). La enemistad entre el gato y el ratón es, sin duda, otro de los temas más recurrentes de relatos y refranes que figuran en estas fuentes literarias. Se cuenta, por ejemplo, que un ratón entró al baño público (*hammām*) y, cuando salió, vio a un gato que le preguntó: «¿Te ha ido bien el baño?». A lo que el ratón respondió: «¡Si no te hubiera visto, oh Ibn al-Bazrā'!»⁷ (al-Rāgib al-İsfahānī, 2009: 403).

Más allá de los inconvenientes, tener ratones en casa era signo de abundancia y, lo contrario, un indicio de pobreza (al-Yūsī, 1982: 223). En ese sentido, una anécdota que se repite en numerosas obras de *adab* compuestas en diferentes regiones del mundo árabe premoderno y en distintos momentos cuenta que una mujer se quejó de su pobreza (literalmente: de la escasez de ratas en su casa) a un personaje generoso (personificado en muchas de las versiones en Qays b. Sa'd b. 'Ubāda, Compañero de Mahoma, conocido por esa cualidad) y este ordenó que se llenara su casa con diferentes alimentos, como pan, trigo, carne o manteca (al-'Askarī, 1988: I, 175-176, n.º 267⁸; Ibn 'Abd Rabbihi, 1983: I, 216; Ibn 'Āsim, 1987: 210, trad. López Bernal, 2019, 265-266, n.º 716; Ibn Qutayba, 1925: III, 129; al-Ŷāhīz, 1965-1969: V, 139-140 y 256). El granadino Ibn 'Āsim remataba el relato con un comentario propio, que aclaraba: «La explicación a esto es que las ratas no habitan en el lugar donde no hay comida» (Ibn 'Āsim, 1987: 210, trad. López Bernal, 2019, 266). No es de extrañar que al-Ŷāhīz (1965-1969: V, 256) se hiciera eco de un testimonio que decía: «Escuché a un predicador de Medina decir en su plegaria: “¡Dios mío, multiplica nuestras ratas!”».

como ladrones, y son los que hemos mencionado arriba. En concreto, al-Damīrī (2004: 244) asociaba dicha cualidad con el ratón de campo o silvestre (*al-fa'ra al-barriyya*), «que roba todo lo que necesita y con lo que enriquecerse».

⁷ Ibn al-Bazrā' significa, literalmente, «Hijo de la incircuncisión» o «de la que tiene un gran clítoris». Es un sobrenombre que se le da al gato en la lengua árabe clásica. İhsān 'Abbās identifica este relato como una de las muchas fábulas griegas que los árabes adoptaron ('Abbās, 1993: 241, n.º 29). Los propios hombres de letras árabes premodernos eran conscientes de ese legado, que reconocían como procedente de los griegos. Un ejemplo es el capítulo dedicado por Ibn Abī 'Awn (1996: 125-126) en su *Kitāb al-Aŷwiba al-muskita a las fábulas (amṭāl) de los griegos (amṭāl al-yūnāniyyīn)*. El relato es recogido también en Marzolph (1992: 244, n.º 1121).

⁸ En la obra de al-'Askarī, el relato se pone en relación con el refrán «Mi casa es avara, no yo» (*baytī yabjalu, lā anā*), que aparece en otras cuantas obras paremiológicas y de *adab* (no las citamos aquí por no alargar en exceso este trabajo).

3. LA FÁBULA DEL RATÓN DE CIUDAD Y DEL RATÓN DE CAMPO EN LA LITERATURA Y LA TRADICIÓN ORAL ÁRABES DE LA CUENCA OCCIDENTAL DEL MEDITERRÁNEO

3.1. *Antecedentes: sus huellas en la literatura árabe premoderna*

Las primeras noticias que tenemos de esta fábula en el mundo árabe son relativamente tardías, ya que solo se han podido establecer a partir del s. XI-XII en el Oriente árabe. En *Arabia Ridens*, Marzolph (1992: 248, n.º 1144) anotó los textos de la misma recogidos por dos hombres de letras en sendas enciclopedias de *adab*, género literario en prosa, misceláneo y de finalidad didáctica y de entretenimiento, muy característico de la literatura árabe premoderna, destinado a la formación de los individuos de la élite social.

De ella se hizo eco, efectivamente, al-Zamajšarī (m. 538/1144) –erudito árabe de origen persa– en *Rabī‘ al-abrār*. Esta primera versión literaria árabe conocida hasta la fecha presenta a sus dos ratones protagonistas adaptados al medio social y geográfico del mundo árabe premoderno en esa región: el ratón de ciudad de la fábula clásica es el ratón de las casas (el ratón doméstico o de ciudad) y, su pariente de campo, habita en el desierto:

Un ratón doméstico vio a un ratón del desierto que se hallaba en situación de miseria y de aflicción. Y le dijo: «¿Qué haces aquí? Vente conmigo a las casas [a la ciudad], en las que hay todo tipo de bienestar y de abundancia». El ratón del desierto se fue con él. Y he aquí que el dueño de la casa en la que vivía le había preparado como trampa un ladrillo y [había colocado] detrás de él un pedazo de grasa. El ratón doméstico se precipitó para coger el pedazo de grasa y el ladrillo cayó sobre él y lo aplastó. Entonces el ratón sano sacudió la cabeza asombrado y dijo: «Veo [que tenía] una gran prosperidad y [se ha convertido ahora en] una fuerte aflicción. Yo prefiero la salud [al-‘āfiya] y ser pobre». Y huyó a salvo (al-Zamajšarī, 2006: 558).

No resulta nada aleatorio, sino más bien lo contrario, que al-Zamajšarī incluyera el cuento en el capítulo de su enciclopedia de *adab* dedicado a cuestiones relativas a la salud y el bienestar (*al-ṣihha*, *al-salāma*, *al-‘āfiya*) y la seguridad (*al-amn*). Si bien en el trasfondo del relato sale a relucir la batalla por la supervivencia –tema muy característico de los cuentos de animales y en la que el ratón doméstico se muestra solidario y generoso con su compañero del desierto– la enseñanza que se desprende de él –concentrada en las palabras finales del segundo roedor– aboga por una vida segura y pobre, antes que correr riesgos que conlleven la muerte.

Varios siglos más tarde, el egipcio al-Ibṣīhī (m. d. 850/1446) copió al pie de la letra⁹ el texto del cuento según la versión de al-Zamajšarī para incluirlo también en un subcapítulo acerca de la salud y el bienestar (*al-‘āfiya wa-l-ṣihha*) del igualmente enciclopédico *al-Mustatraq fī kullī fann mustazraf* (1992: 10).

A los dos textos conservados en obras de la literatura árabe premoderna de Oriente se añade un tercero, del s. XVIII, reproducido en la *Bugyat al-ŷalīs* (que sigue manuscrita) de Šihāb al-Dīn Ahmad al-Hafnāwī¹⁰ (s.d.: fol. 144a/15) a partir de al-Zamajšarī o de al-Ibṣīhī¹¹.

⁹ Esta práctica fue habitual entre los compositores de obras de *adab*, pues con ello demostraban su conocimiento de la tradición del género y, en consecuencia, su amplia cultura, que los convertía en *udabā‘*, es decir, hombres de letras y personas instruidas.

¹⁰ Los datos que conocemos sobre este literato son realmente exigüos. Además de su nombre, solo tenemos noticias de su obra y que estaba vivo en 1183/1770 (Kahhāla, 1993: 109-110).

¹¹ Agradezco al profesor Ulrich Marzolph su generosidad al proporcionarme la referencia de esta versión, que yo desconocía.

Por el momento, no hemos encontrado ningún refrán en las fuentes árabes orientales del periodo premoderno en el que resuene la frase final o se aluda al ratón del desierto o del campo y su pobreza; pero sí a la del ratón de (la) prisión, al que se refiere un refrán popular recogido en la zona de Iraq por otro hombre de letras, al-Ābī (m. 421-422/1030-1031) a finales del s. X-inicios del s. XI, y también por al-Azdī, en el s. XI. Este refrán del pueblo (*al-‘āmma*) dice: «Más despreciable que (el) ratón de (la) prisión» (*andal min fa’r al-siŷn*)¹² (al-Ābī, 2010: VI.2, 495, n.º 6; al-Azdī, 2021: 352).

Sobre la introducción y difusión del cuento en el Oriente árabe, podríamos hablar extensamente de la recepción de las fábulas de Esopo en el mundo árabe premoderno¹³. Sin embargo, nos limitaremos a apuntar también que el fabulista griego Babrio vivió en Siria, donde probablemente nació después de que su familia, procedente de Italia, se estableciera en esa zona de Oriente Medio. La versión del cuento que Babrio versificó (1965: 140-143, n.º 108) es idéntica (salvo dos mínimos detalles) a la de Esopo (2002: 107-108, n.º 243) y difiere de la árabe de la que han quedado muestras en la prosa de *adab*, mucho más simplificada, pero cuya filiación es claramente esópica¹⁴.

3.2. *Su posible rastro en al-Andalus*

Tras esta incursión en la literatura árabe clásica oriental, llegamos a la orilla norte del Mediterráneo occidental, a al-Andalus. Si bien un alto porcentaje de los cuentecillos difundidos en Oriente y registrados por escrito –en su mayoría– por autores de obras de *adab* llegaron a tierras andalusíes, en el caso del que nos ocupa no hemos alcanzado a localizar –al menos de momento– ninguna versión en las fuentes escritas andalusíes, literarias y de otra índole.

Sí encontramos un refrán –formulado de dos maneras diferentes– que podría indicar que la fábula fue conocida y difundida en al-Andalus. La primera de esas formulaciones consta en la colección de refranes del pueblo (*amtāl al-‘āmma*) del cordobés emigrado al Magreb al-Zaŷyālī (m. 694/1294). Esta forma parte de una obra de *adab* titulada *Rayy al-uwām wa-mar ‘ā al-suwwām*, donde predomina el material paremiológico. El refrán dice «Más pobre que el ratón de (la) mezquita» (con el segundo artículo, o sin él, lo cual denotaría un sentido genérico); en árabe andalusí: *afqar min fār al-masŷid* (al-Zaŷyālī,

¹² El término árabe *nadl* o *nadīl* significa «vil», «despreciable» y tiene que ver con ser abyecto o llevar una vida miserable. Lo interpretamos aquí en el sentido de «pobre», al igual que Bencherifa (1971: II, 112, n.º 498).

¹³ Al respecto, véanse los trabajos clásicos de ‘Abbās (1993) y Rosenthal (1989). Véase también Rababah y Aludayli (2016).

¹⁴ El texto de las versiones griegas del relato de Esopo y Babrio es más rico en detalles si lo comparamos con el que nos ha llegado en las fuentes literarias árabes premodernas, tanto en lo que al encuentro inicial entre los dos ratones se refiere, como en su aventura en la despensa en la que vivía el roedor de ciudad. La caracterización de los protagonistas es la misma: ratón rural *versus* ratón urbano. No obstante, en la versión clásica griega el ratón de ciudad vive en la despensa de la casa de un hombre rico, mientras que en la árabe habita simplemente en la ciudad, en una casa de un hombre cuya situación material no se precisa. Otra diferencia que presenta el cuento transmitido en las obras literarias árabes de Oriente citadas, es que no hay diálogo hasta que el ratón de campo pronuncia la sentencia final. Por su parte, los textos de Esopo y Babrio presentan escenas dialogadas en el encuentro inicial entre ambos roedores, así como en la intervención final del de campo. Por último, otra de las diferencias más significativas entre la versión árabe premoderna de Oriente y las griegas de los dos fabulistas citados es que en la primera el dueño de la casa coloca una trampa y no se nos narra la escena en que los ratones están hartándose a comer, mientras que en las segundas se narra con detalle esta escena, que, además, se da dos veces y en ambas es interrumpida por dos hombres que entran (cada uno en una ocasión) a por comida de la despensa.

2018 = Bencherifa, 1971: II, 112, n.º 498; Ould Mohamed Baba, 1999: 74, n.º 498). Más adelante, en la Granada nazarí de finales del s. XIV, el granadino Ibn ‘Āṣim (m. 829/1426) también se hacía eco del refrán en el refranero popular que incluye como uno de los capítulos o huertos de *El libro de los huertos en flor* (*Hadā’iq al-azāhir*) (Ibn ‘Āṣim, 1987: 300, n.º 12; trad. López Bernal, 2019: 377, n.º 12). Aunque Ibn ‘Āṣim comparte con al-Zāyŷālī trescientos treinta y uno de los más de ochientos refranes que reunió, en opinión de Bencherifa (1971: I, 139-140) no habría conocido (o, al menos, no habría consultado) el refranero de su antecesor, ya que muchos de esos refranes compartidos son enunciados por uno y otro de manera diferente. Es el caso del que nos interesa, que Ibn ‘Āṣim registra bajo la forma más popular de *azlat min fār al-ŷāmi‘* (con traducción idéntica a la ya señalada).

Respecto a las traducciones posibles del refrán andalusí, la que contempla el segundo artículo («Más pobre que el ratón de la mezquita») nos podría encaminar hacia un ratón conocido por los andalusíes y nos situaría ante un refrán que podría haber derivado de nuestro cuento. No obstante, la mezquita es un lugar austero, carente de alimentos para los animales que se cobijen en ella, con lo que su asociación con la pobreza (inmortalizada en refrán) pudo darse independientemente del relato que nos ocupa. Así, es conocido que en diferentes tradiciones orales del mundo existen refranes similares que declaran la pobreza del ratón de iglesia o del ratón de sacristán. En la literatura árabe, hemos citado con anterioridad la forma «Más despreciable que el ratón de (la) prisión» (al-Ābī, 2010: VI.2, 495, n.º 6; al-Azdī, 2021: 352). Si el refrán en al-Andalus se acuñó a partir del cuento, habría que considerar que este último pudo ser tradicional en el s. XIII y puede que también en el siguiente¹⁵. Por el momento, no es posible certificar ni descartar esta hipótesis.

De otra parte, es importante destacar que es en estas fuentes andalusíes que hemos citado donde hemos podido encontrar las primeras alusiones en el mundo árabe al ratón de la mezquita y su pobreza, que será protagonista en parte de las versiones del cuento registradas en las tradiciones orales modernas magrebíes: concretamente, en lo que a nuestro ámbito de estudio respecta, en Argelia, como presentaremos a continuación.

3.3. Algunas muestras orales en Argelia y Marruecos

En el catálogo de cuentos folclóricos del mundo árabe de El-Shamy (2004: 41-42, n.º 112) se apunta a la pervivencia oral del cuento (recogido bajo el tipo 112) en la región de Mesopotamia (Iraq), Egipto y Sudán, y en dos países árabes del Magreb (Túnez y Marruecos). Habría que añadir también (al menos y según nuestras investigaciones) Argelia y Arabia Saudí¹⁶. En estas tradiciones orales en árabe parecen haberse acuñado varios refranes a partir del relato, algunos de los cuales citaré.

Nuestro interés se centra en la región magrebí, concretamente en Argelia y Marruecos, donde las muestras encontradas (que se cotejarán con una versión tunecina) presentan la siguiente variabilidad:

-Protagonistas: un ratón de campo y un ratón de ciudad (Marruecos); dos ratones vinculados al ámbito urbano (Argelia);

¹⁵ Su pista se pierde en los siglos posteriores, sin que haya rastro de él en la colección de refranes andalusíes del morisco granadino Alonso del Castillo.

¹⁶ En Youtube se puede encontrar una versión del cuento titulada «Encuentro del ratón doméstico con el ratón del desierto» (literalmente, el ratón de las casas y el ratón de las palmeras) (*iltiqā‘ fa ‘r al-buyūt bi fa ‘r al-najīl*), narrada por el literato e historiador saudí Ahmad b. ‘Alī al-Mubārak, parece que en el marco de una tertulia (*maylīs*). El vídeo se aloja en el canal Ahmadiyya al-Mubārak, salón literario fundado por dicho intelectual saudí en el año 1990-1991 en la ciudad de al-Ahsā’ (Arabia Saudí). No consta la fecha de la grabación, que fue colgada en la mencionada plataforma de vídeos el 5 de abril de 2022. Véase

-el detonante del desenlace del cuento: en las versiones argelinas no aparece el gato, sino que es un humano quien pone una trampa para atrapar a los ratones; mientras que en las marroquíes que hemos conseguido reunir hasta ahora se dan las dos situaciones;

-en cuanto al desenlace: si bien lo más común es que el ratón que lleva una vida pobre se salve, encontramos también alguna variante.

Comenzamos por las versiones árabes de la tradición oral argelina que se ha conseguido reunir por el momento: un total de dos. Su particularidad (que también se aprecia en Túnez) (Houri-Pasotti, 1980: 189, n.º 87)¹⁷ es que el cuento se traslada por completo a un ámbito urbano respecto a las versiones de la literatura árabe premoderna conocidas. Con ello, la oposición entre vida rural y urbana –que marca, de hecho, la identidad del cuento tipo desde su propio título y en todo su desarrollo narrativo– se pierde, y toda la atención recae en la vida pobre *versus* la vida opulenta, ambas asociadas ahora a la existencia en las ciudades. Este cambio –determinado por la mutación del ratón del desierto en el ratón de la mezquita o de la barbería (que representa al ratón pobre)– bien pudo operarse en el periodo medieval: hemos comprobado que en el refranero árabe andalusí ya se aludía a la pobreza de «el ratón de la mezquita».

La primera versión árabe argelina que presentaremos fue recogida por el Padre Blanco Yves Alliaume –religioso nacido en la Bretaña francesa– en el Sáhara argelino, en fecha desconocida entre los años 1926-1975. Forma parte del repertorio que aquel tituló *Dictos et Traditions*, editado por Francisco Moscoso (2020: 219-220), quien también incorporó el relato a su libro *Cuentos del Sáhara argelino* (2021: 56-57, n.º 1.16). En sus notas, el padre Alliaume lo identificó con la fábula de «El ratón de ciudad y el ratón de campo», pues así lo tituló, insertando a continuación la apreciación: «racontée à la façon arabe» («contada a la manera árabe»). En esta versión, los protagonistas son un ratón que vivía en una mezquita, «flaco y miserable» –como se nos presenta– y otro «gordo» –dice el cuento– que vivía en una tienda cercana y «comía todos los días cacahuetes, dátiles y velas» (Moscoso, 2020: 219-220 y 2021: 56-57). Este último se encuentra con el primero y, al verlo tan delgado, lo invita a la tienda en la que habita. El ratón de la mezquita –muy sagaz– dice al de la tienda que entre primero en el hueco que da acceso a ella y este cae en la trampa que le había tendido el dueño:

En una mezquita vivía *un ratón flaco y miserable* que oía todos los días el sermón del imán sobre aquello que está permitido y prohibido, sobre este mundo y el venidero. Cerca de la mezquita, había una *tienda* en la que vivía *un ratón bastante gordo* que comía todos los días cacahuetes, dátiles y velas. Un día se encontró con el ratón de la mezquita y le preguntó: «*Por qué estás tan delgado y tienes ese aspecto miserable? ¿Qué comes*

<https://www.youtube.com/watch?v=bEaMGS1-4ho> (consultada 25/01/2025). El tema del ratón pobre y el que dispone de comida se encuentra también en la tradición oral Siria, en un cuento protagonizado por tres hermanas ratas (una que vive en una carnicería, otra en una panadería y la tercera, que es la pobre, en una peluquería) en el que aparece también el gato y la temática de la enemistad con los ratones (Muhabbak, 1999: 1070-1072). El recopilador de esta colección de relatos populares (nacido en 1949) reúne en él cuentos recogidos en Alepo y en su zona rural, la mayor parte de los cuales se los narraba su abuela (m. 1970) a su padre y luego a él mismo siendo niño.

¹⁷ Houri-Pasotti registra la versión del cuento que conoció por boca de su abuela materna, cuyo repertorio trata de reconstruir. Se titula «Le rat pris au piège» (La rata atrapada) y resulta una combinación muy original entre el cuento tipo internacional ATU 112 y otro que tiene un desarrollo independiente, en que uno o varios ratones quedan atrapados en una trampa, que se inserta al final.

en la mezquita?» [F569.9§]. Le respondió: «Yo escucho las palabras de Dios que salen de la boca del imán y, luego, *chupo una piedra* que tocan los creyentes antes de hacer la oración, ya que uno u otro ha podido dejar algo de *la grasa que tuviera en sus manos*». Le dijo: «Eso no es una comida, ven pues conmigo a la tienda, tengo buenas cosas de las que podrás comer» [B599.5.1§]. Y fueron [J716§]. Cuando llegaron a la entrada del boquete que conducía a la tienda, el ratón de esta dijo al de la mezquita que pasara primero. Este le respondió: «No, pasa tú primero, eres quien conoce el camino». El ratón de la tienda se metió en el boquete, pero *el tendero le había tendido una trampa*. Nada más tocarla, esta saltó y lo mató. El ratón de la mezquita se salvó por los pelos y dijo: «*Prefiero chupar mi piedra y dormir en paz*» [J211.2, J1425§, L451, U310.0.1§]¹⁸ (Moscoso, 2020: 219-220 y 2021: 56-57).

Junto con los motivos del cuento tipo del folclore del mundo árabe que se dan en esta versión (que hemos indicado entre corchetes en su texto), en ella se ha introducido también el de alimentarse o preparar la comida sin más ingrediente que la grasa que se desprende de una piedra que se chupa o se hierva, o del agua donde se lava una mano que, antes, había tocado esa grasa. Dicho motivo dio lugar a diferentes cuentecillos en la literatura árabe premoderna¹⁹ y aparece también en la versión árabe tunecina de Hourí-Pasotti (1980: 189, n.º 87), en la que uno de los ratones protagonistas propone ir a buscar alimento a la barbería y chupar el aceite de la piedra de afilar.

Esta última presenta notas muy originales. Si bien al inicio del cuento es característico, por lo general, presentar a los dos ratones protagonistas según su hábitat, en esta versión tunecina, en cambio, no se los categoriza, sino que estos son simplemente dos ratones que se encuentran para ir juntos a hacer una expedición (para buscar alimento). Acto seguido, ambos roedores intentan acordar a dónde irán para buscar comida: uno de ellos se conforma con ir a la barbería, chupar el aceite de la piedra de afilar y estar seguros. Por su parte, su compañero trata de convencerlo para ir a la tienda de alimentación (*épicerie*), donde encontrarán abundantes manjares. Este ratón se mofa del primero y lo acusa de miedoso. Finalmente, el ratón más prudente accede y van a la tienda, donde – como sucedía en la versión literaria del cuento premoderno y también en aquella de la tradición oral argelina que se viene de presentar– el tendero ha colocado una trampa, en la que ha puesto como cebo, en este caso, una tira de carne seca (*qaddida*) (en lugar de la manteca que aparecía en la primera). Al contrario de lo que ocurre en la versión argelina, en la tunecina el ratón más atrevido se muestra más astuto y anima al más prudente a avanzar hacia la carne. Este, tras resistirse, termina haciéndolo ante la tentación de conseguir suculenta comida y es atrapado (Hourí-Pasotti, 1980: 189, n.º 87). Este cambio da un giro al desenlace del cuento, al ser el animal que, en principio, no quiere asumir riesgos quien cae en la trampa, y se utiliza para acentuar la enseñanza que se desprende de

¹⁸ Señalamos entre corchetes los motivos que se dan en la narración, siguiendo los identificados por El-Shamy (2004: 41-42) para el cuento tipo. Respecto a los motivos L451 («Wild animal finds his liberty better than tame animal's ease») y U310.0.1§ («Freedom [liberty] above all»), observamos que las versiones árabes de las que nos estamos ocupando (en la literatura y la tradición oral) no tienen tanto que ver con la libertad sino –como ponían de manifiesto sus manifestaciones premodernas– con la seguridad. Así, lo que se pone por encima de todo es el hecho de poder seguir viviendo, aunque sea de forma más modesta, pero sin el temor constante a arriesgar la vida para disfrutar de buena y copiosa comida.

¹⁹ Sirvan como ejemplos los relatos que recogen al-Ŷāhīz en su *Libro de los avaros* (s.d.: 11; trad. Fanjul, 1984: 84) en Oriente y, en al-Andalus, Ibn 'Āsim (1987: 152-153; trad. López Bernal, 2019: 199-200, n.º 536).

esta fábula, reforzando así la idea de que merece la pena ser prudente y conformarse con lo que se tiene, sin arriesgar la vida por conseguir más. Dejaremos para después la escena final del cuento oral tunecino.

La segunda versión árabe de la tradición oral argelina a la que atenderemos la recogió una Hermana Blanca en torno al año 1970 en Laghouat, al sur de Argelia. El cuadernillo anónimo donde está anotada se conserva en el Archivo General de las Hermanas Blancas en Roma y fue editado y estudiado por Francisco Moscoso (2023). En ella se repite la misma categorización de los ratones protagonistas, aunque varíe su hábitat urbano: se trata de un ratón (pobre) que vive en una barbería y otro que habita en la casa de alguien rico:

Había dos ratones, *uno que vivía en la barbería y otro en la casa de alguien rico*. Se encontraron los dos. Uno, el que vivía en la casa del rico, le preguntó: «¿qué comes?». Le respondió: «en la piedra para afilar hay aceite que chupo, esta es mi comida». Y le preguntó: «y tú, ¿qué comes?». Le dijo: «ven a comer a mi casa para que te hartes». [F569.9§, B599.5.1§] Le dijo: «un día echarán cereales de los que se comen, harán una trampa y te cogerán en ella». Un buen día se asomó a verlo, lo encontró metido en la trampa atrapado [J716§] y le dijo: «yo lamo la piedra de afilar y duermo tranquilo, no hay quien me atrape» [J211.2, J1425§, L451, U310.0.1§] (Moscoso, 2023: 51).

Como en la anterior versión oral argelina, el animal pobre se alimenta de chupar la grasa de las manos que queda en una piedra (en este caso, en la piedra de afilar del barbero, igual que en el cuento oral tunecino). La particularidad de esta versión radica en los cambios que se introducen en la secuencia narrativa, concretamente, en lo relativo a la escena de los dos protagonistas dentro del lugar donde está la comida. Esta es sustituida por la advertencia del ratón de la barbería al de la tienda de que un día los humanos le pondrán una trampa y lo atraparán. A continuación, la narración se traslada a otro día en que el primero encuentra al ratón que vivía en la tienda –que había ido a buscar comida– atrapado. El resto del cuento se mantiene respecto a la otra versión oral argelina y la literaria premoderna, incluida la sentencia final, próxima a la de la primera.

En esta segunda versión de la tradición oral árabe argelina, uno de los roedores queda atrapado en la trampa, a diferencia de lo que sucedía en la versión que caló en la literatura árabe premoderna y en la primera de las orales de Argelia, en las que corría peor suerte y moría directamente. No obstante, el destino final del animal atrapado es, presumiblemente, el mismo. Más original resulta la escena culmen de la versión oral tunecina con la que venimos comparando los otros textos magrebíes, en los que no aparece. Tras ser atrapado el ratón más prudente, se introduce una escena en la que este se lamenta de su suerte ante su esposa, la rata, que ha llegado a saber qué le pasa a su marido (tan alarmada al conocer la noticia, que sale de casa sin velo –dice el cuento–, en lo que supone un detalle de máxima adaptación del relato al contexto socio-cultural en que ha sido transmitido). Se desarrolla entonces un diálogo de despedida entre el ratón atrapado y su esposa la rata, en el que el primero le pide que no lo reemplace por otro marido cuando él muera.

El refranero tradicional argelino guarda dos refranes que podrían estar emparentados con nuestro cuento. El primero, extendido en buena parte del Magreb árabe, dice *azlat min fār al-ŷāmi'* («Más pobre que el ratón de (la) mezquita») y lo hemos localizado en una colección de refranes de la ciudad argelina de Wādī Sūf (Oued Souf) (Ben 'Alī, 1998: 15)²⁰.

²⁰ En una enciclopedia sobre cultura popular egipcia de reciente publicación, se dice que este refrán, en la formulación que recogemos, es propio de Argelia (Amīn, 2020: 73).

Su forma es idéntica a la del refrán –citado páginas antes– que recogía Ibn ‘Āṣim en la Granada nazarí de finales del s. XIV. En cuanto al segundo, representa un claro eco de la situación entre los dos ratones que se narra en el cuento, pues dice: *al-zelat wa-l-tafar ‘in jeyr min al-mal wa-l-ṭahīn* (Jaddūsī, 2015: 85), es decir, que una vida pobre e injusta es mejor que otra opulenta, abundante de dinero y alimentos.

En cuanto a las manifestaciones de nuestra fábula clásica en la tradición oral árabe de Marruecos, la más antigua que hemos localizado hasta ahora la recogió el arabista y orientalista francés Georges Séraphin Colin (1893-1977) en su *Chrestomathie marocaine*, publicada en 1939. Esta crestomatía fue uno de los manuales de referencia en la enseñanza del árabe marroquí durante el s. XX e incluía textos de literatura oral como el que nos ocupa, recogidos por Colin de sus informantes y otros prestados de otros recopiladores. Entre esos textos figuraban un total de 50 fábulas y 349 proverbios (Galey y Sinaceur, 2016: 30 y 31). Nuestro cuento fue recopilado por Colin bajo el título «Le rat des villes et le rat des champs» (al menos, ese es el título bajo el que consta en la crestomatía), y dice así:

Il y avait deux rats: l'un citadin et l'autre campagnard et ils étaient amis. Un jour, le rat des villes sortit derrière les remparts, rencontra son ami et le conjura de venir tout de suite déjeuner chez lui. L'autre est donc venu avec lui: ils entrèrent dans un beau salon, garni de nattes et de matelas, où les propriétaires avaient préparé un bon repas, avec plusieurs mets et tout était déjà servi. Les rats montèrent sur une table. Dès qu'ils commencèrent à grignoter, le maître du logis entendit du bruit, un grattement. Il alla voir ce qui se passait; la chatte le suivit. Les rats se sauvèrent, échappèrent à la chatte et rentrèrent dans le terrier. Le rat citadin, quand il a vu le maître de maison partir avec la chatte, s'est tourné vers son ami et lui a dit: «Allons finir notre déjeuner!». Le rat des champs lui a dit: «Non, yā-Sīdī, tu ne m'as pas fait venir pour manger: tu m'as fait venir là où je serai dévoré! Moi, je ne peux supporter ces plaisanteries de mauvais goût. Viens avec moi dans mon terrier, si tu veux te divertir tranquillement, sans peur et sans angoisse, tu mangeras tout ce que Dieu peut pourvoir comme céréales de différentes sortes et avec tout cela, il y a le salut!».

Les gens utilisent comme proverbe: «Mieux vaut de l'orge dans la tranquilité que du blé dans l'infamie!» (الله! الشعير والراحة، ولا الگمح والفضاحة) (Galey y Sinaceur, 2016: 568-569, n.º 40).

Se trata de una versión que, como el propio Colin anotó (Galey y Sinaceur, 2016: VIII), guarda parentesco con la transmitida por La Fontaine²¹.

Los dos ratones protagonistas son un ratón de campo y otro de ciudad y se especifica que entre ambos existe una relación de amistad (algo que se menciona expresamente en la fábula en verso de La Fontaine) (La Fontaine, 1881: 62). No se alude a la pobreza o a la delgadez del primer ratón y tampoco se dice por qué el de ciudad ruega al de campo que vaya a comer con él dentro de las murallas: se sobreentiende que el ratón de ciudad lleva una vida más opulenta que el de campo. Los detalles del espacio en el que entran los dos roedores están muy elaborados y se aproximan a la descripción que hacía el citado fabulista francés (un rico salón de una casa, donde se está dando un banquete repleto de manjares). La trampa que coloca el dueño de la casa donde entran en las versiones árabes premodernas ha sido eliminada. En su lugar, es aquel quien oye un ruido y se

²¹ Colin señaló, concretamente, que 15 de las fábulas reunidas en su crestomatía (entre ellas, la que nos ocupa) eran fábulas de La Fontaine, adaptadas al contexto marroquí.

acerca con la gata hasta el lugar de procedencia del sonido para descubrir lo que ocurre. La presencia del felino sugiere un parentesco con la rama del cuento derivada de Horacio (1993: 85-86), donde aparecen los perros (en La Fontaine no figura ningún otro animal). Una nota novedosa de esta versión respecto de las demás árabes presentadas (las literarias premodernas, las dos de la tradición oral de Argelia y la restante de Marruecos) es que ambos ratones consiguen escapar a la gata y salvar sus vidas, algo que ocurre en las versiones clásicas de Esopo (2002: 107, n.º 243), Horacio (1993: 86) y Babrio (1965: 142-143, n.º 108). No obstante, a pesar de salvarse, el ratón de ciudad insiste al de campo en volver al salón para terminar de comer (como en la Fontaine). Otro detalle original respecto a las demás versiones árabes comentadas hasta ahora es que la enseñanza final del cuento que el ratón de campo transmite en una sola frase y que acabó erigiéndose en refrán se hace más larga y adopta la forma de una especie de sermón (breve, eso sí) que aquel dirige a su amigo (como en las versiones de la rama de Esopo). En esta intervención, el roedor de campo se centra en destacar que más vale un alimento más humilde como la cebada frente al trigo, comido en tranquilidad y sin peligros, que arriesgar la vida por comer otro más preciado como el trigo, lo cual encaja con el retrato de este ratón en la presente versión del cuento, donde no es tan pobre como el del desierto de las versiones árabes premodernas o como el de la mezquita o la barbería de las versiones árabes de la tradición oral argelina.

Concluimos con otra versión árabe marroquí, grabada en Tetuán a Soodia Haquim, de 45 años, por Mohammad Ibn Azzuz Haquim e incluida en sus *Cuentos populares marroquíes* (Ibn Azzuz Haquim, 1955: 85-86, n.º 43). Su título «El ratón de ciudad y el ratón de campo» da cuenta de sus protagonistas. En la escena inicial, el ratón de ciudad es el que se encuentra con el de campo al haber salido de la urbe a curiosear. Como en la otra versión marroquí presentada, el ratón de campo no parte de una situación tan miserable como en otras versiones árabes y de otras tradiciones, aunque su situación sigue siendo menos privilegiada que la de su compañero de ciudad. Lo que se cuestiona en esta versión no es su vida misera o el hambre que pasa (pues no es así), sino el que viva en el campo y no en la ciudad, donde «se vive mejor», como se dice textualmente (igual que sucede en las versiones clásicas greco-latinas). Como en las versiones de la literatura árabe premoderna, aparecen el dueño de la casa y la trampa que pone a los ratones. Sin embargo, esta versión presenta dos elementos muy originales, que la diferencian, como poco, de la mayoría de las literarias: los dos ratones caen en la trampa, y el final de ambos roedores se deja abierto, al contemplar la posibilidad de que puedan salir con vida. No obstante, la enseñanza que se desprende del relato continúa siendo idéntica y pretende alertar de los peligros de arriesgar la vida sin necesidad de hacerlo, pudiendo uno conformarse con lo que tiene.

Por último, y en relación con las versiones marroquíes, cabe apuntar que en la región de Tetuán y en Oujda también pervive el refrán *azlat min fār al-ŷāmi'* («Más pobre que el ratón de [la] mezquita») (Dāwud, 2019: 32)²², si bien en las versiones orales reunidas en este trabajo el roedor que lleva una vida miserable no habitaba ese lugar. Habría que seguir indagando, pues, para rescatar posibles muestras orales del cuento con dicho protagonista en Marruecos.

²² No se ha podido acceder a la tesis doctoral de Mimoun Najji. *Recueil de proverbes en usage à Oujda. Contribution à l'élaboration d'un corpus général de proverbes marocains*, defendida en la Universidad de Fez en 1986.

4. CONCLUSIONES

De lo expuesto a lo largo de este trabajo se pueden extraer algunas ideas más o menos concluyentes, al tiempo que quedan numerosos cabos por atar. Si en los estudios sobre cuentos no se puede dar prácticamente nada por cerrado, esta no es una excepción y estamos ante una investigación a la que –lejos de haberse concluido– habrá que seguir sumándole páginas en adelante. Los dos horizontes principales de ampliación son: por un lado, seguir indagando en las fuentes textuales árabes de al-Andalus y el Magreb premoderno en busca de posibles noticias sobre el cuento y posibles refranes asociados; y, por otro, continuar con la tarea de identificación de versiones en la tradición oral árabe moderna de Argelia y de Marruecos, así como rastros en su paremiología. De encontrar versiones árabes andalusíes del relato, sería interesante realizar un análisis contrastado con las demás difundidas en la península ibérica en la Edad Media y con las magrebíes de la tradición oral moderna. Para completar el desarrollo del cuento en el norte de África, convendría realizar un estudio comparado de versiones marroquíes, argelinas y tunecinas, ampliando el ámbito de búsqueda y de estudio a la tradición amazigh y a Libia.

En cuanto al relato transmitido en la literatura árabe premoderna de Oriente, en él el ratón que habita en el entorno rural se adapta al medio social y geográfico del mundo árabe premoderno y su hábitat se sitúa en el desierto. Los dos animales de la misma especie que protagonizan el cuento representan dos modos de vida no solo diferentes, sino opuestos. Esa oposición ya se daba en la fábula clásica y se ajusta muy bien a una sociedad árabe en transición de la vida beduina hacia la ciudadana, transición que empieza a operarse en época omeya en Oriente, por lo que el relato –de haber sido conocido antes por los árabes– debió de tener mayor vigencia a partir de ese momento. Es interesante anotar que en los libros de *adab* se incluye el cuento en capítulos dedicados a hablar del bienestar y la seguridad, en consonancia con la enseñanza que se desprende de él, mientras que los refranes cuya relación directa con el cuento no se puede probar («Más pobre que el ratón de (la) mezquita») giran en torno a la pobreza. Aquellos otros cuya relación es inequívoca reflejan, en cambio, las palabras finales del ratón más humilde.

Por otro lado, el cuento en la región occidental del mundo árabe se podría haber difundido en la Edad Media con el ratón de la mezquita en sustitución del ratón del desierto en la encarnación del roedor pobre. Esta idea vendría respaldada por el refrán andalusí que se ha mencionado y por una de las versiones del relato en la tradición oral argelina moderna que se han presentado. En este sentido, de hallar huellas textuales del cuento en al-Andalus y el Magreb premoderno, un aspecto importante a estudiar sería su continuidad o discontinuidad en las versiones árabes magrebíes de la tradición oral.

FINANCIACIÓN

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

BIBLIOGRAFÍA

- ABBĀS, Iḥsān (1993): *Malāmih yūnāniyya fī l-adab al-‘arabī*, 2^a edición, Beirut, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr.

- AL-ĀBĪ, Abū Mansūr (2010): *Natr al-durr*, Muḥammad ‘Alī Qarna, Sayyida Ḥāmid ‘Abd al-Āl, Muḥammad Ibrāhīm ‘Abd al-Rahmān y Muñīr Muḥammad al-Madanī, (eds.), 7 tomos en 8 vols., El Cairo, Maṭba‘at Dār al-Kutub wa-l-Waṭā’iq al-Qawmiyya.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2019): *Refranes con cuento*, I-III, Córdoba, Almuzara.
- AMĪN, Ahmad (2020): *Qāmūs al-‘ādāt wa-l-taqālīd wa-l-ta‘ābīr al-miṣriyya*, El Cairo, Biblūmāniyā li l-Našr wa-l-Tawzī‘.
- AMORES GARCÍA, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- AL-‘ASKARĪ, Abū Hilāl (1988): *Ŷamharat al-amṭāl*, Ahmād ‘Abd al-Salām (ed.), I-II, Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya.
- AL-AZDĪ, Abū l-Muṭahhar Muḥammad ibn Ahmād (2021): *Hikāyat Abī l-Qāsim al-Bagdādī*; Emily Selope y Geert Jan van Gelder (ed., trad. y notas), *The Portrait of Abū l-Qāsim al-Baghdādī al-Tamīmī*, [Harrow], Gibb Memorial Trust.
- BABRIO (1965): BABRIUS AND PHAEDRUS: NEWLY EDITED AND TRANSLATED INTO ENGLISH, *Together with an Historical Introduction and a Comprehensive Survey of Greek and Latin Fables in the Aesopic Tradition*, Ben Edwin Perry (ed. y trad.), Cambridge, Massachusetts / London, Harvard University Press / Heinemann.
- BASSET, René (2005): *Mille et un contes, récits et légendes árabs*, Aboubakr Chraïbi (ed.), II, Paris, José Corti (1ª ed. 1924-1927).
- BELTRÁN, Rafael (2007): *Rondalles populars valencianes. Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*, Valencia, Universitat de València.
- BELTRÁN, Rafael (2014): «La fábula del ratón de campo y el ratón de ciudad y el monólogo de Areúsa sobre la vida de las criadas», *Celestinesca*, 38, pp. 11-39. <https://doi.org/10.7203/Celestinesca.38.20167>
- BEN ‘ALĪ, Muḥammad al-Ṣāliḥ (1998): *1500 matāl wa-hikma ša‘biyya min Wādī Sūf*, [Wādī Sūf], s.n.
- BENCHERIFA, Muḥammad (ed.). (1971): *Amṭāl al-‘awāmm fī l-Andalus*, I-II, Fez, Manṣūrāt Wizārat al-Taqāfa wa-l-Ta‘līm.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- CARDIGOS, Isabel y CORREIA, Paulo J. (2015): *Catálogo dos contos tradicionais portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)*, Faro-Porto, Universidade do Algarve-Edições Afrontamento.
- CASTILLO, Alonso del (1994): *Recopilación de refranes andalusíes de Alonso del Castillo*, Federico Corriente y Hossain Bouzineb (ed. y trad.), Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- CHEVALIER, Maxime (1983): *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- CHEVALIER, Maxime (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- AL-DAMĪRĪ, Kamāl al-Dīn (2004): *Hayat al-hayawān al-kubrā*, Muḥammad ‘Abd al-Qādir al-Fāḍilī (ed.), II, Beirut, al-Maktaba al-‘Aṣriyya.
- DĀWUD, Muḥammad (2019): *Al-Amṭāl al-‘āmmiyya fī Titwān wa-l-bilād al-‘arabiyya*, Hasnā’ Muḥammad Dāwud, 2ª edición, Tetuán, Manṣūrāt Bāb al-Hikma.
- ESOPO (2002): *Fables*, Émile Chambry (ed. y trad.), I, Paris, Les Belles Lettres.
- GALEY, Michel y SINACEUR, Zakia Iraqui (eds.) (2016): *Florilège de littérature orale marocaine*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner = Georges Séraphin Colin (1939): *Chrestomathie marocaine*, Paris, Maisonneuve.

- AL-ḤAFNĀWĪ, Ṣīhāb al-Dīn Aḥmad (s.d.): *Bugyat al-ŷalīs wa-l-musāmīr wa-nuzhat al-nufūs wa-l-jawātīr fī l-aš̄ ār wa-l-nawādir*, ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, arabe 3448.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2013): *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia*, Alcalá de Henares, El Jardín de la Voz.
- HORACIO (1993): *Sátiras*, Rubén Bonifaz Nuño (introd. y notas), México, UNAM.
- HOURI-PASOTTI, Myriam (1980): *Contes de Ghzala*, Paris, Éditions Aubier Montagne.
- IBN ‘ABD RABBĪHĪ, Aḥmad b. Muḥammad (1983): *Al-‘Iqd al-farīd*, Muṣṭafā Muḥammad Qumayḥa y ‘Abd al-Maŷīd al-Tarḥīnī (eds.), I-VIII, Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya.
- IBN ABĪ ‘AWN, Ibrāhīm b. Muḥammad (1996): *Al-aŷwiba al-muskīta*, Mayy Aḥmad Yūsuf (ed.), El Cairo, ‘Ayn li l-Dirāsāt wa-l-Buhūt al-Insāniyya wa-l-Iŷtimā’ iyya.
- IBN ‘ĀŠIM, Abū Bakr (1987): *Hadā’iq al-azāhir*, ‘Afīf ‘Abd al-Rahmān (ed.), Beirut, Dār al-Masīra; trad. esp., estudio y notas Desirée López Bernal (2019): *El libro de los huertos en flor* (Hadā’iq al-azāhir). *Cuentos, refranes y anécdotas de la Granada nazari*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- IBN AZZUZ HAQUIM, Mohammad (1955): *Cuentos populares marroquíes*, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Africanos.
- IBN QUTAYBA, ‘Abū ‘Abd Allāh (1925): *‘Uyūn al-ajbār*, I-IV, Beirut, Dār al-Kitāb al-‘Arabī.
- AL-ĪBŠĪHĪ (1992): *Al-Mustaṭraffī kullī fann mustaṭraf*, II, Beirut, Manṣūrāt Dār Maktabat al-Hayā.
- JADDŪSĪ, Rābiḥ (2015): *Mawsū ‘at al-amṭāl al-ŷazā’irīyya*, [Argel], Dār al-Ḥadāra.
- KAḤĀLA, ‘Umar Rīdā (1993): *Mu’yām al-mu’allifīn. Tarāyīm muṣannafī al-kutub al-‘arabiyya*, I, Beirut, Mu’asasat al-Risāla.
- LA FONTAINE, Jean de (1881): *Les Fables de La Fontaine*, I, Paris, Charavay Frères Éditeurs.
- MARZOLPH, Ulrich (1992): *Arabia Ridens. Die Humoristische Kurzprosa der Frühen Adab-Literatur im Internationalen Traditionsgeflecht*, II, Frankfurt am Main, V. Klostermann.
- AL-MAYDĀNĪ, Aḥmad (1972): *Maŷma ‘al-amṭāl*, Muḥammad Muhyī l-Dīn ‘Abd al-Ḥamīd (ed.), 2 tomos en 1 vol., S.l., Dār al-Fikr.
- MOSCOSO, Francisco (2020): *Dictos et Traditions. Littérature orale et Orientalisme catholique dans le Sahara algérien (1926-1975)*, Jaén, Anejo 2 del Boletín de Literatura Oral / Universidad de Jaén. <https://doi.org/10.17561/blo.vanejoi2>
- MOSCOSO, Francisco (2021): *Cuentos del Sáhara argelino*, Córdoba, UcoPress.
- MOSCOSO, Francisco (2023): «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>
- MUḤABBAK, Aḥmad Ziyād (1999): *Hikāyāt ša ‘biyya. Qīṣāṣ*, Damasco, Manṣūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-‘Arab.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2021): *Catalogue of Galician Folktales*, Helsinki, The Kalevala Society.
- ORIOL, Carme y PUJOL, Josep M. (2008): *Index of Catalan Folktales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- OULD MOHAMED BABA, Ahmed-Salem (1999): *Estudio dialectológico y lexicológico del refranero andalusí de Abu Yahyà Azzajjali*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Área de Estudios Árabes e Islámicos.

- RABABAH, Hasan Mohammed y ALUDAYLI, Khaled (2016): «*Ta’ṭīrāt ‘arabiyya fī ba ‘d qīṣāṣ al-hayawān al-mansūba li-Aysūb* (Arabic Influence on Certain Fables Attributed to Aesop’s: A Comparative Study)», *al-‘Ulūm al-Insāniyya*, 27, pp. 110-135.
- AL-RĀGIB AL-İŞFAHĀNĪ, Abū l-Qāsim (2009): *Muḥādarāt al-udabā’ wa-muḥāwarāt al-ṣū ‘arā’ wa-l-bulagā’*, Saŷī‘ al-Ŷubaylī (ed.), IV, Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1999-2003): *History of the Graeco-Latin Fable*, III, Leiden/Boston/Köln, Brill.
- 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): «Ratas y ratones en la narrativa breve española de los siglos XVIII y XIX», *Pangeas. Revista Interdisciplinar de Ecocrítica*, 6, pp. 131-150. <https://doi.org/10.14198/pangeas.25477>
- ROSENTHAL, Franz (1989): «A Small Collection of Aesopic Fables in Arabic Translation», *Studia Semitica nec non Rudolpho Macuh*, Wiesbaden, pp. 233-256.
- SALVADOR PLANS, Antonio (1994): «Tradición y originalidad en el cuento medieval español: la fábula de los dos mures», *Anuario de estudios filológicos*, 17, pp. 395-414.
- EL-SHAMY, Hasan M. (2004): *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- THOMPSON, Stith (1966): *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 2^a impresión, I-VI, Bloomington y London, Indiana UP.
- THOMPSON, Stith (1972): *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- UTHER, Hans-Jörg (2024): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 2^a ed. revisada y ampliada, I, Helsinki, The Kalevala Society Foundation.
- VAN DIJK, Gert-Jan (2015): *Aesopica Posteriora. Medieval and Modern Versions of Greek and Latin Fables*, prefacio de Francisco Rodríguez Adrados, II, Genova, Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia sezione D.AR.FI.CL.ET.
- AL-ŶĀḥīz, ‘Amr b. Bahr (s. d.): *Kitāb al-bujalā’*, Tāhā al-Hāŷīrī (ed.), El Cairo, Dār al-Ma’ārif; trad. Serafín Fanjul (1984): *Libro de los avaros*, Madrid, Editora Nacional.
- AL-ŶĀḥīz, ‘Amr b. Bahr (1965-1969): *Kitāb al-hayawān*, ‘Abd al-Salām Hārūn (ed.), 8 vols., El Cairo, Muṣṭafā al-Bābī al-Halabī.
- AL-YŪSĪ, al-Hasan (1982): *Kitāb al-muḥādarāt fī l-adab wa-l-luga*, Muḥammad Ḥaŷyī y Ahmad al-Šarqawī Iqbāl (eds.), I, Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī.
- AL-ZAMĀJŠARĪ, Abū l-Qāsim (2006): *Rabī‘ al-abrār wa-nuṣūṣ al-ajbār*, Ṭāriq Fathī al-Sayyid (ed.), II, Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya.
- AL-ZAŶĀLĪ, Abū Yaḥyā (2018): *Rayy al-uwām wa-mar‘āt al-suwām fī nukat al-jawāṣṣ wa-l-‘awāmm*, Nazīhat Mutanabbī (ed.), II, Rabat, Al-Rābiṭa al-Muhammadīya li 1-‘Ulamā’.

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 28 de julio de 2025



Tradición oral infantil a ambos lados del Estrecho de Gibraltar

Children's oral tradition on both sides of the Strait of Gibraltar

César SÁNCHEZ ORTIZ
(Universidad de Castilla-La Mancha)
cesar.sortiz@uclm.es
<https://orcid.org/0000-0002-1534-8822>

RESUMEN: Este artículo analiza el cancionero popular infantil compartido entre España y el norte de África. A través del estudio de nanas, juegos mímicos, suertes y canciones escenificadas obtenidas en trabajo de campo con escolares inmigrantes, se evidencian las estructuras comunes de la literatura oral infantil en ambas orillas del Estrecho, además de poner de manifiesto el importante componente social y cultural de estas manifestaciones folclóricas.

PALABRAS CLAVE: Literatura oral, Cancionero infantil, Tradición popular, Identidad cultural, Memoria colectiva.

ABSTRACT: This article analyses popular children's songs that are shared between Spain and North Africa. Through the study of lullabies, early mime games and other ditties (drawing lots, dramatised...) obtained in fieldwork with immigrant schoolchildren, it shows the common structures of children's oral literature on both sides of the Strait of Gibraltar, as well as highlighting the important social and cultural component of these folkloric manifestations.

KEYWORDS: Oral literature, Popular nursery rhymes, Folk tradition, Cultural identity, Collective memory.

Desde tiempos inmemoriales, el cancionero popular infantil ha acompañado a la infancia como parte fundamental de su cultura, de su entorno afectivo y social. Estas canciones, transmitidas de generación en generación por vía oral, constituyen una forma privilegiada de expresión colectiva, en la que se entrelazan elementos lúdicos, educativos y simbólicos. Ya sea para dormir, jugar, aprender o consolar, el repertorio de canciones infantiles forma parte del primer contacto del niño con el lenguaje, la música, la literatura y las tradiciones de su comunidad, en definitiva, de su folclore. Como señalaba Pelegrín (1999b), estas formas orales constituyen una pedagogía natural que introduce al niño en los ritmos del cuerpo, del habla y del mundo. Su carácter repetitivo, su musicalidad y su sencillez formal facilitan su memorización y recitación, haciendo de estas composiciones un elemento casi consustancial a los momentos de juego de la infancia, aunque en algún caso, como las oraciones infantiles, quedan fuera de esos espacios de ocio.

A pesar de las diferencias culturales y lingüísticas que tienen los distintos pueblos, el cancionero popular infantil, como otros aspectos del folclore, se nos presenta como un fenómeno universal. En todas las culturas, los niños y niñas cuentan con un repertorio propio que ellos mismos interpretan o que les es cantado por adultos cuando ellos aún no saben hablar, y que cumple funciones similares: calmar, entretenir, educar o iniciar

en el mundo simbólico. Esta universalidad no implica homogeneidad, sino más bien una sorprendente convergencia de temas, estructuras y funciones que permite pensar en una dimensión común de la infancia, en la que el canto –y el cuento, aunque este género no nos ocupa en esta ocasión– actúa como forma de protección, socialización y juego. Pedro Cerrillo (2005) ha destacado la capacidad de estas formas orales para conformar una memoria emocional y colectiva, al tiempo que preparan al niño para su integración en la comunidad. En palabras de José Manuel Pedrosa (2006: 18), «los textos folklóricos no conocen las fronteras políticas, religiosas o lingüísticas: se transmiten y transforman de pueblo en pueblo, de madre en madre, de niño en niño».

Este trabajo propone explorar precisamente esas convergencias y particularidades del cancionero popular infantil a ambos lados del Estrecho de Gibraltar, tomando como eje la transmisión oral de nanas, retahílas, juegos de corro y otros géneros breves que conforman el universo sonoro de la infancia. A través del análisis comparativo de textos recogidos en diferentes colegios públicos de Castilla-La Mancha de boca de niñas y niños procedentes del norte de África, pretendemos subrayar la importancia de los puentes culturales que se tienden entre ambas orillas, así como las especificidades de cada tradición. Lejos de tratarse de un corpus marginal, estas canciones constituyen una rica fuente de información sobre las formas en que las comunidades moldean, acogen y acompañan la experiencia de la infancia. Como bien señaló Margit Frenk (1998), la oralidad infantil es una forma viva de literatura, un arte popular en miniatura, capaz de condensar en pocas palabras siglos de saber cultural compartido.

Nuestro trabajo ha estado centrado en la lirica popular de tradición infantil, que como cualquier tipo de creación de transmisión oral es un amplísimo campo de estudio que engloba miles de composiciones tradicionales, con sus consiguientes variantes, y cuyo estudio y propuestas de clasificación han llevado a cabo investigadores como Frenk (1998), Cerrillo (1994, 2005) o Pelegrín (1996, 1999a, 2006), entre otros. Este cancionero popular infantil se compone de un variado repertorio poético-musical en el que se distinguen con claridad dos grandes conjuntos (Pelegrín, 1999a y Cerrillo, 2005): las retahílas y las canciones. Las retahílas, de carácter formular y acumulativo, se caracterizan por su brevedad, ritmo marcado y función instrumental dentro del juego. Se puede subdividir a su vez en fórmulas de sorteo, eliminatorias, adivinanzas rítmicas, secuencias numéricas o juegos verbales. Por otra parte, las canciones infantiles presentan una mayor diversidad tipológica, y en ellas el texto se entrelaza con la música, el gesto y el movimiento. Dentro de ellas pueden diferenciarse subgéneros como las canciones de corro, de comba, de rueda o de palmas, en las que la acción colectiva y la coordinación motriz resultan centrales; las nanas y arrullos, destinadas a calmar o dormir al niño; y las canciones vinculadas a juegos de imitación, a pequeñas tareas cotidianas o al acompañamiento de movimientos rítmicos (Ruiz Fernández, 2006).

Pero además, en este caso de las composiciones liricas tenemos que recordar su especial relación con los niños, ya que este género es el primer contacto que tienen con la literatura, pues nacen prácticamente de su mano, ya que ha llegado a ellos, incluso por «ósmosis», a través del ritmo del corazón materno y el balanceo de las primeras nanas que pueden haber conocido antes de ver la luz, y de las que disfrutarán nada más nacer, sin importar que no entiendan el contenido de su significado: es suficiente el sonido, el ritmo, la rima que los tranquiliza y adormece. A ellas le seguirán las canciones de distintos juegos, las retahílas, adivinanzas y trabalenguas... todos cargados de sonidos, juego, onomatopeyas; poemas repletos de música y sentimientos, sensaciones, deseos; poemas que se perciben casi con todos los sentidos, que expresan y comunican; en resumen, como afirma Liliana Cinetto (2001: 73), «esas primeras manifestaciones poéticas emparentadas

con la música y la tradición oral, que las ha creado y transmitido por generaciones, son el origen de la literatura infantil».

1. METODOLOGÍA

La presente investigación combina un enfoque cualitativo de corte etnográfico con estrategias de intervención educativa basadas en la metodología de investigación-acción. Dada la naturaleza de nuestro objeto de estudio -el cancionero popular infantil en contextos de migración-, hemos optado por un diseño metodológico flexible y participativo que nos permita no solo recoger datos de campo de manera rigurosa, sino también implicar a los participantes en procesos de reflexión crítica. Este planteamiento metodológico responde a la necesidad de abordar la tradición oral infantil no solo como un objeto de análisis literario y sociocultural de épocas pasadas, sino también como una práctica viva y en continua transformación, especialmente en escenarios de inmigración habitual, como el que nos ocupa.

El enfoque que podemos darle a una investigación relacionada con estos materiales propios del folclore infantil es muy diverso, aunque predominan, casi siempre, los que tienen que ver con su carácter pedagógico, especialmente desde el área de la didáctica y, dentro de esta, de la didáctica propia de la música o de la educación física, por su estrecha relación con el juego.

Nosotros hemos planteado un acercamiento desde lo literario de la mano de lo social, proponiendo un trabajo de campo sobre cancionero infantil con informantes magrebíes emigrados a España: niños y jóvenes nacidos en el país africano, donde pasaron parte de una niñez que han seguido o siguieron desarrollando en nuestro país, y más en concreto en localidades de Castilla-La Mancha. Las entrevistas las hemos realizado desde tres modalidades diferentes: por un lado, llevadas a cabo directamente por los miembros de nuestro grupo de investigación. Por otro lado, con la colaboración directa de bibliotecarias de diferentes bibliotecas públicas de distintas localidades, tras unas jornadas de formación exclusivas para ellas. Y, por último, con estudiantes en prácticas de los grados de Educación Infantil y Primaria, y del Máster Universitario en Formación del Profesorado de Secundaria. Estos últimos, como parte de los contenidos de distintas materias en las que, mediante la metodología de investigación-acción, se abordan los conceptos de la literatura de tradición oral.

Este diseño metodológico responde a la necesidad de integrar el estudio académico con la intervención educativa y comunitaria, siguiendo los principios de la investigación-acción. Según Kurt Lewin (1946: 38), quien acuñó el término, la investigación-acción es «un proceso de investigación que emplea la acción como medio para resolver un problema, en el que los investigadores son también participantes activos». La participación de bibliotecarias y estudiantes en formación no solo facilitó y enriqueció la recogida de materiales, sino que permitió una intervención consciente en el contexto educativo y social, potenciando la reflexión crítica sobre la cultura de origen de los informantes y sobre las manifestaciones de oralidad infantil.

En esta línea, hemos concebido la investigación no como un acto neutral de recolección de datos, sino como un proceso de transformación y empoderamiento mutuo, tanto para los investigadores como para los participantes. Como señalan Elliot (1990) y McKernan (1996), uno de los pilares de la investigación-acción es que «la práctica se convierte en objeto de reflexión y cambio desde dentro, en colaboración con los implicados» (Elliot, 1990: 16). A esta perspectiva se suma Koshy (2010: 2), quien destaca que la investigación-acción «permite a los profesionales educativos investigar de manera sistemática su propia práctica con el objetivo de mejorarlala».

Así, los estudiantes y profesionales implicados no se han limitado solo a obtener testimonios, sino que han podido reflexionar sobre su propio papel como mediadores culturales y sobre la importancia del patrimonio oral infantil en contextos de diversidad. En definitiva, la adopción de esta metodología no solo ha permitido una recogida más amplia y contextualizada de cantilenas, juegos y nanas, sino que ha favorecido un aprendizaje crítico y comprometido con la inclusión, el respeto intercultural y la transmisión de saberes tradicionales en el ámbito educativo, social y cultural.

2. NUESTRA INVESTIGACIÓN

Desde hace más de una década colaboramos con la consejería de Educación de Castilla-La Mancha, la Red de Bibliotecas Públicas de esta comunidad autónoma, Cáritas y Cruz Roja en la formación de mediadores de lectura con niñas y niños inmigrantes, en unos programas en los que partimos siempre de los textos de la tradición oral, especialmente del cancionero. Convencidos de que la integración en el aula de los más pequeños es el seguro de una buena convivencia futura, animamos a estos mediadores a prestar atención al cancionero infantil de las distintas culturas y nacionalidades de procedencia del alumnado, observando y comentando sus similitudes, valorando las variantes y diferencias, compartiendo experiencias y recuerdos, enseñando cantilenas desconocidas para el resto de la clase, facilitando así la educación multicultural, y poniendo en valor un concepto mestizo de la cultura que hoy es más necesario que hace tiempo y que necesitamos para luchar contra las cada vez más presentes manifestaciones de intolerancia en el mundo «desarrollado».

Para la realización de esta investigación se ha llevado a cabo un trabajo de campo que incluyó la entrevista a un total de 73 informantes infantiles y juveniles. De ellos, aproximadamente el 80% se encontraba cursando Educación Primaria en el momento de la entrevista, mientras que el 20 % restante pertenecía a niveles de Educación Secundaria Obligatoria. En cuanto a la distribución geográfica de los informantes, la mayor representación correspondió a la provincia de Ciudad Real, con 28 participantes, seguida por Cuenca (15), Albacete (13), Toledo (11) y Guadalajara (6).

Del conjunto de informantes, 41 eran niñas y 32 niños. Asimismo, 54 de los participantes habían nacido en España, mientras que el resto había nacido en sus respectivos países de origen. En cuanto a la filiación cultural, 49 informantes se identificaban como de origen o familia marroquí, 4 como saharauis, 2 tunecinos y el resto como argelinos. Esta muestra permite una aproximación diversa y representativa a la realidad migratoria infantil de procedencia africana en la región castellano-manchega.

El trabajo de campo nos permitió conocer dos realidades sobre el conocimiento, uso y transmisión del cancionero de la infancia: la primera, que los niños inmigrantes cantan canciones de la tradición infantil española que han conocido, casi en todos los casos, en el colegio, donde seguramente las han aprendido también sus compañeros. Y es que una de las realidades evidentes en la transmisión de estos materiales, al menos desde la última década del siglo pasado -y cada vez de manera más acentuada-, es que el folclore infantil ha perdido su vía de transmisión natural, que era principalmente entre iguales y se llevaba a cabo en espacios y tiempos dedicados al ocio. Y ese papel que antes hacían los iguales y los familiares, especialmente madres y abuelas, ahora lo protagonizan, principalmente, los colegios.

La segunda realidad observada es que muchos de los informantes conocen un pequeño repertorio de canciones infantiles cuyo origen se sitúa al otro lado del Estrecho. Entre ellas, destacan algunas composiciones que se repiten de manera significativa, ya que casi todos los han cantado y jugado en su ámbito más íntimo -es decir, en el seno de

la familia o con amigos de su misma procedencia-. Estas cantilenas han sido aprendidas generalmente en el entorno de su nuevo hogar en España o, en el caso de quienes pasaron su primera infancia en África, las recuerdan de haberlas escuchado y compartido con sus compañeras y compañeros de juego en sus lugares de origen.

3. CORPUS DE ESTUDIO

Presentamos a continuación las canciones de origen árabe que hemos recogido durante el trabajo de campo. Quedan fuera, al no ser objeto prioritario de este artículo, las cantilenas propias del cancionero popular infantil español, que además en todos los casos los informantes reconocen haber aprendido siempre en el colegio o en las clases de español o cultura española. Todas las canciones se recogen en archivo digital de audio, por lo que siempre aportamos su transliteración. En un caso, la canción informada por una joven que nació en su país de origen y pasó en él parte de su infancia está acompañada por su escritura en árabe, que incorporamos también al texto. Las traducciones al español y las transliteraciones de todas ellas han sido realizadas por Youssef Taki, joven de origen marroquí contratado predoctoral en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Una cantilena conocida por casi todos los informantes, y que hemos recogido en las cinco provincias, es *Kolloli ya Nass*, que podríamos clasificar como un tipo de canción para acompañar los primeros juegos mímicos y psicomotrices durante los primeros meses de vida, una canción en la que suele intervenir un adulto, y el niño repite, en ocasiones, la letra, y siempre los movimientos. La transliteración dice algo así como:

1.

Kolloli ya nass
mada ta'erifouna,
hal ta'erifouna,
alla'iba bil aydi,
aydi, aydi, aydi,
la'iba bil aydi.
Ahahaha.

Decidme, gente,
¿acaso sabéis?
¿sabéis vosotros
el juego de las manos? [jugar con las manos]
Manos, manos, manos,
jugar con las manos.
¡Jajaja!

Otro tipo de composiciones en las que se hace obligatoria la presencia de un adulto como transmisor son las nanas. Varias niñas, en distintas localidades, conocían esta nana, titulada *Nini ya moumou* (duérmete ya, niñito mío). Una de las informantes, estudiante de 2º de la ESO, nos la proporcionó también por escrito.

2.

يَا مُومُو
حَتَّى يَطِيبَ عَشَانَا
وَإِلَّا مَا طَابَ عَشَانَا

يُطِيبُ عَشَا حِبْرَانَنا
 يَا مُومُو
 حَتَّى تَجِيَ عَنْدَ مُو
 الْخَبْرُ فَوْقَ الْمَيْدَةِ
 وَالْحَلْوَى فَوْقَ الصَّيْنِيَّةِ

Nini ya mumu
 hatta yTib eashana
 u ila ma Tab eashana
 yTib easha jiranna.
 Nini ya mumu,
 hatta tji eaandu mu.
 Bubu falmidiya
 qaqa faSSiniya

Duérmete, niñito mío,
 hasta que esté lista la comida.
 Si no está lista,
 la de los vecinos lo estará.
 Duérmete, niñito mío,
 hasta que llegue tu madre.
 El pan está en la mesa,
 los caramelos en la bandeja.

Y en dos localidades diferentes recolectamos también esta otra canción de cuna:

3.
 Endi baba wa
 endi mama
 doma miyo
 h'tah fil nom.

Tengo a papá y
 tengo a mamá
 siempre conmigo,
 hasta en el sueño.

Otro tipo de composición de la que algunos niños inmigrantes conservan su recuerdo y utilizan en sus hogares o con sus amigos antes de comenzar un juego es *Ajrada Malha*. Aunque no todos coinciden al describir el tipo de composición por su uso, la mayoría de los que sí coinciden indican que es una especie de canción para echar a suertes, sortear o descalificar/eliminar del juego a uno de los compañeros. Puestos en círculo con las manos extendidas, uno de ellos va cantando/silabeando la canción, cambiando de mano a cada golpe de voz, y el señalado en la última sílaba es el elegido o eliminado de la ronda.

4.
 Ajrāda mālḥā
 fī kunti sāriḥa
 fī jnān aṣ-ṣāliḥa.
 Āsh klīti, āsh shrabti.

Għiर at-tāħ wa-n-nāħ
wa-l-ħakka b-īdīk.
Al-qāya Abū Mtāħ

Langosta (o saltamontes) salada,
¿dónde has estado rondando?
En el jardín de los justos.
¿Qué has comido? ¿Qué has bebido?
Solo caída y lamento [o manzanas y manzanas]
y la sabiduría está en tus manos.
Te encontraste con Abu Fattah [el juez de las llaves].

Otra fórmula de sorteo, esta vez informada por un niño argelino, y compuesta en idioma francés mayoritariamente, dice así:

5.

Niaco, niaco robinet,
tu mérites un bon soufflet.
Puisque tu l'as mérité,
sortez, sortez
s'il vous plaît.

Niaco, niaco robinet,
mereces una buena bofetada.
Puesto que te la has merecido,
salgan, salgan,
por favor.

Por último, transcribimos las composiciones que podríamos agrupar en el tipo de canciones escenificadas, cantilena que acompañan a juegos. El primero de ellos, muy breve, es una variación del escondite, con un verso en árabe y otro, de nuevo, en francés. La segunda composición es una canción de filas. La tercera, una de las retahílas más repetidas por los informantes, es *Achta ta ta ta*. Se trata de una canción escenificada (corro) relacionada con las lluvias. Y la última, *Tikchibila*, es reconocida por unos como canción escenificada para acompañar juegos de palmas, y por otros para acompañar juegos de corro.

6.

Wahd, joj, tlata, jemd.
Un, deux trois squelette.

Un, dos, tres, congélate.
Un, dos, tres, esqueleto.

7.

Mama dsamanha gaya
gaya bajda shiwaya
gayba maha shanta
fi-ha wedssa ou buta
bit-gul uak uak uak

Mamá está llegando,
Llegará muy pronto.
Con ella trae regalos,
Entre ellos ocas y patos.
Dicen ¡uac, uac, uac!

8.

Achta ta ta ta,
a wlidat lheratá,
Alm achlm Busekri,
Tybli jbzi bekri
bash najshi wlidati.
Wlidati ajnd lqadi
wlqadi majab jebar.

Oh, lluvia, lluvia, lluvia,
oh, hijos de campesinos,
oh, Sr. Buzekri,
cueza mi pan bastante temprano
para que cenen mis hijos.
Están en la casa del juez
pero el juez no lo sabe.

9.

Tikchbila, Tiwliwla.
Tikchbila, Tiwliwla.
Wahed nhar, Tiwliwla,
hzzit lwtar, Tiwliwla.
Houa ou raarija, Tiwliwla.
Smaani, Tiwliwla,
ou ghnnina.
Tikchbila, Tiwliwla.

Tikchbila, Tiwliwla.
Tikchbila, Tiwliwla.
Un día, Tiwliwla,
cogí el laúd, Tiwliwla,
Él (el laúd) y la tarija (o darbuka), Tiwliwla,
Escúchame, Tiwliwla,
y cantamos.
Tikchbila, Tiwliwla.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS SELECCIONADO

Comenzamos nuestro análisis con ese primer grupo de composiciones en las que el emisor es necesariamente un adulto, siendo el niño únicamente receptor de esos textos, ya que por su corta edad aún no sabe hablar: las nanas o canciones de cuna y las letras y melodías que acompañan los primeros juegos mímicos.

4.1. *Las nanas*

A pesar de su diversidad geográfica y cultural, las nanas, en cualquier lugar del mundo, comparten una serie de rasgos esenciales que configuran un auténtico «ADN»

común, propio de la literatura oral infantil. Las canciones de cuna de origen africano recogidas en esta investigación ofrecen un testimonio claro de esa herencia compartida. Tanto en su estructura como en sus contenidos, responden a los mismos principios que definen a las nanas hispánicas y a las de otras tradiciones orales.

Uno de estos rasgos es la creación de un entorno afectivo y protector, donde la figura adulta (generalmente la madre) asegura su presencia amorosa al niño. Así ocurre en la sencilla pero intensa nana *Endi baba wa*. Aquí, la repetición afectiva del ‘tengo’ subraya la pertenencia y la seguridad, reforzada en el imaginario nocturno donde el niño no queda solo ni siquiera al dormir.

Otro elemento característico es la función de distracción y promesa de recompensa, mecanismos agradables para inducir el sueño o calmar la inquietud. Se manifiesta claramente en la otra de las nanas recogidas, *Nini ya mumu*. En ella, el canto ofrece una espera placentera: la recompensa llegará, si no es ahora, será pronto. Además, introduce la figura de la madre ausente, cuya presencia se espera como garantía de bienestar. Esta estructura, donde la ausencia de la madre es motivo de la espera y a la vez de promesa de cuidado futuro, conecta directamente con otras tradiciones hispánicas. Y es que otro rasgo universal de las nanas es precisamente esta referencia a figuras ausentes, generalmente la figura paterna en el repertorio hispánico. Sin embargo, como muestra esta nana, también existen excepciones en las que es la madre quien está ausente, aunque de manera justificada y esperanzadora. Así sucede también en algunas canciones de cuna que antologa Tejero Robledo (2002), o en esta otra nana que recoge en Los Silos (Tenerife) Ernesto Rodríguez Abad (comunicación personal, 18 de diciembre de 2024), en la que la madre ha ido en busca de recursos para el hogar:

Duerme niño bonito,
que tu madre no está aquí,
fue al monte del agua a por leña
y ella pronto ha de venir,
cambiará leña por leche,
azúcar, gofio y pan,
para cenar esta noche
y mañana desayunar.
Duérmete niño chiquito
que la gente qué dirá,
en casa de una soltera
se oye un niño llorar,
arrroró.
Esta misa a San Antonio
y ella pronto ha de venir.
Ay, niño cariño mío,
no hagas caso de la gente,
que es más chiquitito el río
que el rumor de la corriente.

Todas estas composiciones, en contextos culturales distintos, reflejan la importancia de tranquilizar al niño frente a una ausencia temporal, transformándola en esperanza y promesa de cuidado. En definitiva, estas nanas revelan que el universo de la canción de cuna, más allá de las diferencias lingüísticas o culturales, responde a necesidades humanas universales: el consuelo, la protección, la transmisión del afecto y la creación de un espacio seguro a través de la palabra cantada.

4.2. Primeros juegos mímicos

Dentro del Cancionero Popular Infantil, los llamados primeros juegos mímicos constituyen un tipo específico de composiciones que combinan palabra y gesto en una forma de comunicación primitiva y profundamente afectiva. Se trata de canciones o tonadas que el adulto dirige a un niño muy pequeño, en las que el componente lúdico se entrelaza con el aprendizaje de movimientos básicos: palmadas, giros de mano, balanceos o primeros pasos. Como señala Cerrillo (1994), en estos juegos el adulto actúa como emisor principal, mientras que el niño es receptor y, en ocasiones, «co-emisor», cuando interviene tímidamente en la repetición de palabras o en la ejecución de los movimientos.

El elemento fundamental de los primeros juegos mímicos es la acción: no importa tanto el contenido narrativo de la canción como su capacidad para generar una respuesta corporal, emocional y social en el niño. Los temas pueden ser muy variados -juegos con las manos, con los pies, de balanceo, de cosquillas, de esconderse o de montar a caballo-, pero siempre orientados a favorecer la interacción y el placer compartido.

Estos juegos, además, poseen características literarias propias: la repetición de elementos, los ritmos monótonos y la estructura de pregunta-respuesta son fórmulas que permiten al niño anticipar lo que va a ocurrir, favoreciendo su participación. La literatura oral infantil encuentra aquí uno de sus canales más genuinos, en estrecha relación con lo que Bateson denominó «protoconversación» (Vila, 1984: 93): ese primer diálogo afectivo entre adulto e infante en el que la palabra, el canto y el movimiento se sincronizan en un intercambio de significados básicos.

En este contexto, la canción marroquí *Kolloli ya nass* (Decidme, gente) representa un magnífico ejemplo de primer juego mímico. Su letra invita a los niños a jugar con las manos: «¿sabéis vosotros / el juego de las manos? / Manos, manos, manos, / jugar con las manos». La estructura repetitiva y la mención explícita al uso de las manos convierten esta composición en una invitación directa a la acción. La simplicidad de la pregunta, el ritmo insistente sobre la palabra «manos» y el final en risa imitada (¡Ahahaha!) propician un ambiente de diversión y complicidad entre el adulto y el niño. Al igual que en los juegos mímicos hispánicos tradicionales, *Kolloli ya nass* utiliza el cuerpo como primer territorio de exploración lúdica y social, reforzando el vínculo afectivo mediante un lenguaje accesible y gestual.

En definitiva, tanto en la tradición hispánica como en las otras culturas de procedencia de estas cantilenas, los primeros juegos mímicos constituyen una forma primigenia de literatura oral donde el gesto y la palabra se entrelazan, modelando los primeros vínculos sociales y afectivos del niño, y configurando un proceso de primeros aprendizajes intuitivo, transmitido de generación en generación.

4.3. Fórmulas de sorteo

Las suertes, también conocidas como retahílas de sorteo o fórmulas para sortear o echar a suertes, son un tipo de composiciones del Cancionero Popular Infantil que se caracterizan por su estructura rítmica y sonora más que por un contenido lógico o narrativo. Aunque en apariencia su finalidad principal es elegir de forma aleatoria quién comienza un juego o asume un rol determinado, su verdadera riqueza reside en su funcionamiento como pequeños artefactos lingüísticos cargados de ritmo, musicalidad y, a menudo, de un delicioso sinsentido (Cerrillo y Sánchez Ortiz, 2017).

Como recuerda Calleja (1983), las formas orales tradicionales -los juegos, las canciones, las fórmulas- son fuente de inspiración para numerosos poetas que buscan recuperar el valor primitivo de la palabra: su dimensión acústica, rítmica y ritual. En las

suertes, lo importante no es tanto el significado literal de las palabras como su sonoridad, su capacidad para encadenarse en un flujo de sílabas que acompañe mecánicamente el proceso de selección dentro del juego. Esta prevalencia de la musicalidad sobre el sentido lógico aparece en suertes tradicionales hispánicas como:

Una mosca en un cristal
hizo cris, hizo cras,
el cristal se rompió
y la mosca se salvó (Cerrillo, 2005: 97).

El mismo fenómeno se observa en composiciones de origen africano como *Ajrāda mālha*, recogida en esta investigación: «Langosta salada, / ¿dónde has estado rondando? / En el jardín de los justos. / ¿Qué has comido? ¿Qué has bebido? / Solo caída y lamento, / y la sabiduría en tus manos. / Te encontraste con Abu Fattah».

Pese a su apariencia narrativa, *Ajrāda mālha* presenta la misma estructura de acumulación, encadenamiento de imágenes y juego fonético que caracteriza a las suertes tradicionales. Más allá de la aparente historia de la langosta, lo que predomina es el ritmo, la repetición de sonidos y la invitación lúdica a participar en el juego.

La misma lógica rítmica se encuentra en la suerte francesa transmitida por un niño argelino: «Niaco, niaco robinet, / tu méritez un bon soufflet. / Puisque tu l'as mérité, / sortez, sortez, / s'il vous plaît». Aquí, el absurdo —la traducción literal de *robinet*, del francés, es grifo-, un grifo que merece una bofetada, y el ritmo sincopado que marca cada sílaba refuerzan el carácter mecánico de la fórmula. La función primaria no es construir un relato coherente, sino establecer un procedimiento sonoro de exclusión o elección en el juego. Estas fórmulas infantiles pueden leerse como jitanjáforas populares: juegos rítmicos que devuelven a la palabra su valor acústico primigenio, anterior a la lógica y al sentido convencional. López Tamés (1990) y Gabriel Celaya (1981) destacaron que el sinsentido, el gusto por el disparate y la musicalidad pura son características esenciales de la literatura oral infantil, y que han inspirado movimientos artísticos de vanguardia como el surrealismo. Así, las suertes -ya sean hispánicas, magrebíes o argelinas/francófonas- forman parte de una tradición que privilegia el ritmo, el juego y la expresión libre por encima de la lógica narrativa. Sirven no solo para organizar la dinámica del juego infantil, sino también para celebrar el poder sonoro de la lengua, en un espacio donde la magia del ritmo prima sobre la rigidez del sentido. Volvemos a ver así cómo las fórmulas de sorteo son ejemplos vivos de la literatura popular, herederas de una tradición ancestral que ha sabido mantener su frescura a través de generaciones y culturas, reafirmando el valor del lenguaje como juego y como ritual.

4.4. Canciones escenificadas

Para finalizar, nos ocuparemos de las canciones escenificadas, que suman casi la mitad del corpus recogido. Dentro de la tipología del Cancionero Popular Infantil, las canciones escenificadas constituyen un tipo especialmente significativo, tanto por el vasto número de composiciones que se encuadran dentro de esta clasificación, como por la riqueza de sus recursos literarios. Definidas por la combinación de texto y acción, estas composiciones presentan estructuras poéticas que, aunque sencillas en apariencia, encierran mecanismos literarios complejos: repetición de fórmulas, juegos fónicos, encadenamientos, paralelismos y onomatopeyas.

Si bien su función lúdica y de acompañamiento gestual es incuestionable, interesa aquí detenerse particularmente en su dimensión literaria, clave para entender su

capacidad de perdurar y adaptarse a distintos contextos culturales. Las composiciones africanas recogidas en este estudio -*Wahd joj tlata jemd*, *Mama dsamanha gaya*, *Achta ta ta ta* y *Tikchbila Tiwliwla*- ilustran cómo, en tradiciones distintas a la hispánica, las canciones escenificadas reproducen patrones literarios análogos, configurando un corpus transnacional de formas orales que responden a principios expresivos y lúdicos prácticamente universales.

Una característica fundamental de estas canciones es su fuerte estructura rítmica, basada en la repetición de palabras, frases y fórmulas sonoras. En *Wahd joj tlata jemd* («Un, dos, tres, congélate»), la fórmula numérica inicial establece un ritmo binario inmediato. El texto no busca narrar una historia, sino sostener un ritmo que marca la acción de detenerse súbitamente, tal como sucede en canciones escenificadas hispánicas como «Un, dos, tres, escondite inglés». Aquí, el contar progresivo («uno, dos, tres») se convierte en un dispositivo poético autónomo, cargado de tensión lúdica y sonora.

En *Tikchbila Tiwliwla*, la repetición del binomio *Tikchbila/Tiwliwla* funciona como un estribillo estructural. Esta reiteración produce un efecto de circularidad y suspensión temporal: la narración de la acción (coger el laúd, el tambor, cantar) queda enmarcada por el constante retorno al estribillo, configurando un espacio lúdico en el que texto y ritmo son inseparables. El mecanismo recuerda al de muchas canciones de corro españolas, donde el estribillo («A la rueda, rueda», «Antón pirulero») vertebría la totalidad de la composición.

Aunque muchas canciones escenificadas se apoyan en repeticiones rítmicas más que en una narración formal, algunas introducen esquemas narrativos sencillos o estructuras dialogales. En *Mama dsamanha gaya*, por ejemplo, se desarrolla una pequeña narración: la llegada de la madre que trae regalos. La enumeración de los animales («ocas y patos») introduce un juego de anticipación y sorpresa, a la vez que permite la participación activa de los niños en el canto (imitando los sonidos de los animales: «uak, uak, uak»).

Este tipo de pequeñas secuencias narrativas encaja perfectamente en lo que Cerrillo (1994) describía para las canciones escenificadas: textos donde la historia importa menos que el ritmo o la plasticidad de la acción, pero que, sin embargo, dotan de sentido al movimiento y a la participación del grupo. De manera similar, en *Achta ta ta ta*, la estructura simula una especie de súplica o petición a un personaje (el panadero Busekri), introduciendo un leve desarrollo dramático: se solicita la cocción temprana del pan para alimentar a los hijos. Aunque el desenlace («el juez no lo sabe») no desarrolla una verdadera resolución narrativa, el fragmento crea un efecto de movimiento y expectativa, típicos de los textos escenificados de base narrativa. Cabe señalar que la temática de la lluvia, presente en esta composición, encuentra paralelos en el propio cancionero popular infantil hispánico, donde existen retahílas como *Que llueva, que llueva* o *Lluvia, lluvia, vete ya*, que utilizan también un lenguaje sencillo y repetitivo para dialogar con los fenómenos naturales, apelando a su llegada o a su marcha.

Otro elemento interesante en estas canciones es el uso de diferentes recursos expresivos. Las canciones escenificadas africanas analizadas comparten con las hispánicas el gusto por los juegos fónicos, las onomatopeyas y los paralelismos formales. En *Mama dsamanha gaya*, la onomatopeya («uak, uak, uak») no es un mero adorno, sino un elemento estructural que refuerza el ritmo, marca la alternancia entre acción y sonido y proporciona un punto de clímax lúdico en la participación colectiva. Esta misma función cumplen las secuencias de repetición rítmica en *Tikchbila Tiwliwla*, donde la insistencia sonora de los estribillos genera un efecto rítmico y musical similar al de los tradicionales hispánicos *A la lima y al limón* o *Cucú cantaba la rana*.

El paralelismo estructural también es notable: *Tikchbila Tiwliwla* organiza sus versos de manera casi simétrica, repitiendo una fórmula rítmica fija en cada línea, interrumpida solo por pequeños cambios de contenido («cogí el laúd», «cogí la darbuka», «cantamos»). Este recurso, ampliamente documentado en la poesía popular de tradición oral, facilita la memorización, promueve la participación grupal y refuerza el carácter colectivo del canto.

Otro rasgo que comparten estas canciones con las escenificadas de la tradición hispánica es su carácter anónimo y variable. Aunque en su origen haya existido un autor individual, las canciones se modifican al ser transmitidas oralmente: se adaptan a nuevos contextos, se simplifican, se enriquecen o se mezclan con otras formas. Esta dinámica colectiva explica el origen curioso y la existencia de diversas versiones de *Tikchbila Tiwliwla*, como veremos más adelante.

La flexibilidad en la interpretación y uso de estos textos también es evidente: *Wahd joj tlata jemd* puede acompañar distintos tipos de juegos físicos (congelarse, saltar, agacharse), al igual que las canciones hispánicas de corro o comba varían según el informante, la zona geográfica de recogida o la ocasión en que se canta.

Las canciones escenificadas africanas que hemos analizado reproducen de manera precisa las estrategias literarias fundamentales del cancionero popular infantil: repetición, ritmo marcado, onomatopeyas, juegos de palabras y estructuras paraleísticas. Aunque su contenido narrativo sea ocasionalmente ligero o fragmentario, su potencia reside en la capacidad que tienen para configurar espacios rítmicos de participación colectiva, donde la palabra, el gesto y el movimiento se entrelazan de forma orgánica. *Wahd joj tlata jemd*, *Mama dsamanha gaya*, *Achta ta ta ta* y *Tikchbila Tiwliwla* son ejemplos vivos de cómo la literatura oral infantil, en diferentes latitudes, sigue respondiendo a principios universales de organización poética, construyendo a partir de elementos simples una compleja arquitectura sonora y emocional que atraviesa culturas y generaciones.

5. EL CANCIONERO Y LA MEMORIA DE LOS PUEBLOS: *TIKCHIBILA*

Si hay un género lírico en la literatura popular española que está relacionado con la memoria de las gentes, ese es el romancero. Un romancero que extiende sus raíces en el cancionero infantil, como se han encargado de estudiar investigadoras como Ana Pelegrín (1996), Virtudes Atero Burgo (1990) o María Jesús Ruiz Fernández (2006).

En el caso de la canción infantil que cierra nuestro corpus de estudio, *Tikchbila*, es mucha la bibliografía que se puede encontrar sobre la misma, en especial sobre su origen en un romance morisco (Bernabé Pons, 2013; Epalza, 1996). Y aquí encontramos, una vez más, esa relación del romancero y la infancia que acabamos de mencionar. En España tenemos muchos casos, documentados y contrastados, del uso del romancero en el cancionero infantil. El Romancero Infantil, como afirmaba Virtudes Atero Burgos (1990: 13), no es distinto del general, ni tiene un repertorio distinto, ni vive de manera independiente, «antes al contrario, representa una parte esencial de aquel (...); no es un tema, es un *nivel de la tradición*; si se quiere, un estado, el último, al que puede llegar un romance en la cadena de la transmisión».

Todos conoceremos, seguro, canciones infantiles como *Mambrú se fue a la guerra / mire usté mire usté qué pena / Mambrú se fue a la guerra / sabe dios cuándo vendrá*. O el de *Yo soy la viudita del conde Laurel / que quiero casarme y no tengo con quién*. O *Estaba el señor don Gato / sentadito en su tejado / ha recibido una carta / que si quiere ser casado...* Algo muy similar encontramos en el caso que nos ocupa: la canción *Tikchbila Tiwliwla*, cuya pervivencia en el repertorio infantil actual es reflejo de un remoto

origen en el romancero morisco. Según varios estudiosos de la literatura oral árabe y andalusí (Chejne, 1974; Epalza, 1991), *Tikchbila* deriva de *Dik Ishbiliyya*, ‘el camino hacia Sevilla’, y *Tiwliwla* puede interpretarse como ‘volveremos a ella’. Estos versos condensan la nostalgia de los moriscos expulsados de la península tras el decreto de 1609, y constituyen un testimonio lírico de la memoria histórica de un pueblo desplazado.

El texto del romance antiguo, que conserva un eco en la versión lúdica contemporánea, puede transliterarse y traducirse de la siguiente forma:

Tikchbila
Mā qaṭalūnī wa-lā aḥyawni,
Dhālika al-kās alladhī aṭawnī,
Al-ḥarāmī lā yamūtu,
Sataḥṣulūna ‘alā akhbārih,
Hā huwa qādim,
Hā huwa hāhunā marratan ukhrā,
Hā huwa hāhunā marratan ukhrā.

Tikchbila
No me mataron,
ni me dejaron vivir.
Ese vaso que me dieron,
el ladrón no muere,
tendréis noticias de él.
Ahí viene,
aquí está de nuevo,
aquí está de nuevo.

La simbología de los versos es muy evocadora. La expresión «no me mataron ni me dejaron vivir» (*ma qatlouni ma hyawni*) evoca las torturas y humillaciones sufridas por los moriscos, especialmente durante las conversiones forzadas y la Inquisición. El «vaso que me dieron» (*dak lkass lli aataawni*) parece que alude al acto de obligarles a beber vino, transgrediendo su fe musulmana como símbolo de sometimiento. El verso «el ladrón no muere» (*al hrami maymoutchi*) puede interpretarse como una alusión a la persistencia de la opresión. Y, por último, «llegaron noticias» (*jate khbarou f’lkoutchi*) puede hacer referencia a las nuevas olas de exiliados que mantenían viva la memoria de Al-Ándalus.

Autores como Epalza (1991) destacan que el dolor de la expulsión generó una rica literatura nostálgica en árabe y en aljamía (español escrito en caracteres árabes), que pervivió tanto en el Magreb como en las comunidades moriscas ocultas. Dentro de esa producción, *Tikchbila Tiwliwla* sería un curioso caso de tradición popular infantil, donde un lamento colectivo se transforma en juego y en canto.

Actualmente, la canción se mantiene viva entre los niños marroquíes en forma de juegos colectivos: unos niños chocan sus palmas mientras alternan los versos, o dos pequeños giran cogidos de las manos al ritmo de la melodía. Se trata, como en tantas canciones escenificadas, de una acción rítmica que enmascara un contenido mucho más grave y profundo.

Esta forma de pervivencia es paralela a la de muchos romances españoles medievales que, como observó Ramón Menéndez Pidal (1968), han llegado hasta nuestros días en forma de canciones de corro o de juegos infantiles. El fenómeno por el

cual una composición adulta se infantiliza en la transmisión oral ha sido estudiado por Ana Pelegrín (1996), quien señala que la memoria colectiva conserva, a través de las generaciones, no solo los textos, sino también sus ritmos, sus imágenes simbólicas y sus significados afectivos.

El caso de *Tikchbila Tiwliwla* demuestra, además, el carácter flexible y resiliente de la literatura oral: un romance de exilio y dolor se convierte en juego de integración social para las generaciones infantiles posteriores. La melancolía se transforma en risa, y la herida histórica en un espacio de pertenencia y continuidad cultural.

La importancia de esta herencia no puede subestimarse. Como afirma María Jesús Ruiz Fernández (2006: 45), «el cancionero infantil no es solo juego o aprendizaje: es archivo vivo de la memoria popular». A través de estos pequeños textos musicales los niños reescriben, cantan, perpetúan... sin saberlo, una historia que trasciende el tiempo en el que viven y conecta con los pueblos de ambas orillas del Mediterráneo.

Desde un punto de vista literario, *Tikchbila Tiwliwla* conserva rasgos propios del romance tradicional: la fórmula de apertura, el tono sentencioso, las estructuras paralelísticas y la repetición de motivos. Aunque simplificado, el texto mantiene la esencia lírica de los antiguos romances de frontera, en los que el dolor y la resistencia se expresaban rítmica y melódicamente.

Por último, cabe subrayar que el proceso de conservación de esta canción a través de la infancia, aunque espontáneo, también revela una cierta actualización simbólica (Díaz Viana, 1997): los niños, al recrear y adaptar el texto, aseguran la continuidad de un imaginario cultural que resiste al olvido. Así, en los ecos de *Tikchbila Tiwliwla* sigue latiendo una memoria compartida entre las dos orillas, entre el Al-Ándalus perdido y el Magreb que lo soñó.

Y, para finalizar, rescatamos una retahíla infantil en castellano, que recogimos de una niña marroquí y una niña española en la localidad de Cañamares, mientras realizaban un juego de palmas. La cantinela dice así:

Ring, ring, llaman a la puerta,
ring, ring, yo no quiero abrir,
ring, ring, es la policía,
ring, ring que no quiero ir,
ring, ring, abre tú la puerta
ring, ring te lleven a ti
por ser morena y chiquita
con pecas en la nariz.

Margit Frenk ya indica en su corpus la más que probable procedencia de este tipo de retahílas del romance de Bernal Francés o la adultera, documentando su ya posible uso infantil desde la Edad de Oro, como nos recuerda María Jesús Ruiz (2023: 77-80): «Culantrillo llama a la puerta / perekil, quién está ahí? / Yerbabuena soy señora / que vengo a por teronjil». Ana Pelegrín (2006), M.ª Jesús Ruiz Fernández (2023) o Mariana Masera (2008, 2019) han documentado cómo este relato lírico sobre el adulterio y la repentina presencia de la muerte han encontrado en el juego infantil un lugar de supervivencia que, como vemos, dura hasta nuestros días. De aquel relato cruel de adulterio y muerte, el cancionero infantil se ha quedado con la llamada a la puerta inquietante, advirtiendo de un peligro inminente y un mal presagio. Pero lo ha transformado, al igual que en el anterior de *Tikchibila*, en un motivo de juego, de sinsentido, de ritmo, música y diversión.

6. CONCLUSIONES

El estudio del cancionero popular infantil a ambos lados del Estrecho nos muestra la extraordinaria riqueza de estas composiciones y su importancia como vehículo de transmisión cultural, afectiva e incluso de memoria histórica: canciones que, más allá de las divisiones geográficas y políticas, unen a las comunidades humanas a través, en este caso, de la infancia, la oralidad y el juego. Las nanas, los juegos mímicos, las suertes y las canciones escenificadas analizadas en este trabajo no solo comparten rasgos lúdicos, temáticos o estructurales, sino que también preservan símbolos, valores y representaciones compartidas a lo largo de generaciones en su memoria colectiva.

El análisis de ejemplos procedentes de España y del Magreb confirma que los patrones de la literatura oral infantil son profundamente universales, pero a la vez también están muy localizados culturalmente. La repetición, el ritmo, el juego de manos o de movimiento, la presencia de figuras familiares o simbólicas (madre, animales, oficios, instrumentos musicales, etc.) son elementos constantes que, con ligeras variaciones, aparecen tanto en las canciones de tradición hispánica como en las africanas. A pesar de las diferencias lingüísticas, religiosas o sociales, los repertorios infantiles presentan estructuras rítmicas similares, el uso de fórmulas repetitivas y la función lúdica como medio de socialización. Esta estructura compartida permite imaginar un «ADN poético infantil» que supera fronteras y nos ofrece un espacio común de humanidad.

Canciones como *Tikchbila Tiwliwla* ilustran, además, cómo el cancionero infantil puede vehicular, bajo formas aparentemente sencillas y lúdicas, memorias traumáticas y anhelos colectivos, como fue el caso de la expulsión morisca. Estos procesos de infantilización de los relatos históricos muestran que la literatura oral no solo sirve para entretenir o educar, sino también para preservar la memoria de los pueblos.

Por otra parte, la investigación-acción llevada a cabo con niños y jóvenes de origen marroquí o magrebí en Castilla-La Mancha ha permitido observar cómo estas canciones siguen cumpliendo su función integradora y comunitaria en contextos migratorios. Como ha señalado Moscoso García (2023), las canciones infantiles funcionan como pasarelas de identidad que permiten a los niños reconocerse en una tradición y, al mismo tiempo, adaptarla a sus nuevas realidades. El estudio de la oralidad infantil, en consecuencia, no puede disociarse del análisis de los procesos históricos, migratorios y de contacto cultural. Por eso, la recopilación de canciones en comunidades migrantes residentes en Castilla-La Mancha ha permitido observar cómo las tradiciones infantiles se conservan, se adaptan y se recrean en contextos nuevos. La presencia de canciones de origen magrebí entre niños y jóvenes vinculados familiarmente allí, pero nacidos ya en España, evidencia la vitalidad de la tradición oral y su capacidad para sobrevivir en contextos de cambio, sirviendo como vínculo afectivo con el país de origen de sus familias. La comparación, por ejemplo, entre fórmulas de sorteo africanas, como *Ajrada malha* o *Niaco, niaco robinet*, y sus equivalentes hispánicos demuestra que, en la infancia, el placer del ritmo, del absurdo y del juego de palabras se impone sobre las diferencias culturales. El cancionero infantil actúa así como un espacio de libertad lingüística, emocional y social donde los niños reafirman su pertenencia a una comunidad, ya sea de origen o de acogida.

En definitiva, los juegos, nanas y canciones infantiles documentados en esta investigación son testimonio vivo de una historia compartida. Su estudio no solo enriquece el conocimiento filológico y etnográfico, sino que también contribuye a valorar la literatura infantil oral como patrimonio intangible fundamental en los procesos de memoria, identidad y transmisión cultural. Frente a los discursos que insisten en las rupturas, el

cancionero infantil recuerda que las culturas dialogan, se influyen mutuamente y que, en la voz de un niño que canta y juega, sobreviven siglos de historia compartida.

Lógicamente, este estudio no pretende sentar cátedra sobre el cancionero infantil transmediterráneo, sino abrir nuevas vías de investigación sobre la memoria oral y el papel de la infancia -muy pocas veces tenido en cuenta- como depositaria de la tradición oral. Aunque no es una muestra muy extensa, con esta pequeña representación podemos hacernos a la idea de cómo la tradición lírica infantil tiene unos mismos rasgos y patrones a ambos lados del estrecho; y cómo merece la pena abrir, además de nuestros brazos, también los oídos para conocer y disfrutar un folclore tan distinto y, a la vez, tan parecido.

BIBLIOGRAFÍA

- ATERO BURGOS, Virtudes (1990): «El romancero infantil: aproximaciones a otro nivel de la tradición», *Draco*, 2, pp. 13-34.
- BERNABÉ PONS, Luis Fernando (2013): *Los Moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- CALLEJA, Seve (1983): «Acerca de la poesía para niños», *Apuntes de Educación*, 10, pp. 11-13.
- CELAYA, Gabriel (1981): *La voz de los niños*, Barcelona, Laia.
- CERRILLO, Pedro C. (1994): *Lírica popular española de tradición infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERRILLO, Pedro C. (2005): *La voz de la memoria. Estudios sobre el cancionero popular infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CERRILLO, Pedro C. y SÁNCHEZ ORTIZ, César (2017): *El cancionero popular infantil en educación*, Madrid, Síntesis.
- CHEJNE, Anwar (1974): *Muslim Spain: Its History and Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CINETTO, Liliana (2001): «En busca de la poesía perdida», en *Actas de las segundas Jornadas de Promoción de la Lectura. Panorama actual de la Literatura Infantil y Juvenil desde la mirada de los escritores*, Buenos Aires, Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad, pp. 73-77.
- DÍAZ VIANA, Luis. (1997): *El regreso de los lobos. La cultura popular en tiempos de globalización*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ELLIOT, John (1990): *La investigación-acción en educación*, Madrid, Morata.
- EPALZA, Mikel de (1991): *Los moriscos antes y después de la expulsión*, Madrid, Mapfre.
- EPALZA, Mikel de (1996): «Estructuras de acogida de los moriscos emigrantes de España en el Magreb (siglos XIII al XVIII)», *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*, 4, pp. 35-58. <https://doi.org/10.14198/ALTERN1996.4.3>
- FRENK, Margit (1998): *Lírica infantil hispanoamericana: canciones de tradición oral*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- KOSHY, Valsa (2010): *Action research for improving educational practice: A step-by-step guide*, 2^a ed., London, Sage.
- LEWIN, Kurt (1946): «Action research and minority problems», *Journal of Social Issues*, 2/4, pp. 34-46. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4560.1946.tb02295.x>
- LÓPEZ TAMÉS, Román (1990): *Introducción a la Literatura Infantil*, Murcia, Universidad de Murcia.

- MASERA, Mariana (2008): «Tradición y creación en los símbolos del romancero tradicional hispánico: la puerta», *Destiempos*, 15. <<http://www.destiempos.com/n15/masera.pdf>>
- MASERA, Mariana (2019): «Los símbolos y motivos en la antigua lírica popular hispánica: hacia la construcción de un diccionario», *Boletín De Literatura Oral*, volumen extraordinario 2, pp. 229-252. <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai2.16>
- MCKERNAN, James (1996): *Investigación-acción y currículo: Propuesta de investigación crítica*, Madrid, Morata.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero Hispánico (Teoría e historia)*, Madrid, Espasa Calpe.
- MOSCOSO GARCÍA, Francisco (2023): «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>
- PEDROSA, José Manuel (2006): *La narración folklórica: estudio y edición de textos tradicionales*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- PELEGRÍN, Ana (1996): *La infancia en la poesía: El romancero infantil*, Madrid, Cátedra.
- PELEGRÍN, Ana (1999a): «Catálogo de retahílas y canciones infantiles», en *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Enrique Baltanás, Antonio J. Pérez Castellano y Pedro Piñero (eds.), Sevilla, Fundación Machado, pp. 217-290.
- PELEGRÍN, Ana (1999b): *La escuela de la fantasía: tradición oral y literatura infantil*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- PELEGRÍN, Ana (2006): La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2006): *La literatura oral infantil: memoria y pervivencia*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2023): *Culantrillo llama a la puerta. Catálogo y poética del romancero infantil*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (2002): «La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, pp. 211-232.
- VILA, Ignasi (1984): «Del gesto a la palabra: una explicación funcional», en *Psicología evolutiva*, II, Jesús Palacios, Álvaro Marchesi y Mario Carretero (eds.), Madrid, Alianza Universidad, pp. 85-104.

Fecha de recepción: 1 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 20 de septiembre de 2025



ATU 707: reflexiones sobre el tipo en las muestras recopiladas en el *Corpus de Literatura Oral*

ATU 707: reflections on the type in the samples collected at the *Corpus de Literatura Oral*

Laura MORENO GÁMEZ

(Universidad de Jaén)

lgamez@ujaen.es

<https://orcid.org/0009-0007-3389-2294>

RESUMEN: El tipo ATU 707, denominado *Los tres niños dorados*, presenta una amplia transmisión en la tradición oral de numerosas culturas. Esta influencia se hace presente también en diversas publicaciones internacionales de versiones escritas que, naturalmente, han contribuido a la perdurabilidad de este tipo. Este trabajo propone un análisis de las versiones recopiladas hasta el momento en el *Corpus de Literatura Oral*. A partir de un enfoque comparatista, se cotejarán las diferentes versiones y se comentarán las variaciones presentes entre ellas, haciendo alusión, también, al vínculo que existe entre este y otros tipos de cuentos maravillosos.

PALABRAS CLAVE: Cuentos populares, ATU 707, Enfoque comparativo, Versiones, *Los tres niños dorados*.

ABSTRACT: The type ATU 707, called *The Three Golden Children*, has a wide transmission in the oral tradition of numerous cultures. This influence is also shown in several international publications of written versions that have naturally contributed to the durability of this type. This work proposes an analysis of the compiled versions up to now in the *Corpus de Literatura Oral*. From a comparative perspective, the different versions will be compared and the variations between them will be discussed. References will also be made to the link that exists between this and other types of magic tales.

KEYWORDS: Folk tales, ATU 707, Comparative approach, Versions, *The Three Golden Children*.

El *Corpus de Literatura Oral* (Mañero Lozano, 2019) reúne, además de otros registros relacionados con el romancero y el cancionero, más de 2000 testimonios pertenecientes al género de la narrativa oral; de los cuales, cerca de 1000 son cuentos. Tal como aparece reflejado en la composición del proyecto, para catalogar dichos archivos se recurre a diferentes fuentes especializadas. Ejemplo de ello podrían ser el catálogo El-Shamy (2004) para los relatos cuentísticos de tradición árabe o los diferentes catálogos de Camarena Laucirica y Chevalier (1995, 1997, 2003a, 2003b), Agúndez García, Sánchez Ferra y Hernández Fernández (2023), o la edición conjunta de estos (2022) para los cuentos folclóricos de procedencia hispánica. Sin embargo, la referencia fundamental es el catálogo de Uther (2004) —basado en el sistema de clasificación de Aarne y Thompson (1928, 1961)—, cuya edición revisada y complementada ha visto la luz en 2024, la cual presenta el sistema de registro del cuento consensuado por parte de

los especialistas. En esta obra se muestra un orden y clasificación de los cuentos según su subgénero. Encontramos, pues, cuentos de animales, maravillosos, religiosos, realistas, del ogro estúpido, anecdóticos o humorísticos y de fórmulas. Precisamente, los catálogos comentados anteriormente toman como base la clasificación de esta obra. Cada tipo de cuento queda clasificado con una referencia numérica y presenta las características básicas y mínimas —también llamados motivos— que conforman el argumento. En cada caso se presenta, además del código numérico citado, el título que corresponde a dicha narración, una descripción de la estructura del cuento con los motivos que lo componen y las variantes literarias encontradas en diferentes culturas, lo que ayuda a profundizar más aún en el análisis específico de cada tipo cuentístico. Es preciso mencionar la flexibilidad de estos tipos, pues cada narración oral presenta variaciones con respecto a las demás.

En estas páginas tomaremos como referencia este último catálogo —citado de forma general con el acrónimo ATU— para realizar un estudio de las diferentes variantes correspondientes al tipo 707 registradas en la plataforma del *Corpus de Literatura Oral* hasta el momento. Estas versiones corresponden, en tres casos, a registros pertenecientes a diversas regiones españolas, además de un registro marroquí y uno procedente de Argelia, lo que nos permite adquirir una perspectiva internacional de la representación del cuento. De esta variabilidad surge un interés en el estudio de las diferencias significativas que podrían presentarse en los diversos registros. Esto nos permitirá observar si, en algún caso, dichas variaciones podrían estar vinculadas con el origen de las narradoras y ciertos patrones culturales asociados a estas, así como comprender si estos cambios podrían afectar a la evolución de la trama narrativa. Del mismo modo, con este análisis se podrá apreciar la continuidad de ciertos motivos cuentísticos comunes y presentes en todas las narraciones. Por tanto, se pretende identificar y analizar la evolución del tipo ATU 707 profundizando en las principales similitudes y diferencias entre los diversos registros recopilados en el *Corpus de Literatura Oral* con el objetivo de comprender los patrones que sustentan la pervivencia de este cuento.

El tipo ATU 707, perteneciente al subgénero de los cuentos maravillosos o de magia, aparece titulado en *The Types of International Folktales* como *Los tres niños dorados* o, anteriormente, como *Los tres hijos dorados*, y se presenta resumido así:

ATU 707: Tres jóvenes hacen alarde de que, si se casan con el rey, tendrán trillizos con el pelo de oro, una cadena alrededor del cuello y una estrella en la frente. El rey oye por casualidad a la más joven y se casa con ella.

Cuando da a luz a tres maravillosos niños, las hermanas mayores los sustituye por animales (perros). La encarcelan (destierran), sus hijos quedan desprotegidos, pero son rescatados por un molinero (pescador).

Cuando han crecido, el hijo mayor parte a encontrar a su padre, a buscar a un pájaro parlante, un árbol cantor, o el agua de la vida. Él y su hermano fracasan y se transforman en columnas de mármol. La hermana, con la ayuda de una anciana, logra rescatarlos y traer de vuelta los objetos mágicos. La atención del rey se dirige a los niños y a los objetos mágicos. El pájaro de la verdad revela la historia completa. Los niños y su madre se reencuentran; las hermanas son castigadas (Traducción propia de Uther, 2024: 402-403).

La estructura del cuento ya aparece dividida en *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (1961) en cuatro episodios principales: el deseo de obtener un marido por parte de las jóvenes y las promesas que estas hacen al respecto, las calumnias de la esposa por parte de sus hermanas, las aventuras de los hijos en la búsqueda por diferentes elementos deseados, y la restitución del núcleo familiar anteriormente

separado. Así, los dos primeros episodios corresponden a la introducción del relato, en el que cabe destacar la falsa atribución de haber dado a luz a animales o seres monstruosos en lugar de bebés, aunque el motivo principal que caracteriza este tipo de narraciones son los símbolos en la piel o el cabello dorado atribuidos a los recién nacidos. El tercer episodio corresponde al desarrollo de la narración y es, por lo tanto, el de mayor extensión. Se produce en este la búsqueda de los elementos fantásticos que, generalmente, suelen coincidir en los relatos: un árbol que danza o produce frutas de todo tipo en cualquier época del año, una fuente de agua de colores o que no deja de fluir y el pájaro cantor o parlante que siempre dice la verdad. Finalmente, el relato concluye con un cuarto episodio en el que los objetos conseguidos por los gemelos captan la atención del padre, que muestra interés por conocer a los propietarios de dichos elementos invitándolos a palacio. En este encuentro se desvelan las características señas de identidad de los hermanos, que generalmente han permanecido ocultas hasta ese momento, lo que desencadena en el rey el reconocimiento de sus hijos. Entonces, sale a la luz la tergiversación que se produjo tras sus nacimientos, se libera a la madre del castigo impuesto y el relato concluye con un desenlace feliz para los protagonistas.

Si se revisan las variantes internacionales recopiladas en el catálogo internacional ATU, considerando solo los países que nos ocupan, aparecen cuatro paralelos en castellano: en el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: Cuentos maravillosos* (1995), de Camarena y Chevalier, en el *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses* (1996), de González Sanz, en el *Catálogo tipológico del cuento folklórico en Murcia* (2013), de Hernández Fernández y en el *Catalogue of Galician Folktales* (2021), de Noia Campos. También aparece un paralelo en Argelia, en *Types of the Folktale in the Arab World: A Demographically Oriented Tale-Type Index* (2004), de El-Shamy, y otro en Marruecos, *A Study of Eastern Moroccan Fairy Tales* (2000), de Kossmann. Al revisar el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, la relación de versiones orales en castellano aumenta a un total de diecinueve. Y, si revisamos el *Types of the Folktale in the Arab World*, encontramos seis versiones provenientes de Argelia y cuatro de Marruecos. Con esta cantidad de versiones registradas, resulta evidente que se trata de un tipo cuentístico bastante extendido, tanto en el folclore español como en los países magrebíes, y cabe pensar en la existencia de muchas tantas otras versiones que quedan aún por recopilar.

1. PRINCIPALES VARIANTES ESCRITAS DEL TIPO ATU 707

Antes de profundizar en las diferentes versiones que han quedado registradas en el *Corpus de Literatura Oral*, resulta interesante realizar un breve recorrido histórico por las principales obras literarias escritas en las que aparece este tipo cuentístico. De este modo, se ofrecerá una visión más amplia de las diferentes formas de narración y de cómo estas han podido evolucionar e, incluso, influir en las narraciones orales que nos ocupan. Para ello, se hará un mayor énfasis en las principales obras que han podido repercutir en la expansión de este tipo, como son las primeras publicaciones en varios países o las recopilaciones que han disfrutado de mayor difusión popular.

Según diversos estudiosos¹ la primera versión escrita del tipo ATU 707 aparece en Italia en 1550, en la primera publicación de la obra de Gianfrancesco Straparola *Le piacevoli notti*. Esta obra presenta una colección de setenta y tres cuentos, algunos de los cuales ya habían sido reproducidos en colecciones anteriores, mientras que otros, en su gran mayoría,

¹ Pueden revisarse las referencias en Fomin (2020: 93), Iounes-Vona (2013: 3) y Uther (2024: 403).

provenían de narraciones de tradición oral. El cuento que aquí nos atañe corresponde a la *favola* III de la cuarta noche y formaría parte de ese segundo grupo proveniente del folclore popular. El cuento aparece en la obra original sin título, aunque es conocido por la novela de «Ancilotto, rey de Provino». A partir de esta selección de cuentos populares, la narración se incorporará a otras recopilaciones durante los siglos posteriores, siendo especialmente prolífica su inclusión en colecciones francesas. Justo una década más tarde, Jean Louveau publica en Lyon la traducción de la obra en francés, cuyo personaje se renombra como Lancelot, rey de Provins. A esta versión le sucedieron diversas reimpressiones hasta 1615, cuando la obra fue incorporada al *Índice de libros prohibidos* por la Inquisición Católica. Existe un detallado estudio de las traducciones de esta obra por parte de Morin (1937: 69-190) que cubre las diferentes publicaciones realizadas durante el siglo XVI y XVII. Para más información sobre este aspecto, remitimos también al artículo de Bottigheimer (2005: 17-31), que detalla la importancia de esta obra en el país vecino y la influencia que supuso en posteriores publicaciones del género cuentístico en lengua francesa.

En 1698, Madame d'Aunoy publica *Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, una recopilación de cuentos maravillosos que disfrutaron de gran éxito, entre los que se encuentra «La princesse Belle-Étoile et le prince Chéri». Bottigheimer (2005: 18) comenta que este cuento presenta exactamente los mismos elementos incluso en el mismo orden que la versión de Straparola; una congruencia que, según la autora, es solo posible al tratarse de una copia. Aunque esta visión no es compartida por otros autores², que afirman que d'Aulnoy simplemente embelleció los cuentos que se narraban en ese momento y desvió la atención de la presencia indiscutible que tuvieron los cuentos impresos de Straparola en la Francia de la época.

De nuevo un autor francés, Le Noble, publica en el año 1700 otra recopilación de cuentos titulada *Le Gage touché: Histoires galantes et comiques*. En ella, aparece «L'Oiseau de vérité», que ocupa la octava *gage*. Esta narración comparte grandes similitudes con las dos obras predecesoras.

En 1704, Antoine Galland publica en París el primer volumen de la primera traducción europea de *Les Mille et Une Nuits*, aunque habría que esperar hasta trece años para que aparecieran los volúmenes restantes de esta obra. Es en ese último volumen de 1717 en el que el autor incorpora una versión del cuento que nos ocupa, titulado «Histoire des deux sœurs jalouses de leur cadette». Se trata de una narración que hasta ese momento no aparecía en la obra árabe. La publicación de Galland no presenta simplemente una traducción del texto original, sino que el francés se encarga de editar, sustituir y añadir cuentos a la obra, como si de un recopilador más se tratara. Esta versión presentaría cierta relevancia en el texto, pues comenta Rubiera Mata que pasa a formar parte de la producción y la posterior difusión de la obra:

La versión de Galland pasó a formar parte del engranaje de las versiones de las *Alf layla wa-layla*, es decir en la propia creación del texto árabe. Según Muhsin Mahd, el editor contemporáneo del manuscrito Galland, los viajeros europeos que iban a Oriente, buscaban un manuscrito completo de las *Alf layla wa-layla* porque el de Galland estaba incompleto interrumpiéndose en medio de un cuento que el traductor completó con el relato que recibió de forma oral del monje árabe maronita Hanna y esta búsqueda de *Las Mil y una Noches* completas, motivó que un erudito egipcio a finales del siglo XVIII

² Sobre esta cuestión véase Robert (1981: 117-118).

reuniese un equipo y realizase una nueva versión de las *Alf layla wa-layla* donde se acumulaban toda una serie de cuentos árabes hasta completar por primera vez el número real de mil y una noches, que no tenían las versiones anteriores. Es decir que la traducción de Galland originó una nueva versión en la lengua original, aventura insólita en todo tipo de traducciones. Esta versión de finales del XVIII es la conocida por *Versión egipcia de Zotenberg* (V.E.Z.) en honor del sabio que analizó la historia de los manuscritos de las *Alf layla wa-layla* y sobre ella se hicieron la mayor parte de las ediciones árabes del siglo XIX y la mayor parte de las traducciones contemporáneas a las lenguas europeas que se limitaron a traducir el texto más o menos correctamente (Rubiera Mata, 1996: 526).

Las traducciones de la obra de Galland proliferaron en múltiples países durante los siglos XVIII y XIX. En España, la primera traducción que se conoce de *Las Mil y Una Noches* data de 1841 y, ciertamente, procede de la versión de este autor. No obstante, cabe mencionar que Galland no fue el único traductor de la obra, pues a comienzos del siglo XX, concretamente entre 1899 y 1904, se publican también en Francia los diecisésis volúmenes de la traducción de Mardrus. Este autor toma como referencia la versión egipcia de Zotenberg, a la cual añade fragmentos y nuevos relatos que no aparecían en la obra original. Aunque también se han realizado traducciones en España a partir de versiones en otros idiomas —como alemán, italiano y, por supuesto, árabe—, Cinca i Pinós (2001: 200) apunta que las traducciones provenientes del país galo tuvieron mucho más éxito, por lo que «es evidente, pues, que buena parte del público lector en lengua española ha conocido el texto de *Las mil y una noches* a través de las traducciones del francés». Esto podría presentar una influencia en el conocimiento popular de ciertas narraciones, entre las que podría encontrarse el tipo ATU 707.

Se considera que el texto de Straparola, junto con otra serie de colecciones del género, influyeron en obras posteriores en las que imperaba la recopilación del folclore y la literatura de tradición oral de diferentes culturas, como ocurre con los hermanos Grimm. Prat Ferrer (2014: 252) afirma, así, que muchos de los cuentos presentados en *Kinder und Hausmärchen* procedían de publicaciones periódicas y que «las fuentes de los Grimm eran desde luego, literarias, de los siglos XVI y XVII; los cuentos de Straparola y Basile, así como los cuentos de hadas franceses influyeron en el material que encontraron para la composición de esta obra». En el segundo volumen de la obra de Jacob y Wilhelm, *Kinder und Hausmärchen*, publicado en 1815, se incluye el cuento «De drei Vügelkens», que corresponde al tipo que nos interesa. Como es sabido, esta colección disfrutó de un gran prestigio que se dilata hasta nuestros días y fue, a su vez, influencia para recopilaciones y publicaciones futuras.

Posteriormente, en 1877, aparece en Italia otra versión de dicho cuento en la obra *La novellaja Fiorentina*, de Vittorio Imbriani. En este caso, la versión se titula «L'uccellin che parla». En esta obra, el autor enfatiza la reproducción fiel del habla del pueblo como objetivo fundamental, en contraste con otras obras comentadas aquí en párrafos anteriores, las cuales presentan modificaciones en la forma y lenguaje de los registros orales originales.

El interés por la recopilación y publicación de la literatura de carácter oral alienta a autores españoles, entre los que cabe mencionar a Cecilia Böhl de Faber, autora de varias colecciones de cuentos populares. La última de sus publicaciones, en 1877, *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, firmada —como el resto de sus obras— con el pseudónimo de Fernán Caballero, presenta por primera vez en España un cuento con el tipo ATU 707 titulado «El pájaro de la verdad». Cinco años más tarde,

en 1882, el precursor de los estudios de literatura folclórica española, Antonio Machado y Álvarez publica en la revista *El Folk-Lore andaluz* otra versión narrada por su propia hermana, titulada «El agua amarilla». Las versiones de estos dos autores difieren en la presentación de los cuentos, pues Böhl de Faber —si bien pionera en la publicación de recopilaciones orales— presenta una versión pulida del relato: «[la labor de Fernán Caballero] se aparta de la de los más estrictos folcloristas e investigadores [...], puesto que la autora no conserva exactamente la pronunciación fiel de los hablantes ni transcribe sus palabras, sino que refunde y recrea los cuentos» (Jofre, 1990: 251). Esto contrasta con el registro de Demófilo, en el que él mismo puntualiza que el cuento se publica «tal y como me lo refirió una hermana mía de doce años, conservando sus mismas palabras y repeticiones» (1882: 305). Asimismo, en 1885, Juan Menéndez Pidal, publica otra versión en *Poesía popular: colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones* titulada «El pájaro que habla, el árbol que canta y la fuente amarilla». En ella, aparecen reflejados los datos personales del informante.

Aunque quedan por comentar muchas obras literarias que han incorporado alguna versión del tipo cuentístico ATU 707, estas aquí presentadas, por tratarse de las primeras en haber sido publicadas, podrían considerarse como la posible base referencial de los registros recopilados que se detallarán a continuación. Sin embargo, cabe mencionar brevemente que existen otras tantas obras que no reproducen el cuento por completo, pero presentan diversos motivos y episodios idénticos a la narración que nos ocupa. Este es el caso, por ejemplo, de «El Caballero del Cisne» en *La Gran Conquista de Ultramar* o *El cuento del zar Saltán*, de Aleksandr Pushkin. En ambos casos, queda representado el episodio de la esposa calumniada y el desenlace de la historia con el reconocimiento de los hijos. Agúndez García (1998: 111-123) expone una considerable lista de narraciones populares y literarias vinculadas con este tipo cuentístico, ofreciendo una invitación a un futuro análisis contrastivo entre ellas.

2. LAS VERSIONES HISPÁNICAS RECOGIDAS EN EL CORPUS DE LITERATURA ORAL

Además de todas las referencias que se han tratado en el apartado anterior, el tipo ATU 707 puede conocerse en España por diversos títulos, entre los que pueden encontrarse *El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua de oro*, *El pájaro belverde*, *Los niños con la estrella en la frente*, *Los tres hijos de oro* o *El lucerito de oro en la frente*. En el *Corpus de Literatura Oral* (en adelante, *CLO*), el título que aparece para hacer referencia a estas versiones se representa de forma diversa, dependiendo de cómo los informantes lo conocen comúnmente. Dos de los registros españoles coinciden en titularlo *El Castillo de Irás* y *No Volverás*. Se trata de las versiones procedentes de la localidad de Aliseda³, provincia de Cáceres, con referencia catalográfica 1967n⁴ y de la localidad de Iniesta⁵, provincia de Cuenca, con referencia 1765n. El tercero, procedente de Fuentes de Andalucía⁶, provincia de Sevilla, con referencia 1617n, lleva por título *El pájaro, el árbol y la fuente*. Como se ha comentado anteriormente, son tres las versiones que corresponden a la Península hasta este momento; sin embargo, la distancia que existe entre cada una de ellas ofrece la posibilidad

³ Registrada a Josefa Corchero Liberal, de cincuenta y nueve años, el 3 de mayo de 2024.

⁴ En el *Corpus de Literatura Oral*, cada archivo posee un número de registro que facilita su identificación y acceso rápido en la plataforma. Se trata, en cualquier caso, de cuatro números dígitos seguidos de las letras «r», «c», o «n» dependiendo del género correspondiente de romancero, cancionero o narrativa.

⁵ Registrada a Consolación Soriano Cariñana, de ochenta y cuatro años, el 1 de julio de 2023.

⁶ Registrada a Aurora Urbina Fernández, de cincuenta y siete años, en 2003.

de cuestionarnos si se trata en los tres casos de la misma rama narrativa. Debido a la extensión de las versiones no será posible reproducir las narraciones en estas páginas, por ello, se remite a la referencia catalográfica del *CLO* para consultar sus transcripciones. A continuación, teniendo presente el resumen del tipo, se procederá a comentar y contrastar los detalles más característicos de cada una de las versiones españolas para una mayor comprensión de la presencia de los motivos literarios.

La situación inicial en la versión de Cáceres dista notablemente de las demás en ambos episodios introductorios. Se trata del único caso en el que no aparece el número tres en referencia a las hermanas, sino que este queda reducido a dos. De este modo, los ofrecimientos que se enumeran en los demás registros a cambio de casarse con el rey quedan revocados en la narración cacereña. No obstante, en la segunda parte de su introducción se produce un episodio que no aparece en las demás versiones. Se trata de la alteración del intercambio postal entre el matrimonio, ya que, como en las demás versiones, cuando la mujer da a luz a sus hijos, el marido se encuentra lejos de casa. La hermana reescribe las cartas con la intención de crear un malentendido y poder separar a la pareja: a la noticia de que han nacido los hijos con manchas de sol y luna en la frente, el marido recibe un mensaje en el que se destaca la fealdad de los bebés. Aunque este le contesta con palabras dulces, la mujer recibe una misiva modificada en la que alega que no quiere ver a sus hijos y le pide que los mate. Así, aunque se trata de una diferencia no significativa en el desarrollo del cuento, esta versión de la provincia de Cáceres es la única recopilada en el *CLO* en la que la propia madre se encarga de meter a sus hijos en una caja y echarlos al río con la intención de que alguien los críe. El resumen ATU hace referencia al nacimiento de tres hermanos; sin embargo, en todas las versiones recopiladas, tanto las tres españolas como la marroquí y la argelina, se hace referencia al nacimiento de gemelos o mellizos, tratándose siempre de un niño y una niña. Como aparece en el resumen, la madre siempre es encarcelada por no haber cumplido su promesa o, en la versión cacereña comentada anteriormente, por haberse, aparentemente, deshecho de sus hijos. En todos los casos, los niños son abandonados en un entorno natural y rescatados por una familia que los cría.

Aunque en el resumen ATU se especifica que, cuando los hermanos crecen, van en busca de su padre, esta acción solo se desarrolla en las versiones de Cáceres y Cuenca. Merece la atención comentar que esta escena no influye en la trama del cuento más allá del ser conscientes de que no conocen a sus progenitores. Cuando marchan de casa de los padres de acogida, transcurre poco tiempo hasta terminar alojados nuevamente en casa de otra pareja; por lo tanto, en ningún caso la trama se desarrolla con la búsqueda del padre. En este momento, la versión conquense se separa de las demás y añade otro episodio más a la trama del cuento: tras haber marchado en busca de sus padres biológicos, los hermanos encuentran a la entrada de un pueblo el cuerpo sin vida de un hombre al que no pueden dar sepultura por haber dejado una deuda antes de morir. Los jóvenes pagan la dita con el poco dinero que les queda para que el hombre pueda descansar en paz. Este personaje volverá a aparecer posteriormente en la narración, ofreciéndoles ayuda en las tareas que han de realizar, como señal de agradecimiento por haberle dado sepultura. Este pasaje coincide con la introducción de otro tipo, el ATU 505, titulado *El muerto agradecido*. La escena que se desarrolla es exactamente la misma salvo por el compromiso de repartir las ganancias; pues la ayuda ofrecida por el difunto es un acto de agradecimiento sin ninguna otra intención:

Mientras viaja, un hombre ve un cuerpo al que no permiten darle sepultura o es maltratado por sus acreedores. Él usa todo su dinero para pagar las deudas del fallecido y para su funeral. Más tarde, se encuentra con el agradecido difunto en forma de un

compañero de viaje (anciano, sirviente) que quiere ayudarlo con la condición de que dividan todas sus ganancias (Traducción propia de Uther, 2024: 307-308).

En la versión sevillana, los propios jóvenes se construyen un palacio en el que vivir tras alejarse de la familia que los ha criado. En los otros dos casos, como ya se ha hecho alusión anteriormente, se quedan en casa de otra pareja de ancianos y se hacen cargo de las labores de la huerta. Posteriormente, ocurre la misma escena en los tres registros: las tías descubren que los jóvenes siguen con vida al reconocer sus señales de nacimiento, por lo que planean visitar a los hermanos hasta en tres ocasiones diferentes para convencerlos de la necesidad de adquirir ciertos elementos. En los casos de Sevilla y Cuenca, las tías envían a una bruja para que alabe la belleza del jardín y comente varios elementos que lo harían ser comparable con el jardín del rey. En el caso de Cáceres, es la tía la que realiza esas visitas justificando la obtención de los objetos como muestra de afecto para gratificar a la pareja que los había acogido y cuidado en ese tiempo. En este momento de la trama, las versiones españolas que encontramos en el *CLO* coinciden en incluir los tres elementos que aparecen en el resumen ATU, aunque con peculiaridades diversas: en lugar de ir en busca de un árbol cantor, se dirigen hacia un árbol que produce frutas de todo tipo en cualquier época del año; el agua de la vida pasa a ser una fuente de agua de colores o que no deja de fluir; y el pájaro, además de parlante, dice siempre la verdad. En la versión sevillana, los elementos no presentan cualidades mágicas; se trata simplemente de una fuente, un pájaro y una planta. Además, curiosamente, es el único registro de los cinco recopilados en la plataforma hasta el momento en el que el último elemento al que se hace mención es una planta y no el pájaro de la verdad.

Los tres registros españoles hacen referencia al Castillo de Irás y no Volverás, lugar en el que encontrarán los bienes comentados. En el registro conquense, solo el joven se pone en marcha en busca de dichos elementos, mientras que, en las otras dos versiones, ambos hermanos se dirigen juntos al castillo. En cualquier caso, en cada registro aparece un ayudante en el camino (un pájaro, un hombre anciano y una mujer) que les aconseja sobre cómo salir exitosos de cada prueba. En la versión sevillana, el pájaro les ayuda indicándoles cómo deben eludir al león guardián que custodia la entrada del castillo: deben pasar cuando el animal tenga los ojos abiertos y no cerrados. En las versiones de Cáceres y Cuenca, los ayudantes les advierten de los peligros del castillo: sus puertas permanecen abiertas solo durante las campanadas de las doce; si no son capaces de salir en ese tiempo, quedarán convertidos en estatuas. Además, también les especifican qué elementos deben elegir para llevarse con ellos: siempre deben fijarse en aquellos que tengan peor aspecto e ignorar los que presenten buena apariencia.

Los episodios de la búsqueda y obtención de los elementos deseados ocurren de forma similar en los tres registros españoles. Aunque en las dos primeras ocasiones el hermano es capaz de salir victorioso del castillo y conseguir los preciados objetos, fracasa en la última misión al desoír los consejos del ayudante que encuentra por el camino, se entretiene y se convierte en piedra. En las versiones de Sevilla y Cáceres, la joven queda fuera de las puertas del castillo y presencia cómo su hermano no llega a tiempo para poder salir. Tras ser persuadida por su tía encubierta —con la intención de que esta corriera la misma suerte y quedara también atrapada dentro del castillo—, la protagonista vuelve al rescate de su hermano. Como ha quedado descrito anteriormente, en la versión de Cuenca, el hermano se dirige solo al castillo. Este finaliza la primera empresa y sale justo a tiempo antes de que se cierren las puertas. En ese momento, aparece de nuevo el anciano que le había dado las indicaciones para entrar al castillo y le regala una espada

brillante, la cual debe dar a su hermana para que le sirva como aviso si él está en peligro. La tercera vez que visita el castillo, el joven es atacado por los pájaros que habitan en el interior y le es imposible llegar a tiempo para salir. La hermana, al ver que pasan los días y no recibe noticias de él, revisa la espada brillante que le había dado el anciano y la encuentra ennegrecida. Así, la joven comprende que su hermano está en peligro y que debe partir para salvarlo. Esta parte de la trama puede asociarse con el tipo ATU 303, titulado *Los gemelos*, tanto por el uso del amuleto de vida, como también por la conversión del protagonista en piedra o por la marcha del hermano gemelo al rescate:

Una mujer da a luz a gemelos. [...] Uno de los hermanos se pone en camino junto con sus animales. Cuando los hermanos se separan, convienen en llevar un amuleto de vida que les avisa cuando uno de ellos está en peligro mortal y necesita ayuda: el agua se volverá turbia, una planta o un árbol se secará, un cuchillo clavado en un árbol se oxidará, etc. [...] En contra de una advertencia, el héroe sigue una luz (es tentado por un animal). Cae en manos de una bruja y se convierte en piedra. Su hermano gemelo recibe un aviso del amuleto de vida y parte en su búsqueda (Traducción propia de Uther, 2024: 198).

Cuando la joven llega a las puertas del castillo, el ayudante le aconseja cómo hacer para salvar a su hermano. En los casos de Sevilla y Cuenca se utiliza la misma solución: acariciar la figura de piedra o mármol con la pluma del pájaro. Esto no solo hará revivir al hermano, sino a cualquiera que haya sufrido su misma suerte. En el caso del registro sevillano, cada pluma que la joven arranque al pájaro romperá el hechizo de una de las estatuas de piedra que se encuentra dentro del castillo y las convertirá de nuevo en persona. En la versión de Cuenca, el anciano le proporciona la pluma a la joven. Cuando haya acariciado con ella al hermano, debe soltar la pluma que, al ser movida por el viento, deshará el encanto del resto de personas que allí se encuentran convertidas en piedra. Por otra parte, en el registro de Cáceres, el joven queda convertido en una piedra blanca justo detrás de la puerta del castillo; por lo que la hermana debe darle una patada para que este recupere su forma humana.

Las tres versiones concluyen de manera similar al resumen ATU: el rey, embelesado por el jardín o por el pájaro parlante, decide acercarse a los jóvenes. En la versión de Cuenca, el pájaro advierte a los niños de la presencia de su padre y de la situación reprobable en la que se encuentra la madre. En el registro de Cáceres, el rey invita a los jóvenes hermanos a un banquete en palacio. El pájaro le indica al rey la ausencia de alguien en la mesa e insiste en que hagan salir a la esposa de la mazmorra y esté presente en la cena. Cuando esto ocurre, el ave desata el pañuelo que cubre la frente del hijo, dejando su marca de nacimiento visible, por lo que la madre los reconoce rápidamente. Finalmente, la pareja descubre que las cartas que habían intercambiado sobre el nacimiento de los gemelos estaban manipuladas por la hermana de ella. En la versión sevillana, el pájaro no influye en el desenlace. Son los hermanos, entablando una conversación con el rey, quienes descubren que son sus hijos y le revelan las señas de nacimiento como muestra irrefutable. Como desenlace, la familia queda reconstituida con la liberación de la madre y las tías son siempre castigadas.

3. LAS VERSIONES MAGREBÍES RECOGIDAS EN EL CORPUS DE LITERATURA ORAL

Al igual que los casos anteriormente comentados, se presentarán a continuación las dos versiones restantes que se encuentran en el *Corpus de Literatura Oral*. Se prestará especial atención a aquellos pasajes que disten de los precedentes. Los registros que se van

a analizar corresponden a los títulos de *El hermano que fue a buscar la leche de la leona, el agua que fluye donde terminan las montañas y el pájaro que canta en la casa de oro*, procedente de la localidad de Tafoughelt⁷, provincia argelina de Berkane, que en el *CLO* aparece con la referencia catalográfica 1533n, y *El pájaro hablador*, registro de la localidad de Chauen⁸, provincia de Chauen, Marruecos, con referencia 1464n. La versión argelina ha sido reproducida en cabileno y traducida al español por Óscar Abenójar; y la versión marroquí ha sido narrada en árabe chauní y traducida por Francisco Moscoso García.

La versión marroquí es la única que presenta el número de hermanas aumentado a cinco. Sin embargo, ambos archivos coinciden en las promesas que llevarán a cabo si el rey se casa con ellas: las hermanas se ofrecen para realizar labores imposibles, como alimentar a toda la corte con solo un muslo de oveja o limpiar el palacio con el agua que cabe en un dedal. Se trata de labores que implican el servicio a la corte, en contraste con las promesas que aparecen representadas en los registros españoles, en los que las figuraciones tratan más bien de beneficios que obtendrían las jóvenes tras el casamiento, como poder viajar a cualquier lugar o poseer infinidad de trajes y joyas. Así, se podría indicar ya desde las primeras líneas una variación, si bien no significativa, de los registros españoles a estos que se comentan en este apartado. En las dos versiones magrebíes, el rey se casa con cada una de las hermanas y todas son incapaces de cumplir lo prometido, salvo la última de ellas. Estos dos registros coinciden con las narraciones de Sevilla y Cuenca en la figura de la hermana más joven como la única capaz de cumplir su promesa y dar a luz a dos hijos maravillosos. En la versión argelina, los recién nacidos presentan la peculiaridad de los mechones de oro y, en el archivo de Marruecos, esta promesa se amplía al dotar a los futuros hijos de propiedades mágicas: «un niño y una niña, que cuando rieran saliera el sol, cuando lloraran lloviera, cuando se lavaran las manos, la lisa que hierve en el agua se volviera dulce, cuando marcharan rápidamente dejaran tras ellos un ladrillo de oro y otro de plata» (*CLO*, 1464n). Estas últimas cualidades beneficiarán a la familia que acoge a los bebés —pues aumentarán enormemente sus riquezas— y serán esenciales en el reencuentro con el padre biológico, aunque no presentan mayor relevancia para el transcurso del cuento.

La segunda parte de la introducción, vinculada con el pasaje de la mujer calumniada, transcurre de forma general en ambos registros. En ninguno de los dos casos aparece la necesidad de búsqueda del padre cuando los hermanos crecen. Posteriormente, al avanzar en el desarrollo de la narración y tras el descubrimiento por parte de las tías de que los hermanos siguen con vida, se muestran dos interesantes variantes de las insospechadas visitas que reciben los jóvenes. En ambas ocasiones, los hermanos son persuadidos para conseguir ciertos elementos que tienen la finalidad de demostrar el amor de los familiares. En el caso de Marruecos, aunque la conversación se produce entre la tía y los hermanos, es el cuidador de estos el que debe realizar un total de cuatro ofrendas a sus hijos: elaborar una gallina de oro con sus pollitos de plata; alzar una ventana hacia el sol, otra hacia la luna y otra hacia el pozo del mar; sembrar un árbol que dance; y traer el pájaro hablador. El padre adoptivo les ofrece lo que piden, salvo en la última ocasión, en la que el hijo es consciente del peligro que puede correr el padre y decide ir él en su lugar. En el caso de Argelia, las tías envían a una vieja para que trate con los hermanos, como ocurre en los registros españoles de Sevilla y Cuenca. En este caso, la conversación se produce

⁷ Registrada a Dj. M., de cuarenta y siete años, el 15 de septiembre de 2013.

⁸ Registrada a Lalla, de ochenta años, en el año 2000.

a espaldas del gemelo, solo entre la joven y la anciana. La mujer consigue en varias ocasiones convencer a la protagonista para que finja estar enferma y que su hermano demuestre el amor que siente por ella al traer la leche de la leona en la piel de su propia cría, el agua que fluye donde terminan las montañas y el pájaro que canta en la casa de oro del hada. Para ello, el protagonista recibe ayuda de un sabio que le aconseja cómo debe eludir los peligros y sortear ciertas pruebas, como apaciguar a los monstruosos animales que custodian el líquido milagroso que cura. Este pasaje aparece representado en el tipo ATU 551, titulado *El agua de la vida*:

Un rey enfermo solo puede curarse con un remedio maravilloso (agua de vida, manzanas rejuvenecedoras, el ave fénix, etc.). Quienquiera que lo traiga heredará el reino. Sus tres hijos se embarcan en la búsqueda. Los dos mayores, arrogantes, se desvían de su objetivo.

El más joven es decidido y amable con los ancianos (enano, águila), los cuales le muestran el camino y le dan consejo. Con su ayuda, llega a un castillo mágico que solo abre durante una hora. Apacigua a los guardias animales (dragón, etc.) y encuentra a todos los demás dormidos. Localiza la fuente de la vida (el manzano dorado) y toma el remedio (Traducción propia de Uther, 2024: 339).

En los dos registros magrebíes, los elementos que deben buscar distan de aquellos que aparecen representados en el resumen ATU 707. En el caso argelino, no queda reflejado el árbol que danza y, en el caso marroquí, está ausente el agua que no deja de fluir. En ambos, al igual que en la versión española de Cuenca, el hermano emprende la búsqueda él solo. En el cuento argelino, como se ha hecho mención anteriormente, el joven pide consejo a un sabio que le advierte de los peligros que puede sufrir para conseguir aquello que la hermana le pide. En primer lugar, sacrifica una oveja para alimentar a unos cachorros de león. La leona, agradecida, acepta el sacrificio de uno de ellos para depositar su leche en la piel del cachorro. En ese momento, el animal advierte al joven de no girarse y mirar hacia atrás cuando se marche. En otra ocasión, el protagonista sacrifica otro animal para entretenar a los monstruos guardianes del agua que fluye donde terminan las montañas; pues corre el riesgo de poder convertirse en piedra si estos le soplan. Por último, para conseguir el pájaro que canta en la casa de oro del hada, el joven le esconde la ropa a esta mientras se baña y, a cambio, ella promete ofrecerle aquello que pida. Consigue casarse con ella y ambos quedan felizmente viviendo en la casa del hada junto con el pájaro cantor. Es el único registro que aparece en el CLO en el que el protagonista no sufre ningún encantamiento, sino que queda alejado de su hermana por decisión propia.

En el caso marroquí, el joven no respeta las advertencias de dos sabios cuando parte en busca del pájaro, lo acaricia y queda rendido en un sueño profundo. Igual que en el registro de Cuenca, en esta versión aparece un amuleto de vida: una planta que se marchita para advertir a la joven de que su hermano está en peligro. Cuando ella marcha en su rescate, encuentra a los sabios que habían aconsejado anteriormente a su gemelo y sigue las indicaciones que le ofrecen para ser capaz de atrapar en una jaula al pájaro hablador. En ese momento, es el propio pájaro el que le presenta la solución para romper el encantamiento: debe arrancarle una de sus plumas y, coincidiendo con los registros de Sevilla y Cuenca, acariciar con ella a todo aquel que haya sido hechizado por el ave.

En los desenlaces de los dos registros aparecen involucrados dos factores: el pájaro cantor y la revelación de las señas de nacimiento frente a los padres. Concretamente, en el caso marroquí, la muestra del don fantástico de los gemelos es expresada verbalmente por

la persona que cuidó de ellos tras haberlos rescatado. De forma similar ocurre en el caso argelino: el pájaro no expresa el engaño, solo canta y formula el pareado «¡El cuervo! ¡El cuervo come tierra!»⁹ (*CLO*, 1533n). Con esto, los hermanos comprenden que hay algo extraño en su historia y que verdaderamente son hijos del rey. Como ocurre en las demás versiones, la madre es liberada y la familia queda de nuevo reunida. El registro argelino sigue a las versiones españolas en concluir el cuento con un castigo a las tías; no así el marroquí, que es el único que omite el desenlace de estas.

MOTIVOS PRINCIPALES DE LOS REGISTROS RECOPILADOS

A continuación, se presenta un listado con los motivos que pueden encontrarse en las diferentes versiones del cuento que se han analizado. Estos aparecen separados en los cuatro episodios principales en los que se puede dividir la estructura del tipo. Se presentan en negrita aquellos motivos que se muestran en el resumen del tipo 707 en el catálogo ATU y se incluyen en tipografía redonda otros tantos que han podido ser detectados en alguna de las cinco versiones estudiadas. Para ello, se ha tomado como referencia la clasificación realizada por Thompson (1955-1958). Posteriormente, se presenta una tabla que muestra la presencia de dichos motivos en cada registro recopilado en el *Corpus de Literatura Oral*. Se ha creído conveniente presentar todos los motivos que aparecen en el resumen, aunque existen algunos casos en los que no se identifican en ningún registro. De esta forma, queda visible la presencia y ausencia de los principales motivos del cuento.

Episodio 1: Deseo de obtener un marido

N201 ‘Deseo exaltado de un marido hecho realidad’; **H71.2** ‘Cabello de oro (o de plata) como señal de realeza’; **H71.3** ‘Perlas del cabello como señal de realeza’; **H71.7** ‘Niño nacido con una cadena alrededor del cuello: señal de realeza’; **H71.1** ‘Estrella en la frente como señal de realeza’; **N455.4** ‘El rey escucha a una joven alardear sobre lo que haría si fuese reina’; H373 ‘Prueba de la novia: realización de tareas’; **L162** ‘Una heroína humilde se casa con un príncipe (rey)’.

Episodio 2: La esposa calumniada

K2110.1 ‘Esposa calumniada’; K2117 ‘Esposa calumniada: carta sustituida (mensaje falsificado)’; **S410** ‘Esposa perseguida’; Q433 ‘Castigo: encarcelamiento’; **K2115** ‘Calumnias sobre haber parido animales’; **S301** ‘Niños expuestos’; **S142** ‘Persona arrojada al agua y abandonada’; **R131.2** ‘Molinero rescata a un niño abandonado’; **R131.4** ‘Pescador rescata a un niño abandonado’.

Episodio 3: Aventuras de los hijos

H1381.2.2.1 ‘Hijo busca al padre desconocido’; **H1320** ‘Búsqueda de objetos o animales milagrosos’; **H1331.1.1** ‘Búsqueda del pájaro de la verdad’; H1331.1.4 ‘Búsqueda del pájaro que habla’; **H1333.1.1** ‘Búsqueda del árbol cantor’; **H1321.5** ‘Búsqueda del agua cantante’; **H1321.4** ‘Búsqueda del agua danzante’; **H1321.1** ‘Búsqueda del Agua de la Vida (agua que resucitará)’; H1361 ‘Búsqueda de la leche de la leona’; H1212 ‘Misión asignada debido a una enfermedad fingida’; D1131 ‘El castillo mágico’; N570 ‘Guardián

⁹ Como se ha mencionado anteriormente, este registro fue narrado en cabileno; sin embargo, la informante utiliza el árabe solo para esta parte: «L'aghrib! / L'aghrib yakul trab!».

del tesoro'; F771.5.1 'Castillo custodiado por bestias'; **D231.2** 'Transformación: hombre en columna de mármol'; B172.1 'Pájaro mágico petrifica a quienes se acercan'; **N825.3** 'Anciana ayudante'; N825.2 'Anciano ayudante'; E341.1 'Muerto agradecido por haber redimido al cadáver'; E761.3 'Amuleto de vida: el árbol (la flor) se marchita'; E761.4.7 'Amuleto de vida: la espada se oxida'; **R158** 'La hermana rescata al o los hermanos'; D782 'Desencantamiento por contacto físico'; D789.6 'Desencantamiento por repetición de fórmula mágica'; D1021 'Pluma mágica'.

Episodio 4: Restitución del núcleo familiar

H151.1 'Atención atraída por los objetos mágicos: se produce el reconocimiento'; **K1911.3.1** 'Sustitución de una falsa novia revelada por el animal'; **B131.2** 'El pájaro revela la traición'; H11.1 'Reconocimiento al contar la historia de vida'; H51.1 'Reconocimiento por marca de nacimiento'; **Q261** 'La traición castigada'; **S451** 'La esposa marginada es reunida por fin con su marido y sus hijos'.

	1617n	1967n	1765n	1464n	1533n
<i>Episodio 1: Deseo de obtener un marido</i>					
N201	+		+	+	+
H71.2					+
H71.3					
H71.7					
H71.1	+	+	+		
N455.4	+		+		
H373				+	+
L162	+		+		
<i>Episodio 2: La esposa calumniada</i>					
K2110.1	+		+	+	+
K2117		+			
S410					
Q433				+	
K2115	+		+	+	+
S301	+				+
S142		+	+	+	
R131.2		+	+		
R131.4				+	
<i>Episodio 3: Aventuras de los hijos</i>					
H1381.2.2.1		+	+		
H1320		+	+		+
H1331.1.1		+	+		
H1331.1.4		+	+	+	
H1333.1.1					
H1321.5					

	1617n	1967n	1765n	1464n	1533n
H1321.4					
H1321.1					
H1361					+
H1212					+
D1131	+	+	+		
N570					+
F771.5.1					+
D231.2	+	+	+		
B172.1				+	
N825.3		+			
N825.2			+	+	+
E341.1			+		
E761.3				+	
E761.4.7			+		
R158	+	+	+	+	
D782		+			
D789.6			+		
D1021			+	+	
<i>Episodio 4: Restitución del núcleo familiar</i>					
H151.1		+	+		
K1911.3.1					
B131.2			+	+	+ ¹⁰
H11.1	+			+	+
H51.1		+			+
Q261	+	+	+		+
S451	+	+	+	+	+

4. CONCLUSIONES

Como puede apreciarse en el análisis de los datos anteriormente representados, las cinco versiones recopiladas en el *CLO* desarrollan una estructura similar al coincidir en la exposición de los cuatro episodios característicos del tipo ATU 707. Además, en todos los casos se incluyen los motivos principales que resultan relevantes para el desarrollo de la narración. Sin embargo, las diferencias entre ciertas versiones quedan visibles en algunos aspectos. Así ocurre, por ejemplo, con la versión conquense, que dista de todas las demás en los dos primeros episodios del cuento: es el único registro que presenta a dos hermanas. Esta reducción de los números tres o cinco, visibles en los demás registros, podría servir de justificación para suprimir la exaltación del deseo de un marido por parte de las jóvenes. La presencia de una sola antagonista podría justificar, además, el episodio

¹⁰ El pájaro no verbaliza la traición, pero recita un pareado que desencadena la conversación entre los hermanos y el descubrimiento de la traición ocurrida.

de la alteración epistolar entre la pareja, dando lugar a que sea la propia madre la que decida deshacerse de sus hijos.

En el desarrollo del cuento pueden apreciarse ciertas disparidades, aunque todas vinculadas a la trama narrativa que nos ocupa. Sin embargo, la versión que más dista de las demás durante este tercer episodio es la argelina. En ella, aparecen elementos no presentados en los cuatro restantes, como los objetos que debe conseguir el hermano —es el único registro en el que se menciona un motivo que aparece de forma más recurrente en registros magrebíes: la leche de la leona—, así como los ardides que debe emplear para obtener dichos elementos, pues resulta también el único registro que presenta una variedad de guardianes que custodian los elementos deseados y la necesidad de sacrificar animales para alcanzar dichos objetos. Además, solo en esta versión el protagonista no queda atrapado o petrificado durante su última misión, sino que es él mismo quien decide disfrutar de una vida aparte, alejado de su hermana; por lo que es la única narración en la que la gemela no acude en su búsqueda para rescatarlo.

La mayoría de los elementos mostrados en los diferentes registros coinciden en el desenlace del cuento. El registro procedente de Sevilla es el único en el que la figura del pájaro no es relevante; en todos los demás, el animal juega un papel fundamental para el reencuentro de los gemelos con su padre. En cualquier caso, la narración siempre concluye con la restructuración de la familia. Solo en el registro marroquí se omite el castigo a las tías por la traición cometida.

El tipo ATU 707 presenta ciertos episodios que pueden servir de unión a otros tipos. En algunos casos en los registros que nos ocupan, como ya se ha mencionado durante el análisis de las diferentes versiones, la narración del cuento se enriquece con la introducción de estos otros episodios sin afectar a la estructura principal. Ocurre, así, con el tipo ATU 505, que sirve para introducir el personaje de ayudante del camino en el registro de Cuenca; o el tipo ATU 551 para justificar la necesidad de encontrar ciertos remedios curativos en el registro de Argelia.

Si se consideran no solo los motivos presentados en la tabla anterior, sino también las características más importantes comentadas durante el análisis, puede observarse una mayor similitud manifestada entre las tres versiones españolas, como la caracterización de la estrella en la frente de los gemelos o pasajes correspondientes al desarrollo de la narración, como la transformación del hermano en piedra. Además, la semejanza entre los registros de Cáceres y Cuenca son visibles en la necesidad de búsqueda del padre cuando los gemelos crecen, inexistente en la versión sevillana, o la presencia de personas ancianas como ayudantes de los hermanos en la búsqueda de los elementos —en este caso, si bien en el registro sevillano también aparece esta figura del ayudante, se trata de un pájaro parlante que da ciertas indicaciones a los hermanos para la obtención de los objetos.

Aunque las versiones magrebíes coinciden en algunos detalles, como la realización de las pruebas por parte de las jóvenes para cumplir la promesa de casarse con el sultán, no existe la misma concordancia comentada con los casos españoles. En efecto, se ha hecho mención a la presencia de ciertos pasajes presentes en la versión recopilada en Argelia que distan de forma más notable de los demás registros. Sería interesante estudiar más versiones argelinas de este tipo cuentístico para comprobar si se repiten los mismos patrones que confirmen la variabilidad de este tipo en el país. La versión marroquí, por el contrario, presenta una mayor similitud con las versiones españolas: coincide, por ejemplo, con las tres en la transformación del hermano en mármol —aunque en este caso la conversión la haya realizado el propio pájaro y no el hechizo que ocurre tras cerrarse las puertas del castillo— y comparte con las versiones de Cáceres y Cuenca las características

de la narración del abandono, rescate y cuidados que reciben los gemelos recién nacidos. Además, el registro marroquí y el conquense comparten también la presencia de los amuletos de vida, lo que le ayuda a la hermana a saber que su gemelo está en peligro; o la intervención directa por parte del pájaro de la verdad para el reconocimiento de los dos protagonistas con el padre.

Una última reflexión que surge al estudiar estos registros está vinculada con la referencia explícita, en la que coinciden las tres versiones españolas, al «Castillo de Irás y No Volverás», lugar al que deben dirigirse los protagonistas de la historia para obtener los objetos maravillosos y cuyas puertas solo permanecen abiertas por un breve periodo de tiempo. Existe otro cuento en España que también es comúnmente conocido con este mismo título, aunque se corresponde con el tipo ATU 303. Jofre (1990: 247) hace referencia a la mezcla de elementos de este último tipo cuentístico ya en la versión recopilada por Fernán Caballero. Aunque hemos visto que es común que se compartan referencias de otros tipos, la alusión al nombre de este castillo podría ser una evidencia de la contaminación, o, al menos, de la influencia en los registros españoles del cuento popular del *Castillo de Irás y no Volverás*.

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

CATÁLOGOS Y CORPUS

- AARNE, ANTTI Y THOMPSON, Stith (1928): *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography [FF Communications 74]*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- AARNE, Antti y THOMPSON, Stith (1961): *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography [FF Communications 184]*, 2, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis, SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2023): *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico. Cuentos de tontos*, VI, Guadalajara, Palabras del Candil.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, I, Madrid, Gredos.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, II, Madrid, Gredos.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003a): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*, III, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003b): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*, IV, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio, CHEVALIER, Maxime, AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis, SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2022): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos del ogro tonto*, V, Guadalajara, Palabras del Candil.
- EL-SHAMY, Hasan (2004): *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, University of Indiana.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2013): *Catálogo tipológico del cuento folklórico en Murcia*, Alcalá de Henares, El Jardín de la Voz.
- KOSSMANN, Maarten (2000): *A Study of Eastern Moroccan Fairy Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- MAÑERO LOZANO, David (dir./ed.) (2019-): *Corpus de Literatura Oral* (2^a ed.), Jaén: Editorial de la Universidad de Jaén. <<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>>
- NOIA CAMPOS, Camiño (2021): *Catalogue of Galician Folktales*, Helsinki, The Kavela Society Foundation.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, I-VI, Bloomington/London, Indiana University Press.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- UTHER, Hans-Jörg (2024): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Revised and Supplemented Edition*, Helsinki, The Kavela Society Foundation.

ESTUDIOS

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (1998): «Cuentos populares andaluces (I)», *Revista de Folklore*, 214, pp. 111-123.
- BOTTIGHEIMER, Ruth. B. (2005): «France's First Fairy Tales: The Restoration and Rise Narratives of "Les facetieuses nuictz du Seigneur François Straparole"», *Marvels & Tales*, 19/1, pp. 17-31. <<https://www.jstor.org/stable/41388733>>
- CINCA I PINÓS, María Dolors (2001): «Las versiones francesas de Las mil y una noches: ¿clásicos franceses traducidos al español?», *Los clásicos franceses en la España del Siglo XX: estudios de traducción y recepción*, Francisco Lafarga y Antonio Domínguez (eds.), Barcelona, PPU, pp. 197-200.
- FERNÁN CABALLERO (1877): *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- FOMIN, Maxim (2020): *Ludwig Mülhausen, Séamus Ó Caiside and Scéal Rí na Gréige: The Tale of 'Three Golden Children' (ATU 707) in 1937 Donegal* [FF Communications 319], Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- GALLAND, Antoine (1717): *Les Mille et Une Nuits*, París, Jean-Baptiste Coignard.

- GRIMM, Jacob y GRIMM, Wilhelm (1815): *Kinder und Hausmärchen*, Berlín, Realschulbuchhandlung.
- IMBRIANI, Vittorio (1877): *La novellaja Fiorentina*, Florencia, Giovanni Battista Veschi.
- IOUNES-VONA, Rosaria (2013): «Tra Cinquecento e Novecento: l'avatar calviniano della fiaba popolare L'Uccel bel-verde», *Textes & Contextes*, 8, pp. 1-11. <<http://preo.ube.fr/textesetcontextes/index.php?id=414>>
- JOFRE, Montserrat (1990): «Cuentos 'de encantamiento' de Fernán Caballero», *Merveilles & Contes*, 4/2, pp. 243-253.
- LE NOBLE, Eustache (1700): *Le Gage touché: Histoires galantes et comiques*, París, Chez Claude Barbin.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1882): «El agua amarilla», *El folk-lore andaluz: revista de cultura tradicional*, Sevilla, Francisco Álvarez y C. Editores, pp. 305-310.
- MADAME D'AUNOY (1698): *CONTES NOUVEAUX OU LES FÉES À LA MODE*, París, Chez Claude Barbin.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1885): *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones, recogidos directamente de boca del pueblo, anotados y precedidos de un prólogo por Juan Menéndez Pidal*, Madrid, Imprenta y fund. de los Hijos de J.A. García.
- MORIN, Louis (1937): «Les trois Pierre de Larivey», *Mémoires de la Société académique du Département de l'Aube*, 97, pp. 69-190.
- PRAT FERRER, Juan José (2014): *Historia del cuento tradicional*, Guadalajara, Palabras del Candil.
- ROBERT, Raymond (1981): *Le conte de fées littéraires en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- RUBIERA MATA, María Jesús (1996): «La traducción como creación literaria: Les mille et une nuits de Galland y de Mardrus», en *Aproximaciones diversas al texto literario*, Jerónimo Martínez, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 525-528.
- STRAPAROLA, Giovanni Francesco (1550): *Le piacevoli notti*, ed. crítica, Milan, Biblioteca Universale Rizzoli.

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2025



Adivinanzas y relatos entre la vida y la muerte en la literatura oral italiana y española (con una breve excursión a Portugal)

Riddles and tales between life and death in Italian and Spanish oral literature (with a brief excursion to Portugal)

Marina SANFILIPPO

(UNED)

msanfilippo@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0003-0822-0166>

RESUMEN: Este texto explora el potencial cultural, poético y narrativo de las adivinanzas y enigmas, destacando su capacidad para estimular la imaginación, desconcertar la lógica común y generar relatos. El texto vincula la adivinanza con narraciones populares como los chistes, las leyendas o los cuentos de ingenio, subrayando como puede constituir el núcleo generador del relato. En este sentido se analiza un subgrupo de microcuentos y leyendas centrados en la paradoja de «el muerto que mata al vivo», donde algo muerto cobra agencia, desafiando las fronteras entre vida y muerte. Finalmente, se subraya cómo las adivinanzas, que ayudan a los seres humanos en el descubrimiento de perspectivas creativas, lúdicas y epistémicamente originales sobre la realidad, desconciertan a la inteligencia artificial que encuentra respuestas poco satisfactorias.

PALABRAS CLAVE: Juego verbal, Cuentos con adivinanzas, *El muerto que mató al vivo*, IA y creatividad humana.

ABSTRACT: This text explores the cultural, poetic, and narrative power of riddles and enigmas, emphasizing their capacity to stimulate imagination, disrupt conventional logic, and generate storytelling. It connects riddles to popular narrative forms such as jokes, legends, and tales of wit, highlighting how the enigma can serve as the generative core of the narrative. In this context, the text analyzes a subcategory of micro-stories and legends centered on the paradox of «the dead who kills the living» in which the inanimate gains agency, challenging the boundaries between life and death. Finally, the text underscores how riddles, which aid humans in discovering new, creative, and playful perspectives on reality, tend to confound artificial intelligence, which often produces unsatisfactory responses.

KEYWORDS: Verbal play, Riddle folktale, *El muerto que mató al vivo*, Artificial Intelligence and Human Creativity.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo me ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la función de enigmas, adivinanzas y acertijos¹ en un contexto de narración oral, recordando preguntas que

¹ A pesar de que existen estudios sólidos y pormenorizados sobre las distintas características de cada uno de estos términos (cfr. entre otros muchos, Almela Pérez, 2017; Pedrosa 2005 y 2007) y sobre las distintas formas en las que se encierra en ellos la información (véase, entre otros y escogiendo enfoques

me planteé en otra época de mi vida, cuando mi oficio era contar historias oralmente. En aquel entonces, descubrí con asombro que las historias que contenían enigmas o situaciones enigmáticas tenían un gran poder de fascinación, un poder casi inesperado, ante un público adulto, urbano, culto, muy distinto del que podía acudir a las veladas y filandones campesinos de antaño. Así que empecé a acumular historias y cuentos de ese tipo que luego montaba en mis sesiones de narración oral en pubs, cafés, pequeños teatros, instituciones educativas, etc. Iba camino de resucitar la figura medieval del enigmatista, el narrador especializado en adivinanzas con carácter didáctico cuando, por razones que ni yo conozco, retomé otros caminos profesionales y acabé convertida en profesora universitaria. Enigmas de la vida.

Por supuesto enigmas y adivinanzas no se limitan a ser atractivos en un contexto de narración oral, sino que ejercen el mismo poder en la literatura escrita. Para aportar solo un ejemplo, citaré a un autor cuya práctica literaria no fue nada popularizante, pero que demostró ser muy consciente de la importancia de enigmas y adivinanzas para despertar la inteligencia humana; se trata del checo Karel Čapek (1890-1938), uno de los impulsores de las vanguardias artísticas de los años veinte del siglo pasado en Europa central. La escritura de Karel Čapek tiene una deuda importante con la literatura y la cultura orales porque, cuando el escritor era pequeño fue a vivir con él su abuela materna, Helena Novotná, una antigua molinera²; de ella Karel Čapek absorbió un lenguaje popular que, entre cuentos, refranes y adivinanzas, le proporcionó una educación lingüística distinta a la que estaba recibiendo en el colegio. A raíz de esta educación paralela, el autor checo teorizó, en sus *Notas para la creación*, que lo que el pueblo necesita es «una fantasía excepcional, en una palabra: un hechizo de un poetismo inmenso que logre encender la cautivante chispa de lo inesperado en la vida cotidiana» (citado por Sáiz Lorca, 2006: 142).

La frase de Čapek nombra elementos fundamentales para cualquier adivinanza: poesía, chispa, sorpresa y hechizo; de hecho, como indicó Northrop Frye (1976), la adivinanza es, entre otras cosas, un hechizo, un encantamiento al revés ante el que la

distintos, Monda 2012, Taylor, 1943 y Velasco, 2019), renuncio a diferenciarlos de forma estricta, puesto que podemos rastrear los vínculos entre unos y otros y el mismo DRAE los presenta de forma implícitamente intercambiable: «ENIGMA: Del lat. *aenigma*, y este del gr. αἴγμα. 1. m. Enunciado de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil de entender o interpretar. 2. m. Realidad, suceso o comportamiento que no se alcanzan a comprender, o que difícilmente pueden entenderse o interpretarse». «ADIVINANZA: 1. f. Acción de adivinar. 2. f. acertijo (|| enigma)». «ACERTIJO: De acertar e -ijo. 1. m. Enigma o adivinanza que se propone como pasatiempo. 2. m. Cosa o afirmación muy enrevesada». Para los términos italianos *enigma* e *indovinello*, en el vocabulario Treccani encontramos también definiciones que subrayan la dificultad de establecer fronteras entre ellos: «INDOVINELLO: indovinèllo s. m. [der. di indovinare]. – Nome generico di ogni gioco enigmistico; in senso stretto, breve enigma popolare [...]»; «ENIGMA: (o enigma) s. m. [dal lat. *aenigma* -ātis, gr. αἴγμα -άτος, dal tema di αἰνίσσομαι «parlare copertamente»] (pl. -i). – 1. Breve componimento, per lo più in versi, che propone, attraverso immagini e illusioni, un concetto o una parola da indovinare (se l'enigma è breve e si riferisce a cosa comunissima si chiama indovinello) [...]. Por su parte un especialista en enigmática como Stefano Bartezzaghi afirma: «I due generi non sempre possono esser distinti formalmente e i loro nomi vengono spesso usati in modo intercambiabile, con una connotazione letteraria e colta per enigma e una scherzosa e infantile per indovinello» (2010).

²En las familias de los molineros no era extraño encontrar narradores de historias y cuentos, lectores de libros y artistas de la palabra oral, puesto que disponían de tiempo libre y su mismo oficio los ponía en una encrucijada social, en la que tenían un papel de mediadores desde el punto de vista de la técnica, la cultura y las relaciones sociales («A piedra queda, amigo molinero» recoge Gonzalo Correas, 1992: 57). Sobre este tema, véase por lo menos los estudios clásicos de Ginzburg (2019) y Rivals (2000).

inteligencia lucha para rebelarse al poder hipnótico de las palabras. El autor checo puso en práctica esta teoría en varios de sus cuentos menos intelectuales; por ejemplo, en *Devatero Pohadek* (Nueve cuentos de hadas³), la acción de la primera historia «El gran cuento gatuno» empieza con una adivinanza: una princesa, mimada e maleducada, se ha hecho daño y lloriquea, una vieja se le acerca y dice:

Ánimo, princesa, no lloréis. ¿Si os diera un animal, que tiene ojos de esmeralda y sin embargo nadie se los puede robar, unos bigotes así, y sin embargo no es un hombre, un pelo que echa centellas y sin embargo no puede quemar, patitas de seda y sin embargo no se estropean y en sus bolsillitos diecisésis cuchillos y sin embargo no los usa para cortar la carne, dejaríais entonces de llorar?

La princesa no es muy avisada y contesta «Pero abuela en la tierra un animal de este tipo no lo hay [...]. Sí que existe y si el rey me diera lo que pido yo os lo daría»⁴.

Čapek imita aquí esas adivinanzas, las más sencillas quizá, en las que, con un juego verbal basado en la analogía, la metáfora o la metonimia⁵ se describen, aislando las características de algo complejo, que así desmontado se convierte en una especie de puzzle que la inteligencia tiene que volver a armar. No suelen ser adivinanzas especialmente poéticas ni sorprendentes, pensemos en las que, en España e Italia, tienen como solución la sandía⁶ (por ejemplo, «cielo verde, corpo rosso, anima nera», Lapucci, 1986: 55 o «Redondo y no es mundo / verde y no es prado / agua y no es fuente / y cría ganado», Espinosa, 1952, n. 151), aunque el grado de poesía puede aumentar si se mezclan resortes y si el ritmo y la sonoridad de la adivinanza logran despistar la inteligencia (para la sandía, «Oh chi ciàuru di peddi! Oh chi rùssicu di feddi! Zittu zittu, 'un fari vuci; veni tàstalu chè duci!»⁷», Pitrè 1985, n. 201; «Santa sin ser bautizada, mártir sin saber qué día, no entra en mi casa la noche porque conmigo está el día», Demófilo 1880, n. 900 o «Es santa, y no es bautizada, y trae consigo el día, gorda es y colorada y tiene la sangre fría», Fernán Caballero, 1921, n. 110). En estos últimos tres casos, se da en mayor o menor medida el encantamiento al revés teorizado por Frye: la vocalidad atrapa con su sonido a la inteligencia que, embaucada por la música⁸ que oculta parcialmente el significado de unas imágenes arteramente contradictorias, no consigue ver más allá de las palabras.

³ En España se publicó en 2003 con el título *Nueve cuentos y uno de propina de Josef Čapek*.

⁴ Ante la dificultad de conseguir un ejemplar de la edición española, cito por la edición italiana (Čapek, 1994: 7-8), de la que ofrezco una traducción propia.

⁵ En realidad, como afirma Honorio Velasco «Si se tomaran las adivinanzas como ejercicios retóricos, se podría descubrir en ellas todo un amplio espectro de los tropos y las figuras: metáforas, sinédoquias, metonimias, hipérboles, prosopopeyas, calambures, antítesis, quiasmos, etc.» (2019: 87). Por su parte Almela Pérez llega a identificar en adivinanzas españolas por lo menos 29 figuras retóricas distintas (2017: 321-22).

⁶ Lo escojo porque, en el adivinancero español, se trata de un fruto especialmente inspirador, tanto que José Luis Gárfer y Concha Fernández localizaron setenta y dos adivinanzas sobre él (1993: 339-351). En realidad, cada cultura parece tener algunos temas en los que los inventores de adivinanzas se concentran más que en otros (Lendinara, 2018: 644).

⁷ Trad.: «¡Qué olor a pies! ¡Qué rubor de rodajas! ¡Calladito, sin dar voces, ven y tócalo que es dulce!» (en este texto ofrezco solo la traducción de los etnotextos que no se expresan en un idioma nacional y oficial).

⁸ Según María Teresa Miaja de la Peña, es en la música donde reside «la esencia de la adivinanza» (2014: 41), mientras que Pedro Cerrillo, citando a Mayakovski, afirma que el ritmo en este caso no es una mera música específica, sino que representa la «fuerza esencial» de la adivinanza (2009: 46).

En este mecanismo de sorprender y desorientar, la adivinanza presenta grandes analogías con el cuento al revés, esa hazaña verbal de hilvanar muy rápidamente acciones imposibles y frases disparatadas⁹. No me parece casual que los cuentos número 139 y 196 de la recopilación *Fiabe novelle e racconti popolari siciliani* de Giuseppe Pitrè (2013) se titulen ambos *Lu 'nniminu*, es decir el enigma, cuando, mientras que en el segundo el enigma está presente, puesto que se trata de una de las muchas versiones del cuento que el catálogo Aarne-Thompson-Uther clasifica como tipo ATU 927, del que volveré a ocuparme, en el primer caso estamos ante un cuento al revés en toda regla, una narración que empieza de la forma siguiente: «Una vota si conta e si raccunta ca cc'erano tri frati ed avianu se' scupetti: tri sparati e tri sgriddati; mentri chi iddi si nni jeru 'nta un voscu, 'nfilanu pri 'na via chi spunta e nun è via» (2013: 196).

Por otra parte, hay que señalar que, en un contexto oral, las personas perciben también una afinidad parecida entre la adivinanza y el chiste, dos dispositivos que se basan en la ambigüedad con el fin de ser desconcertantes (Almela Pérez, 2017: 497-99)¹⁰. Lo podemos comprobar en el ejemplo siguiente: Ascensión Jordán Martos, una informante andaluza de David Mañero, una mujer que demuestra manejar y controlar el lenguaje con extraordinaria soltura, en su versión de ATU 851 (*La princesa que no sabía la adivinanza*), utiliza constantemente la palabra *chiste* para referirse a las adivinanzas: por ejemplo, «[el tonto] se enteró que el rey había echao un crédito de que el que dijera el chiste que naide lo acertara se casaba con su hija»¹¹. Dejo para otra ocasión un análisis de cómo distintos lexicógrafos han certificado esta cercanía en los diccionarios, limitándome a señalar que, según el DRAE, la quinta acepción de chiste es «dificultad, obstáculo», dos sustantivos que aparecen en muchas definiciones de enigma, y que Garfer y Fernández localizaron un cruce adivinanza-chiste cuya solución, como no, incluye una sandía¹².

En síntesis, si a propósito del enigma Salvatore Monda escribe que «costituisce il principale espediente volto a modificare il sistema di comprensione del reale» (2012: 7), podemos ampliar esta afirmación y concluir que enigma y adivinanza, chiste y cuento del revés coinciden en ser estrategias y artefactos culturales que pueden tener fines parecidos cuando, dinamitando la visión normalizada, codificada y automatizada del mundo, nos obligan a juntar palabras e imágenes contradictorias o inesperadas, propiciando así la aparición de una mirada distinta, que nos puede descubrir perspectivas nuevas sobre la realidad que nos rodea y la existencia que nos ha tocado vivir o, por lo menos, entender que «soltanto di fronte all'oscuro sa sprigionarsi l'immaginazione [que da cuenta de] ciò che il reale ha di più affascinante: l'inconoscibile» (Terrinoni, 2024: 16).

⁹ Al cuento del revés habría que añadir las coplas disparatadas, como las que identificó Margit Frenk en el cancionero tradicional antiguo (2010).

¹⁰ Según Almela Pérez, también existe una conexión entre adivinanza y greguería (2017: 515). Lo corrobora el hecho de que el narrador oral y recopilador de folklore valenciano Vicente Cortés haya bautizado como 'gregueranzas' composiciones poéticas suyas de este estilo «Estas cabecitas verdes, / con el pelo recién mojado, / se deshacen por sus hijos, / líquidos, densos, dorados (Solución: Aceitunas)» (mail de Vicente Cortés recibido el 01/12/2023). Véase el original en valenciano en Cortés (2024).

¹¹ Véanse los minutos 0:15-0:24 de la grabación de esta narración que en 2017 Mañero Lozano recopiló a Ascensión Jordán y que está incluida bajo la referencia 0246n en la web del Corpus de Literatura Oral (Mañero Lozano, 2015).

¹² «Roja por dentro, / verde por fuera / y sube y baja. (Una sandía en un ascensor)» (1993: 30).

2. ADIVINANZAS Y CUENTOS DE INGENIO

Inventar parejas improbables y encontrar parentescos extraños son por tanto estrategias que usamos los seres humanos para dar cuenta de la complejidad del mundo; por otra parte, la narración representa la manera con la que hombres y mujeres primero hacemos frente a la angustia que este mundo complejo nos causa y, después, transmitimos ese descubrimiento a nuestros semejantes; por tanto me parece productivo centrarme en relatos que tengan como núcleo principal para su desarrollo uno o varios enigmas y adivinanzas que representen no solo una secuencia o motivo intercambiable dentro del relato sino que constituyan el punto de partida de la invención narrativa, trenzando así dos distintas estrategias ansiolíticas de la humanidad.

Los enigmas de los que brotan cuentos son un género peculiar que, a lo largo del tiempo, ha llamado la atención de muchos estudiosos y estudiosas en Italia y España. De hecho ya Giuseppe Pitrè dejó escrito:

vi sono delle novelle aggirantisi attorno a un indovinello. Si direbbe che il racconto sia la cornice, e l'indovinello la figura chiusa dentro. Ve ne sono altre nelle quali la novella, il racconto è la spiegazione dell'enigma che riuscirebbe altrimenti incomprensibile, e che, ad ogni modo, ha bisogno di una illustrazione (1985: CLXI).

Poco antes de Pitrè, Laura Gonzenbach había dado protagonismo a este tipo de cuentos decidiendo que su recopilación de cuentos sicilianos empezara justo con un relato basado en preguntas enigmáticas y sapienciales¹³. A finales del siglo XX, Giovanni Battista Bronzini (1999: 200) escribió que, a veces, plantearse si nace antes el cuento o la adivinanza es ponerse una pregunta del tipo si nació antes el huevo o la gallina, sin embargo, añade el investigador, hay casos, como la adivinanza de la hija del preso (ATU 927 *Out-Riddling the Judge*, en la variante en la que contiene el motivo H807¹⁴), en los que el enigma «chiave mitica e magica dell'esistenza, nasce prima del suo racconto, ne costituisce il lievito». En estos casos es imposible variar la adivinanza, como en cambio puede hacerse en cuentos como ATU 851, que a veces narradores expertos capitalizan justo cambiando la adivinanza, puesto que el cuento funciona con solo respetar el hecho de inventar enigmas que pertenezcan al tipo en el que se codifican de forma oscura vivencias personales del protagonista (como en la Biblia hace Sansón).

Entre estos enigmas-levadura existen dos conjuntos narrativamente muy productivos: el que se ocupa, como el mencionado ATU 927, de un producto cultural complejo como las relaciones familiares¹⁵ y el que juega con las fronteras entre vida y muerte, estar

¹³ Se trata de *La scaltra contadinella* (Gonzenbach, 1999: 3-5), una narración en la que se entremezclan dos tipos (ATU 875 y ATU 1533) y poesía e ironía van de la mano.

¹⁴ Es decir, el motivo thompsoniano *Formerly I was daughter, now I am mother; I have a son who was the husband of my mother*. Señalo aquí que, entre las versiones italianas señaladas por Bronzini, falta el cuento n.º 44 de la recopilación de Roberto De Simone (1994: 594-99), seguramente porque en las notas está catalogado erróneamente como ATU 875.

¹⁵ Se trata de un grupo muy antiguo, de hecho, la adivinanza de la hija del preso aparece ya en Valerio Máximo. Sin embargo, Lendinara (2018: 659) ha puesto de manifiesto como muchas de estas adivinanzas tienen una deuda importante con el enciclopedismo medieval. En este texto renuncio por cuestiones de espacio a cualquier referencia al vínculo entre enigma e incesto analizado por Levi Strauss y tantos otros (como botón de muestra y por tratar una materia muy cercana a varios cuentos tradicionales, véase Gioachino Chiarini quien, a propósito de la *Historia Apoloni*, afirma que «l'enigma infatti trova ab origine una sua collocazione naturale e indipendente tanto nell'ambito dell'esogamia come in quello dell'incesto» 1983: 271).

vivo o estar muerto, lo animado y lo inanimado, que evidencia en cambio la dificultad que, por lo menos desde Aristóteles en adelante, ha tenido el ser humano para encontrar una definición científica inequívoca de qué es la vida y cuáles son las características de un ser viviente. En este artículo, me voy a centrar en el segundo grupo, seguramente menos estudiado que el primero.

En realidad, son muchos los cuentos folklóricos que ponen de manifiesto que «Se è vero che con la morte termina la vita dell'individuo, non termina tuttavia la sua capacità di essere ed agire: la sua vita continua [...] in un luogo altro (che è anche uno spazio morale), un luogo in cui è attivo uno scambio con i vivi» (Bonetti, 2019: 216). No se trata solo de fantasmas, espectros o *revenants* de vario tipo, sino también del hecho de que alguien muerto injustamente o al que no se haya dedicado un ritual de muerte adecuado, así como el finado que ve interrumpido su descanso eterno por algún desaprensivo, suele encontrar la forma de seguir actuando en el mundo de los vivos¹⁶.

Varios *cuentos enigmáticos* presentan o muertos peligrosos para los vivos o situaciones en las que la contraposición entre vida/muerte se confunde con la que existe entre lo animado y lo inanimado. Dentro de esta categoría, el nivel más simple es el de esos enigmas o adivinanzas cuya solución representa en sí misma un microcuento. Empezando por las identificaciones muerto/inanimado y vivo/animado, existen muchos ejemplos literarios, como el que aparece en una de las primeras obras literarias construidas a base de cuentos folklóricos, *Le piacevoli notti*, de Francesco Straparola. Esta obra presenta una cadena ininterrumpida de cuentos y adivinanzas, entre los que el tema que nos interesa aparece en el enigma que va emparejado al segundo cuento de la segunda noche:

Un vivo con duo morti un vivo fece, / dal qual ebbe la vita un morto poi. / Quel ch'era estinto dopo si rifece / vita prendendo sì che erano doi. L'uno de l'altro il premio sodisfece, / tal che ciascuno attese a i fatti suoi; / il primo vivo per lor vivi e morti / a parlar puoi si puose con e' morti (citado por Federici, 2011: 13).

Francisco Truchado¹⁷, en el siglo XVI, lo traslada a la cuarta noche, emparejándolo con el décimo cuento, y amplía el texto transformándolo en una décima en la que se regodea en una alternancia casi frenética entre sujetos *vivos* y *muertos*:

Un vivo y dos muertos trávaron batalla / Cobrando la vida un muerto después / Otro también vivió, y assí es / Que, muerto, esperaba bivir y se halla / Que ambos los bivos batieron la malla / Quedando con vida el uno después. / El primer bivo al segundo mirava /

¹⁶ De forma especular y respondiendo al mismo esquema, el muerto que ha recibido un trato bondadoso puede volver brevemente a la vida para ayudar a su benefactor, como pasa en el cuento tipo ATU 505, *The Grateful Dead*, que aparece de alguna forma ya en la Biblia, en la historia de Tobías y, más claramente, en el siglo XIII en la *Scala coeli* de Jean Gobi y que tiene una difusión extraordinaria como *exemplum* medieval primero y posteriormente como cuento folklórico. No es casual que Stith Thompson, en el *Motif index*, dedicara 99 entradas a muertos que vuelven amistosamente: E300—E399. *Friendly return from the dead*. Entre ellas encontramos, por ejemplo, el motivo E341.1 *Dead grateful for having corpse ransomed*), con varios submotivos entre los cuales E341.1.1 (*Dead grateful for having been spared indignity to corpse*) que se identifican fácilmente en secuencias de versiones de ATU 505.

¹⁷ Como punto de partida para quien quiera informarse sobre Truchado y las ediciones de su traducción, véase la edición de Federici (Truchado, 2014) y González Ramírez (2020).

Por ver si podía hablar con un muerto. / Y viéndole firme y en la vida cierto, / habló con el muerto lo que desseava¹⁸.

Pasando al contexto de la narración oral, encontramos ejemplos menos elaborados como este, que narró, el siete de febrero de 2015, Martín Jaén Ramos, de Aldealabad del Mirón (comarca del Barco de Ávila) a María Jaén Castaño:

Un muerto enterrao, / con un cautivo al lao. / Vino el vivo, / se llevó al cautivo, / salió el muerto / y se llevó el vivo. [Martín Jaén explica:] Es la trampa que se pone pa los pájaros: ese es el muerto enterrao. El grano es el cautivo. Y el pájaro, viene el vivo, ¿sabes? Como estaba la trampa tapá y el grano se veía, tiró del grano, salió la trampa y le pilló al pájaro por [el] pescuezo, ijá, ja, ja...! (Jaén Castaño, 2021: 364¹⁹).

Del lado italiano, recuerdo una adivinanza palermitana recogida por Pitrè, poco poética a pesar de su verso final:

Io vitti un mortu d'un vivu calari / A cuncumeddu 'mmenzu di 'na via; / N'autru vivu lu stava a guardari, / e chiddu chi cadia lu sippillia. / Guarda stu mortu quant'appi a passari! / Di sepurtura 'n sepurtura jia. / Cu' mi sa stu 'nniminu 'nniminari / Sarà lu mastru di la puisia (1985: 348)²⁰.

La solución es un perro que come las heces de alguien que hace de vientre en el medio de la calle.

Esta adivinanza leonesa es más ágil y sencilla: «Carne fresca comí hoy, matada el mismo día, y quien la mató murió hace más de 15 días» (Díez Pascual, 2023: n. 42). Según el recopilador, la solución es que quien habla comió una gallina muerta al caerle un cerdo que estaba colgado después de la matanza. Como experimento, planteé la adivinanza a varias personas y la mayoría de ellas se divirtieron construyendo una breve narración que explicaba de forma narrativa, a veces muy creativa, incluso rocambolesca pero dotada siempre de lógica, cómo el hecho podía ser posible. Por cuestiones de espacio no reproduzco aquí las soluciones de los encuestados, pero estimo interesante citar en cambio lo que contestó ChatGPT. A la pregunta «Dime cuál es la solución de esta adivinanza “Carne fresca comí hoy, matada el mismo día, y quien la mató murió hace más de 15 días”» la primera contestación fue:

La solución de esa adivinanza es: «el pescado». Vamos a desglosarla:

- «Carne fresca comí hoy»: Se refiere a que comiste algo que está fresco, es decir, no está en mal estado.

¹⁸ Truchado explica que este «subtil ques cosi y cosa» fue interpretado de diversas maneras hasta que la narradora explicó que se trataba de un estudiante que «Travava batalla con los dos muertos que son el eslavón y el pedernal» hasta encender la yesca (el muerto que esperaba vivir) que a su vez perdió la vida para encender una vela. El primer vivo, es decir el estudiante, miraba la vela para ver si alumbraba lo suficiente para poder un libro (hablar con un muerto). «Viendo que en efecto había luz suficiente se puso a hacer lo que deseaba (leer o estudiar)» (Truchado, 2014: 104-105).

¹⁹ Una adivinanza muy parecida aparece en otra grabación de Jaén castaño, recogida en la web del Corpus de Literatura oral con la referencia catalográfica 4228c y el título *El muerto mata al vivo*.

²⁰ Trad.: «yo vi a un muerto caer de un vivo / que estaba en cuclillas en el medio de una calle;/ otro vivo lo estaba mirando / y lo que caía lo enterraba / ¡Mira lo que sufrió ese muerto! / fue de un enterramiento a otro. / quien sabe resolver el enigma /será el maestro de la poesía».

- «Matada el mismo día»: El animal fue matado (sacado del agua, en este caso) ese mismo día.
- «Y quien la mató murió hace más de 15 días»: Aquí está la parte clave. Quien *mató* al pescado es el pescador, y el pescador murió hace más de 15 días.

Así que aunque el pescado es fresco y fue pescado hoy, la persona que lo pescó ya falleció hace tiempo. Por eso el juego de palabras.

Cuando volví a plantear la pregunta por segunda vez, añadiendo solo un «por favor», ChatGPT se esmeró un poco más:

¡Claro! La solución de la adivinanza: «Carne fresca comí hoy, matada el mismo día, y quien la mató murió hace más de 15 días» es: «un pescado pescado con red» o simplemente «el pescado». Explicación:

- Carne fresca comí hoy: te comiste pescado fresco.
- Matada el mismo día: el pescado fue pescado (es decir, *matado*) hoy.
- Y quien la mató murió hace más de 15 días: quien *mató* al pescado fue la red, y esa red fue tejida por una persona que falleció hace más de 15 días.

La clave está en el doble sentido de «quien la mató» — no fue una persona viva, sino un objeto creado por alguien que ya murió (consulta realizada el 07/04/2025 a la versión gratuita de ChatGPT).

DeepSeek barajó ideas mejores a lo largo de ese razonamiento que va explicitando antes de dar la solución final y que a veces parece un monólogo cómico: por ejemplo, se planteó la presencia del veneno de una seta recogida o de una serpiente muerta desde hacía 15 días que causa la muerte de una vaca, pero descartó todo por demasiado absurdo o abstracto²¹ y al final se decantó una primera vez por el pescado:

El pescado es la «carne fresca» que se come hoy, recién capturado (matado el mismo día). Sin embargo, quien lo «mató» (es decir, el cebo, como un gusano usado para atraerlo) murió hace más de 15 días). La clave está en que el cebo, que provocó la captura del pez, lleva muerto y conservado desde antes, mientras que el pez fue pescado y consumido fresco el mismo día.

²¹ Por problemas de espacio no puedo reproducir aquí todo el razonamiento de DeepSeek antes de llegar a la segunda solución, puesto que consta de 4956 palabras, pero fue importante leerlo para mis conclusiones. Aprovecho esta nota para agradecer a Gino Roncaglia (Università degli Studi Roma Tre) los consejos sobre manejo de la IA y por consultar él mismo la IA de Manus para mandarme después la contestación de esta última, que no se aleja mucho de las otras dos IAs: «I believe the correct answer is: fruit from a dead tree or plant. The riddle says: "Carne fresca comí hoy, matada el mismo día, y quien la mató murió hace más de 15 días" (Fresh flesh/meat I ate today, killed the same day, and who killed it died more than 15 days ago). Here's why this solution makes sense:

1. In Spanish, «carne» can refer not only to animal meat but also to the flesh or pulp of fruits. This is an important linguistic nuance.
2. The «carne fresca» (fresh flesh) refers to fruit that was picked (killed/harvested) today.
3. «Quien la mató» (who killed it) refers to the tree or plant that produced the fruit, which died more than 15 days ago.
4. This explains the paradox: you can eat fresh fruit today that was picked today, even though the tree or plant that produced it died some time ago. A dead tree or plant can still bear fruit that can be harvested and eaten fresh.

This interpretation aligns with the tradition of Spanish riddles that often play with double meanings and require thinking beyond the literal interpretation of words» (mail de Gino Roncaglia recibido el 20 de abril de 2025).

Y la segunda vez, después de indicarle yo que en español *carne* no puede corresponder a *pescado*, eligió un huevo explicando:

«Carne fresca comí hoy, matada el mismo día»: El huevo se considera «carne fresca» (en términos nutricionales) y se consume el mismo día en que la gallina lo pone. «Quien la mató murió hace más de 15 días»: La gallina que puso el huevo podría haber muerto hace tiempo, pero el huevo (aunque no fue *matado* literalmente) se interpreta como un producto derivado de su existencia previa (consulta realizada con modalidad Deep Think R1 a DeepSeek el 07/04/2025).

Creo que no hacen falta comentarios para considerar que queda probado el nexo entre la poética de la adivinanza y la mirada lúdica, dialógica²² y creativa del ser humano que, al contrario que la IA, disfruta comunicando y compartiendo sus hallazgos sobre lo que es ambiguo, lo que que puede tensar la lógica a base de paradojas y lo que puede modificar nuestra percepción de la realidad y las relaciones entre sus elementos.

Es más, entre seres humanos pequeños desafíos intelectuales como el de la adivinanza leonesa seguramente están en la base de la creación de muchos cuentos de ingenio y explican la extraordinaria abundancia de variantes del ya recordado tipo ATU 927. Entre ellas, algunas juegan con la idea de algo o alguien muerto o inanimado que tiene la agencia necesaria para matar a algo o alguien vivo; un ejemplo es el tipo Cam-Ch 927E (*Acertijo al juez: el cadáver atrapa al causante de su muerte*) propuesto en 2003 por Camarena y Chevalier y que Uther no ha aceptado todavía en el catálogo internacional²³. Camarena y Chevalier dieron como muestra un cuento catalán recopilado por Joan Amades, cuyo desarrollo no corresponde del todo al título asignado al tipo, porque en la adivinanza el que muere por culpa de un muerto no ha sido el causante de su fallecimiento «Quan el meu pare vivia / un ocellet persegüia / que se li va a escapar, i quan va ésser mort el va matar. / Com pot ésser això, / que el va matar essent mort / i essent viu no?»

El cuento explica que se trata de un cazador que no logra cazar un pájaro y que al cabo de un tiempo se muere (sin que se indique cómo o porqué); pasa el tiempo y la calavera del cazador aflora de la tierra, la lluvia la llena de agua, el pájaro va a beber, se resbala y acaba ahogado. Joan Amades (1960: 203-04) recopiló también otro cuento que tiene una estructura parecida: un mercader duerme, se acercan tres ladrones para matarlo y robarle, pero cae una granada, el mercader se despierta y logra matar él a los ladrones. Lo encarcelan como asesino pero el juez lo libera porque no sabe resolver la adivinanza en la que el mercader codifica su vivencia (un no vivo golpeó a un medio muerto; el medio muerto se convirtió en vivo y mató a tres vivos).

3. LAS LEYENDAS DEL MUERTO QUE MATA AL VIVO

Creo que este mismo mecanismo generativo se encuentra no solo en cuentos de ingenio, sino que subyace también en algunas leyendas que responden al título de *El muerto que mata al vivo*: en este caso la adivinanza no está inserta en el texto, sino que, antes de empezar a contar, quien narra hace referencia de distintas formas a que hablará

²² Maximiano Trapero (2008: 20), en un artículo sobre el ingenio en la literatura oral, pone el acento sobre esta característica de las adivinanzas, apuntando a su «dialoguicidad complementaria».

²³ Le agradezco a Carme Oriol el haber controlado que tampoco la edición ATU del 2024 recoge el tipo propuesto por Camarena y Chevalier.

de un muerto que mató a un vivo y crea así en quien oye la necesidad de saber cómo un muerto puede causar la muerte de un vivo. Por esto, aunque en contextos orales no es nada común dar un nombre o título a una narración oral²⁴, siempre aparece algún tipo de referencia al contenido de la narración antes de que empiece la narración: como veremos, en la isla de La Gomera esto se ha formalizado en un pie de romance. Como casi todas las adivinanzas, también este muerto que mata al vivo tiene más de una solución, voy a presentar a continuación cuatro variantes: tres que pertenecen a lenguas y culturas distintas (ampliando a Portugal la investigación), más una cuarta que muestra la importancia de la aportación individual de personas narrativamente competentes.

En el índice de Thompson no aparecen motivos que puedan aplicarse fácilmente a *El muerto que mató al vivo*; aunque podríamos pensar en una variación peculiar del motivo E279.6. (*Ghost Punishes Person who molests him*), que sin embargo solo está muy difundido en el Reino Unido e Irlanda, o incluso encontrar algún parentesco con la calavera ultrajada de Don Juan, sobre todo en lo que se refiere a versiones africanas e hispánicas en las que el cráneo de un difunto causa la muerte de otra persona, generalmente como venganza²⁵. De todas formas, podemos localizar la afirmación paradójica ya en las *Coéforas* de Esquilo, puesto que, cuando el portero llama a la puerta de la cámara de la reina para avisar a las mujeres de la muerte de Egisto, Clitemnestra le pregunta por la causa de sus gritos y el portero contesta «Digo que los muertos matan a los vivos» (*Coéforas*, v. 885)²⁶.

3.1. *Il morto che uccide il vivo*

En el archivo de estado del Cantón Ticino he localizado una versión de la leyenda²⁷. La fuente es Silvio Savi, informante del folklorista suizo Walter Keller (1882-1966). El primero le envió al segundo por lo menos 42 narraciones (sobre todo anécdotas, cuentos humorísticos y leyendas) que se conservan en el fondo Keller del citado archivo. La carpeta no tiene fecha, pero por lo que aparece en internet se puede suponer que se trata de materiales de los años veinte del siglo pasado. Keller solía publicar sobre todo en alemán, aunque también publicó una recopilación de cuentos en italiano, en 1954; de todas formas, no he podido averiguar si la leyenda que le envió Savi está publicada y comentada. Transcribo aquí el texto tal y como aparece en los apuntes manuscritos de Savi que, palmariamente, transcribía de forma bastante literaria las narraciones orales que recogía:

Il morto che uccide il vivo

In quel giorno nel paese di²⁸ aveva avuto luogo un funerale. Il defunto era un ricco negoziante. L'avevano messo nella cassa colle dieci dita cariche di gioielli e con una grossa

²⁴ Sobre la cuestión del título en la literatura oral y las posibles tipologías, véase Lavinio (1993: 135-141).

²⁵ Véanse los motivos C13 (*Offended skull*) y E 234.3 (*Return from dead to avenge death (murder)*) y algunas versiones de ATU780C (*The tell-tale calf's head*) u otras leyendas en las que la cabeza de una persona muerta causa la muerte de quien lo asesinó. A este propósito, para España véase Díaz Viana (2008: 108-113), pero esquemas narrativos parecidos existen en otras culturas.

²⁶ Sobre el uso de este enigma y del lenguaje enigmático en general en las tragedias griegas, véase Beta (2020).

²⁷ Agradezco la ayuda prestada por Emanuele Redolfi del Archivio di Stato del Canton Ticino para darme acceso al texto, que se encuentra señalado en el expediente 2.2.51.2.35 del fondo Keller (<http://www.archiviodistato.ti.ch/Query/detail.aspx?ID=55466>).

²⁸ El texto no indica el lugar, pero en el archivo se indica que el material procede de Tesserete, barrio del ayuntamiento de Capriasca. Por lo general Savi recogió cuentos de Preonzo y Biasca (Bellinzona) y de Campestro (Lugano), pueblos del norte y el sur del cantón.

borsa carica di monete per fare comodamente l'eterno viaggio. Era quasi mezzanotte quando l'affossatore si recò nel cimitero coll'intenzione di spogliare il morto, che giaceva nella camera mortuaria. Ovunque era un silenzio di tomba.

L'affossatore, con un coraggio da leone, scoperchiò la ricca cassa; ne levò il morto e, per spogliarlo, lo mise in piedi appoggiato al muro dell'ossario.

Il morto non aveva più le braccia in croce, ma aperte.

Che è, che non è, improvvisamente il morto cascò addosso all'affossatore e lo gettò a terra. Fu tale lo spavento di quest'ultimo che cadde a terra morto. Così la leggenda²⁹.

3.2. *O morto que matou o vivo*

Existen webs portuguesas³⁰ en las que se menciona una ruta senderística que se llama *O Caminho do morto que matou o vivo*. Este sendero une la Aldeia da Pena, que está en el fondo de un valle muy estrecho, con Covas do Rio, en la Serra da Arada, en la provincia de Viseu. Se trata de un camino de 12 km con bastante desnivel; una leyenda local cuenta que, en Pena, como no tenían cementerio, cuando moría alguien había que transportar los ataúdes hasta el cementerio de Covas do Rio. Un día murió un hombre muy corpulento y, al llevar el pesado ataúd por el camino empinado, uno de los portadores resbaló, el ataúd empezó a rodar y se llevó consigo a ese u otro de los portadores.

Otras zonas de Portugal tienen leyendas parecidas y, por ejemplo, en la web del Valle de Cambra que recoge leyendas de esa área, aparece la que nos interesa en una versión bastante similar; en el encabezamiento se indica que se trata de un texto adaptado por Irene Días³¹ y en efecto la leyenda no exhibe características orales:

Temos que recuar no tempo uns séculos atrás, onde cada aldeia vivia num isolamento total.

Os acessos eram por caminhos sinuosos e íngremes, por atalhos e veredas, onde as pessoas andavam a pé e descalço para não estragarem a sola das botas.

Na aldeia da Lomba, que fica nos limites do concelho e dista a 15 km da sede de freguesia – Arões, até os seus mortos sempre lá tiveram que ficar. Assim como os das aldeias vizinhas, Côvo, Agualva e Macieiras.

Ainda hoje esta aldeia mantém algo sui-generis que é o seu cemitério, junto à Capela da Senhora dos Milagres, rodeado de espigueiros, para que o Senhor abençoe o fruto do seu trabalho.

Agualva fica nas escarpas da serra e em tempos idos um dos seus habitantes teve o infortúnio de morrer de morte repentina, sendo um homem alto e robusto, o seu peso era «o chamado peso morto».

²⁹ Traducción: Ese día, en el pueblo de ... se había celebrado un funeral. El difunto era un rico tendero. Lo habían colocado en el ataúd con los diez dedos cargados de joyas y una gran bolsa repleta de monedas para que hiciera cómodamente el viaje eterno. Era casi medianoche cuando el enterrador se dirigió al cementerio con la intención de expoliar al muerto, que yacía en la cámara mortuaria. Por todas partes reinaba un silencio sepulcral. El enterrador, con la valentía de un león, le quitó la tapa al rico ataúd; sacó al muerto de él y, para expoliarlo, lo puso de pie contra la pared del osario. El muerto ya no tenía los brazos cruzados, sino abiertos. No sabemos cómo ni porqué, de repente el muerto se cayó encima del enterrador y lo tiró al suelo. Tan grande fue el susto de este último que cayó al suelo muerto. Así [reza] la leyenda

³⁰ Como, entre otras, Sequeiras (2018) o, presentando la leyenda en rima, Lopes (2024).

³¹ Seguramente la escritora Irene Tavares Días, natural del valle y autora del libro *Origens, poemas e lendas. Una vida na aldeia* (2022).

Na época em que se vivia, os mortos eram transportados em mãos ou em ombros por outros homens da aldeia até ao cemitério, pois os caminhos eram estreitos uma vez que qualquer metro de terra desperdiçado poderia ser sinal de fome para uma família.

Além disso, os homens só podiam parar onde houvesse as chamadas alminhas ou nichos, para encomendar o corpo de Deus e para descanso dos vivos, rendendo-se uns aos outros dessa árdua tarefa de enterrar os seus mortos.

Indo eles ladeira abaixo eis que tropeça um dos homens da frente, rebolando pela encosta seguido do morto no caixão, que perseguiu o vivo até o matar. O morto nada sofreu! Mas o vivo virou defunto.

Dizem ser um facto verídico, mas que pelo inusitado da história virou lenda, e ainda hoje qualquer visitante ao contemplar esta aldeia da Lomba de Arões exclama:

– Eis a terra onde o morto matou o vivo!³²

3.3. *El muerto que mató al vivo*

Se trata de una leyenda muy difundida en La Gomera, de las que conozco dieciocho versiones distintas³³. Como muestra, presento aquí, por ser de las más completas, la que Maximiano Trapero recogió a Benito Amaya Ramos, un hombre de 70 años, de Tamargada (Vallehermoso), en el año 2000. El estudioso la reproduce en su *Diccionario de toponimia de Canarias* online, en la entrada dedicada a Tajaqué:

He aquí la cruz, amigo, / donde el muerto mató al vivo. Cuentan que hace mucho tiempo había en La Gomera dos hombres muy amigos, que se trataban como hermanos, pero que, por motivo de amores, empezaron a distanciarse y a criar rivalidad entre ellos y hasta odio. Un día se encontraron casualmente en el paso de Tajaqué, que es una cumbre muy alta de la isla y difícil de andar, por eso dice el pie de romance: La cumbre de Tajaqué, / el que no la anda no la cree. Y empezaron a discutir y a pelear. Y uno mató al otro. El homicida, para ocultar su acción, emigró pronto a América, y allí vivió muchos años, hasta que regresó a su isla convertido en un rico indiano, pero sin haber logrado olvidar la muerte de su antiguo amigo. Un día, al poco de haber llegado a La Gomera, decidió volver al lugar del crimen, a la cumbre, y se encontró que los huesos de su enemigo estaban todavía en el mismo lugar, blancos e intactos, como que nadie los hubiera descubierto. Y el indiano se irritó más y empezó a darles golpes con el astia que llevaba, queriéndolos machacar hasta convertirlos en polvo. Pero fue tal, que un hueso rebotó y le dio en la cabeza con tal fuerza que lo dejó muerto en el acto. Eso ocurrió en el alto de Tajaqué. Y arriba del alto había una cruz con un letrero que decía: He aquí la cruz, amigo, / donde el muerto mató al vivo (Trapero, s.f.).

La escritora y narradora oral Matilde Magdalena Coello, autora de una versión literaria de la leyenda (2005), me confirmó que en su niñez oyó narrar la historia como solución a una adivinanza que, en su familia por lo menos, era más larga de lo habitual, porque al tradicional pie de romance se le añadía otro pareado: «Esta es la cruz hermano / donde el muerto mató al sano». El añadido, instaurando un paralelismo vivo/sano y por tanto muerto/enfermo, muestra como la leyenda gomera se diferencia de las anteriores: en ella gana protagonismo el tema de la agencia de los muertos en la realidad de los vivos: la enfermedad es algo que se puede contagiar y la muerte también, sobre todo la muerte

³² Véase <https://vbo.pt/vca/contos-do-vale/a-lenda-onde-o-morto-matou-o-vivo/>.

³³ Véase Sanfilippo, García Alonso y Marrero (en prensa).

violenta, puesto que en todas las culturas los muertos de *mala* muerte son seres peligrosos en su liminaridad y deseo de venganza³⁴, sobre todo en la realidad de una isla pequeña y aislada en la que era difícil escapar del pasado y de sus herencias en muchos sentidos. Se trata de una leyenda que, al contrario de la italiana y la portuguesa, mantiene su capacidad de hablar de los problemas de la comunidad, tanto que una de las personas a las que el entorno gomero reconoce más competencias folklóricas, Nicolasa apodada *Mujercita*, la va narrando después de modificar uno de los personajes: ya no tenemos a dos gomeros muy amigos, casi hermanos, sino a un turista:

«Esta es la cruz amigos / Donde el muerto mató al vivo» Esto se dice en el alto, al pasar por un sitio donde dicen que vino un turista por esos montes y lo mataron, y entonces al cabo de los años mil pasó el hombre por allí el mismo que lo mató. Entonces llevaba una lanza, una vara de esas de los pastores. Vio la calavera del que mató y dijo ¡Aquí estás todavía cacho cabrón! Cogió la lanza y se la clava en la calavera, al sacarla otra vez tropieza y se la clava a él y lo mató (González Gómez *et alii*, 2023: 42-43).

En 2023, al final de una larga entrevista, le pedí a *Mujercita* que me contara la leyenda del muerto que mató al vivo, porque nadie estaba seguro de cuál era su desarrollo verídico; la narradora relató la historia de una forma muy parecida a la que recoge González Gómez, poniendo un añadido al principio según el cual el hecho no había pasado en el alto de Tajaqué como afirmaba Benito Amaya Ramos y casi todas las demás personas que entrevisté. Según Nicolasa, «íbamos pa' Chipude, arriba en el alto, [...] el turista iba por esos montes» (entrevista grabada el día 23 de noviembre de 2023). La narradora siguió con su versión, pero el *alto* que está en Chipude es la fortaleza de Chipude, una montaña volcánica que tuvo un carácter sagrado para los guanches y que los gomeros actuales consideran como la parte más mágica de la isla, por lo que no es tan sorpresivo que alguien que pasaba por ahí deseara matar a un turista que estaba pisando el corazón sagrado de su tierra. De forma muy sintética, *Mujercita* mostró así que está utilizando la leyenda no con la intención de jugar con la vieja adivinanza del muerto que mata al vivo, sino con la de dar voz al acontecer contemporáneo, es decir, a las inquietudes de los isleños frente a un turismo demasiado invasivo.

³⁴ Véase la introducción a la edición italiana de *Celebration of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, de Huntington y Metcalf: «In molte società il risultato di una mala morte può essere l'eterna liminarità, l'eterno fluttuare senza pace e quel che è peggio a proprio piacimento» (Pardo, 1985: 27). Señalo aquí la correspondencia de la leyenda gomera con una narración que procede de otra cultura; se trata de una leyenda sobre el poeta árabe preislámico conocido con el apodo de al-Šanfarà. Agradezco a Desirée López Bernal la amabilidad de señalarme que las biografías de al-Šanfarà presentan muchos datos de carácter legendario, como lo que se cuenta a propósito del fallecimiento del padre del poeta, muerto a manos de un miembro de la tribu de los Banū Salāmān. Según este relato, cuando creció al-Šanfarà decidió vengarse de los Banū Salāmān, haciéndoles pagar el precio de la sangre multiplicado por cien. Así que juró matar a cien de los miembros de esa tribu. Logró matar a noventa y nueve, pero un Banū Salāmān lo mató a él antes de que asesinara al número cien. Pasó el tiempo, la calavera de al-Šanfarà andaba desenterrada en el desierto y un Banū Salāmān le dio una patada, causándose una herida en el pie y esta se le infectó tan gravemente, que el juramento de al-Šanfarà se cumplió. En algunas versiones de esta leyenda, la infección se debe a una astilla que se desprende del cráneo pateado, así como en distintas versiones que orales y escritas de La Gomera lo que causa la muerte del asesino es una astilla, que salta cuando el hombre ensarta el esqueleto en el cráneo o las costillas y que le da en la cabeza o se le clava en el cuello (en la mayoría de los casos muere porque se le clava una de las puntas metálicas del palo que usa para golpear al esqueleto).

4. PARA CONCLUIR

La adivinanza tiene, como afirma Pedro Cerrillo, un lenguaje que choca con las estructuras convencionales más esperables [y es] de algún modo una aproximación a la palabra *jugada* (2009: 47). Esta palabra lúdica se aventura en menudo en el terreno de la ambigüedad y oscuridad a nivel lingüístico y semántico, es más, una propiedad específica de la adivinanza es su “poética de la oscuridad y el ocultamiento” (Cervantes Espinosa 2021: 97). A veces, la sombra oscura atañe también al nivel temático y el juego adivinancero muestra una atracción significativa por medirse con la naturaleza ontológica de la muerte y la vida. En estos casos, es frecuente que el enigma o adivinanza dé lugar a una narración más o menos larga que puede variar según épocas y lugares, ofreciendo distintas soluciones a una misma pregunta.

Se ha dicho que la verdadera adivinanza tiene una solución única, pero creo que, como muestran las narraciones del “muerto que mata al vivo”, la naturaleza dialógica de cualquier enigma hace que, en el fondo, sea más importante la resolución que la solución pensada de antemano y, por tanto, existe siempre la posibilidad de soluciones múltiples, en las que cuentan y se aprecian más los elementos creativos, lúdicos y figurados que los lógicos y puramente informativos. Los primeros sirven para imaginar e, imaginando, descubrir; los segundos para organizar lo que ya sabemos. En su estado actual la IA no maneja con soltura los primeros y, apoyándose en los segundos, le es difícil imaginar la existencia de muertos sin descanso y sus soluciones se quedan en un nivel que no es carne ni pescado...

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA PÉREZ, Ramón (2017): *Teoría e historia de las adivinanzas*, Murcia, Universidad de Murcia.
- AMADES, Joan (1960): «Les contes-devinettes de Catalogne», *Fabula*, 3, 2, pp. 199-223.
- BARTEZZAGHI, Stefano (2010): Indovinelli e enigmi. En *Enciclopedia dell’italiano*, Roma, Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/indovinelli-e-enigmi_\(Enciclopedia-dell’Italiano\)/#google_vignette](https://www.treccani.it/enciclopedia/indovinelli-e-enigmi_(Enciclopedia-dell’Italiano)/#google_vignette)
- BETA, Simone (2020): «“I morti uccidono i vivi”. Il linguaggio enigmatico nella tragedia greca», en *Hierà kai hosia. Antropologia storica e letteratura greca. Studi per Riccardo Di Donato*, de A. Taddei (ed.), Pisa, ETS, pp. 123-142.
- BONETTI, Roberta (2019). «La via delle bare». *Antropologia e teatro*, número especial dedicado a *Logiche del concreto. Le eredità variabili del magistero di Claude Lévi Strauss*, 214-239. <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/10103>
- BRONZINI, Giovanni Battista (1999): «*La figlia che allatta il padre*: Analisi morfologico-strutturale del motivo incestuoso nella letteratura popolare», *Lares*, 65/3 (julio-septiembre), pp. 187-208. <https://www.jstor.org/stable/44630174>
- CABALLERO, Fernán (1921): *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos (Digitalizado). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3f553>
- ČAPEK, Karel (2003): *Nueve cuentos y uno de propina*, de Josef Čapek, Madrid, Siruela.
- ČAPEK, Karel (1994): *Favole*, con illustrazioni di Josef Čapek, Trad. de Luisa de Nardis, Milano, Feltrinelli.
- CERRILLO, Pedro C. (2009): *Adivinanzas populares españolas. Estudio y antología*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

- CERVANTES-ESPINOSA, Rodrigo (2021): «“¿Mírasme? Pues mírote”: mirada y subjetividad en algunas adivinanzas populares medievales», *Figuras. Revista académica de investigación*, 2, 2 (marzo-junio), pp. 82-98. <https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.2.2.151>
- CHIARINI, Gioachino (1983): «Esogamia e incesto nella ‘Historia Apollonii regis Tyri’», *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 10, 11, pp. 267-292. <https://www.jstor.org/stable/40235805>
- COELLO, Matilde M. (2005): «El muerto que mató al vivo», *Revista N*, 10. <https://www.anincat.org/2005/06/el-muerto-que-mato-al-vivo>
- CORREAS, Gonzalo (1992): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia : van añedidas las declaraciones y aplicación adonde pareció ser necesaria, al cabo se ponen las frases más llenas y copiosas*, Madrid, Visor Libros.
- CORTÉS GÁMIZ, Vicente (2024): «*Quisicoses*» per a éssers curiosos, Valencia, L’Eixam Edicions.
- DEMÓFILO (1880): *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario*, Sevilla-Palermo, Libreria y casa editorial Max Niemeyer-Luigi Pedone.
- DE SIMONE, Roberto (a cura di) (1994): *Fiabe campane. I novantanove racconti delle dieci notti*, Torino, Einaudi.
- DIAZ VIANA, Luis (2008): *Leyendas populares de España históricas, maravillosas y contemporáneas*, Madrid, La esfera de los libros.
- DÍEZ PASCUAL, José Luis (2023): «Diccionario alfabético de adivinanzas leonesas», *Revista de folklore*, 495 (mayo), pp. 64-87. <https://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=4955&NUM=495>
- ESPINOSA, Aurelio M. (1952): «Algunas adivinanzas españolas», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 8, 1, 31-66.
- FEDERICI, Marco (2011): «La traduzione e la ricezione degli enigmi de *Le piacevoli notti* nella Spagna del XVI secolo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIV, pp. 9-29.
- FRENK, Margit (2010): «Burla y juego en el cancionero tradicional antiguo», *Lyra minima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, de Aurelio González (eds.), El Colegio de Mexico - Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 57-72. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6mtcx1.7>
- FRYE, Northrop (1976): *Spiritus Mundi*, Bloomington, Indiana University Press.
- GARFER, José Luis y FERNÁNDEZ, Concha (1993): *Adivinancero temático español. Vegetales*, Madrid, Taurus.
- GINZBURG, Carlo (2019): *Il formaggio e i vermi*, Milano, Adelphi.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Iván et alii (2023): *San Sebastián de La Gomera. Memoria viva*, Ayuntamiento de San Sebastián de La Gomera.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2020): «Francisco Truchado reinventa *Le piacevoli notti* de Straparola: nuevas propuestas editoriales de una traducción antigua», *Studia Aurea*, 14, pp. 619-24.
- GONZENBACH, Laura (1999): *Fiabe siciliane*, rilette da Vincenzo Consolo, a cura di Luisa Rubini, Roma, Donzelli.
- JAÉN CASTAÑO, María (2021): *Literatura y cultura de tradición oral de la comarca de El Barco de Ávila-Piedrahíta (Ávila)*, Jaén, Anejo 6 del *Boletín de Literatura Oral* / Universidad de Jaén. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/5709>

- KELLER, Walter (1954): *Racconti popolari ticinesi*, Lugano, Arti Grafiche.
- LAPUCCI, Carlo (1986): *Indovinelli italiani*, [Milano], Vallardi.
- LAVINIO, Cristina (1993): *La magia della fiaba*, Firenze, La Nuova Italia.
- LENDINARA, Patrizia (2018): «Gli indovinelli del codice exoniense: giocando si impara». En Il gioco nella società e nella cultura dell’alto Medioevo. Settimane di studio della Fondazione Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo LXV, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull’alto Medioevo, pp. 627-677.
- LOPES, Luis Fernando (2024): *O morto que matou o vivo...* <https://capeiaarraiana.pt/2024/06/26/o-morto-que-matou-o-vivo>
- MAÑERO LOZANO, David (dir./ed.) (2015): *Corpus de Literatura Oral*. <https://www.corpusdeliteraturaoral.es>
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (2014): «Si quieras que te lo diga otra vez, ábreme tu corazón». 1001 adivinanzas y 50 acertijos de pilón, Ciudad de México, El Colegio de México.
- MONDA, Salvatore (ed.) (2012): *Ainigma e griphos. Gli antichi e l’oscurità della parola*, Pisa, Edizioni ETS.
- PARDO, Italo (1985): «Introduzione all’edizione italiana», *Celebrazioni della morte. Antropologia dei rituali funerari*, de R. Huntington y P. Metcalf, trad. de I. Pardo, Bologna: il Mulino, pp. 5-41.
- PEDROSA, José Manuel (2005). «La adivinanza» *Biblioteca Virtual E-Excellence. Literatura oral*. Consultado en enero de 2015. <http://www.liceus.com>
- PEDROSA, José Manuel (2007): «Enigma», *Gran Enciclopedia Cervantina*, IV, Carlos Alvar (dir.), Alcalá-Madrid; Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, pp. 4038-4043.
- PITRÈ, Giuseppe (1985): *Indovinelli, dubbi, scioglilingua del popolo siciliano*, Bologna, Armando Forni.
- PITRÈ, Giuseppe (2013): *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, III, Roma, Donzelli.
- RIVALS, Claude (2000): *Le moulin et le meunier*, I-II, Toulouse, Éditions Empreinte.
- SAÍZ LORCA, Daniel (2006): *La literatura checa de ciencia ficción durante el período de entreguerras*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. <https://webs.ucm.es/BUCL/tesis/fil/ucm-t%2029008.pdf>
- SANFILIPPO, Marina, García Alonso, María y Victoria Marrero-Aguiar (en prensa): «El relato “El muerto que mató al vivo” en la isla de La Gomera: comunicación e interacción social», *Estudios de Literatura oral popular*, 15.
- SEQUEIRAS, Inês (2018): *Descubra o bosque mágico do Caminho do morto que matou o vivo*. <https://wilder.pt/diversoes/caminho-do-morto-que-matou-o-vivo>
- TAVARES DIAS, Teresa (2022): *Origens, poemas e lendas. Uma vida na aldeia*, [s. l.], Lusoimpress.
- TAYLOR, Archer (1943): «The Riddle», *California Folklore Quarterly*, 2, 2 (abril), 129-147. <https://www.jstor.org/stable/1495557>
- TERRINONI, Enrico (2024): *La letteratura come materia oscura*, Roma, Treccani.
- TRAPERO, Maximiano (2008): «El ingenio en la oralidad. Deslindes sobre el ingenio y lo ingenioso en la literatura oral», *La voz y el ingenio. El humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado*, AA. VV., Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 6-33.
- TRAPERO, Maximiano (s.f.): *Los Guanchismos. Diccionario de Toponimia de Canarias*. <https://guanchismos.ulpgc.es/page/inicio>

TRUCHADO, Francisco (2014): *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, edición, introducción y notas de Marco Federici, Roma, Nuova Cultura.

VELASCO, Honorio (2019): «Saber y adivinar. Las adivinanzas como juego de la criptificación y el desvelamiento», *Boletín de Literatura Oral*, 2, vol. Extra, pp. 85-118. <https://doi.org/10.17561/blo.vextrai2.7>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 30 de junio de 2025



Cuentos y comunidades: narración oral en la Toscana de ayer (y también de mañana)

Stories and communities: oral storytelling in Tuscany of yesterday (and also of tomorrow)

Fabio MUGNAINI

(Università degli Studi di Siena)

mugnaini@unisi.it

<https://orcid.org/0000-0003-2083-5892>

Este artículo está dedicado a la memoria del amigo Florio Carnesecchi, 1951-2025.

RESUMEN: Este artículo versa sobre la tradición oral en la Toscana campesina, ricamente documentada desde el siglo XIX hasta finales del siglo pasado, basándose en una etnografía de la performance narrativa. Con esta se pone en evidencia la figura de la narradora/narrador, que desempeñaba un papel importante en cuanto a la construcción de redes comunicativas y de sociabilidad, compensando el aislamiento de las familias que habitaban en asentamientos dispersos. Contar y tejer relaciones sociales confluyen en la misma performance narrativa, transmitiendo saberes y valores e incorporando novedades. A pesar de la profunda transformación que ha tenido lugar en pocas décadas en la Toscana contemporánea, aún no se ha borrado el valor que se sigue reconociendo a quienes «saben contar». Más que los cuentos de hadas, ya casi universalmente dominio de la didáctica infantil y ampliamente disneyificados, y más que las leyendas locales, explotadas como medios de *place branding*, son los géneros menores, tales como chistes, anécdotas, salidas, los que siguen actualizando las redes sociales de intimidad (incluida la red Internet) pues marcan la pertenencia local y forjan la identidad de quienes destacan por este talento.

PALABRAS CLAVE: Cuentos, Comunidad, Géneros menores, Performer, Etnografía de la narración.

ABSTRACT: This article deals with the oral tradition in rural Tuscany, richly documented from the 19th century up to the end of the last century, based on an ethnography of narrative performance. This approach highlights the figure of the storyteller, who played an important role in building communicative and social networks, compensating for the isolation of families living in scattered settlements. Storytelling and the weaving of social relationships converge in the same narrative performance, transmitting knowledge and values while incorporating new elements. Despite the profound transformation that has taken place over just a few decades in contemporary Tuscany, the value attributed to those who «know how to tell stories» has not disappeared. More than fairy tales, now almost universally part of children's didactic tools and widely Disneyfied, and more than local legends, often exploited for place branding purposes, it is the minor genres—such as jokes, anecdotes, and witty remarks—that continue to keep intimate social networks alive (Web included). These forms of storytelling affirm local belonging and forge the identity of those who stand out for this talent.

KEYWORDS: Folktales, Community, Minor genres, Performer, Storytelling ethnography.

1. LA LARGA TRADICIÓN HÍBRIDA

La Toscana es, junto con Sicilia y Campania, la cuna de los estudios que se han ocupado de la tradición oral desde las primeras décadas del siglo en que el folklore se constituyó como una perspectiva propia, impulsado por dos urgencias distintas: por un lado, las transformaciones que el crecimiento capitalista inducía en la vida de las masas urbanizadas, y por otro, el caldo de cultivo del nacionalismo que llevaría al nacimiento de la Europa de los estados nacionales.

Al igual que Sicilia y Campania, la Toscana está protegida de los vientos del cambio que soplan, contrariamente, en las regiones del norte: la persistencia del sistema de arrendamiento agrícola (la *mezzadria*) la protege de los riesgos asociados a la agricultura de tipo capitalista y la conserva en el clima paternalista que prevalece entre la ciudad y el campo y entre la clase dominante y los campesinos.

A diferencia de Campania y Sicilia, sin embargo, el régimen económico basado en las finanzas y el arrendamiento determina una vida social en la que las clases urbanas y la clase campesina, aunque siguen estando muy claramente diferenciadas, están menos distantes que en el régimen de latifundio, lo que conlleva una mayor circulación cultural de las imágenes recíprocas (Clemente, 1980). En las ciudades, las academias se divierten ridiculizando al campesino; en el campo, los campesinos a menudo toman como blanco de sus relatos y chistes a sus patrones u otras autoridades del sistema (sobre todo los curas). Pero la gran diferencia con respecto a las otras dos regiones —de las cuales provienen *Lo cunto de li cunti* de Giambattista Basile (Campania) y la ingente documentación producida por Giuseppe Pitré para Sicilia—radica en el instrumento en el que se expresa la tradición cultural campesina: la lengua que se habla en gran parte de la región se ha convertido históricamente en la lengua de una Italia que solo existe en la mente de los intelectuales (Anderson, 1991), que, a partir de la trimurti Dante-Petrarca-Boccaccio, se convertirá en la lengua de la nación, pero que es desde hace siglos la lengua literaria por excelencia.

Esto otorga a la cultura popular toscana una visibilidad particular, que coincide además con la presencia de una tradición de narradores de corte literario capaces de transmitir situaciones y sentimientos provenientes del mundo real. La narrativa de corte realista, la «novellistica», habla toscano, desde Sacchetti, hasta Sercambi o Sermini (Mazzacurati, 1996; Rotunda, 1942).

Además, la condición de relativa permeabilidad mutua entre la clase campesina y las clases urbanas permite considerar como probable aquella vía de comunicación sobre la que Schenda centró gran parte de su investigación, centrada en la lectura en voz alta y en los roles de figuras sociales que actuaban como intermediarios entre la escritura y la oralidad (Schenda, 1993). En este sentido, y con mayor razón para la Toscana, se aplica el presupuesto de la imposibilidad de distinguir claramente entre circulación oral y producción literaria. Cuando se recoge la versión campesina de una historia, ya presente, en Boccaccio, no es posible decir dónde fue generada (Mugnaini, 1999: 63).

En Toscana, por tanto, la literatura nos cuenta historias que no coinciden con los cuentos de hadas, a diferencia de lo que ocurrirá en el siglo XVII con los *cunti* creados, recopilados y reelaborados por Giovan Battista Basile (Messerli y Picone, 2004). La vocación de cuentos de hadas de la tradición oral toscana saldrá a la luz cuando los expertos en el tema salgan a buscarla: Pitré, Comparetti, De Gubernatis, Imbriani, Nerucci, Marzocchi serán sus campeones, llevando la producción de cuentos de hadas toscana al mismo nivel de visibilidad que la de las novelas. Idelfonso Nieri, por ejemplo, y otros recopiladores documentados por D'Aronco, transmitían otros relatos: anécdotas, dichos ingeniosos y ocurrencias (Calvino, 1996; Mugnaini, 2015).

Gianfranco D'Aronco es el autor de referencia en lo que respecta a la clasificación del patrimonio oral toscano (D'Aronco, 1953). Este reconoce la estrecha correlación entre la literatura artística y la tradición oral (la literatura de los analfabetos, según la definición de Pio Rajna). La novela revela «claras influencias de composiciones que debían circular de forma anónima, como hoy circulan entre la gente común, [...] no hay autor que prescinda de la tradición» (D'Aronco, 1953: 5), y está de acuerdo con Letterio di Francia en cuanto al «continuo intercambio de producciones que, desde la tradición, suelen encontrar su lugar en alguna recopilación escrita de novelas, y de ahí pasan, a su vez, por vías diversas a las bocas de los narradores más incultos» (D'Aronco, 1953: 6).

2. A LA SOMBRA DEL CUENTO DE HADAS

El catálogo elaborado por D'Aronco se desarrolla en dos secciones distintas: la primera, reservada a aquellos «textos» que pueden clasificarse según el sistema Aarne-Thompson (ahora Uther, 2011); y una segunda, dedicada a aquellos que no son clasificables, distribuidos según un orden relativamente autónomo.

En conjunto, el catálogo ofrece un balance de géneros muy variado; sin embargo, al sacar las conclusiones rápidas de su trabajo, D'Aronco traza un perfil de la tradición oral que ha clasificado de forma totalmente desequilibrada: «no muy numerosos, aunque más que los cuentos de animales, las bromas y las anécdotas, que deben [además, como prueba del sesgo de evaluación] considerarse en gran parte de nacimiento más reciente que las fábulas y los cuentos de hadas» (D'Aronco, 1953: 25). En cambio, encuentra que se puede hablar de una «extraordinaria fortuna» en Toscana para el verdadero cuento de hadas, en particular los cuentos de magia y los cuentos de amor: «las visiones mágico-románticas de príncipes y princesas siguen siendo el tema de lejos preferido por el pueblo toscano; y esto —según lo que los elementos en nuestro poder parecen autorizarnos a afirmar— en proporción incluso mayor que la media de otras regiones y naciones» (D'Aronco, 1953: 25).

El prejuicio favorable al cuento clásico actuaba, en realidad, desde hace tiempo y había orientado ampliamente el trabajo de los recopiladores, y la conclusión de D'Aronco parece confirmarse: los tipos reducibles a los cuentos de magia son nada menos que 31, muchos de los cuales con más de veinte variantes cada uno — los tipos ATU 425 A (el animal como esposo) y ATU 301 (las tres princesas robadas). Los cuentos de amor (que en realidad coinciden con las *novelle*, cuentos románticos) están presentes con once tipos y alrededor de sesenta versiones en total. Mientras que las historias del ogro tonto se limitan a siete tipos, con trece textos, y las bromas y anécdotas alcanzan 23 tipos, con 44 versiones en total.

Pero esto solo concierne a la primera parte de su clasificación: la segunda parte, que no encuentra correspondencia directa con el sistema Aarne-Thompson, revela datos muy diferentes. Los relatos que el mismo D'Aronco clasifica como «relatos del tonto» son 31; los relatos sobre parejas casadas son 21; los relatos con protagonistas femeninas son trece; 59 relatos tratan sobre los sacerdotes y, finalmente, 96 relatos tienen protagonistas masculinos. Aquí es donde se había acumulado, de manera cuantitativamente consistente pero no considerada representativa, la tradición oral que se había escapado de la red de los recopiladores románticos.

También en este caso había una tradición literaria que debía tenerse en cuenta: *Motti e facezie del piovano Arlotto* (Zava, 2020), sacerdote de la provincia de Florencia, circulaba desde el siglo XV; se desarrolló una línea cómica y satírica junto a la tradición

épico-poética (Luigi Pulci con *Morgante y Beca da Dicomano*), el ciclo épico creado por Giulio Cesare Croce, el boloñés, con *Bertoldo e compagnia* (Camporesi, 1976; Casali y Capaci, 2002), que circulaba en italiano desde los primeros años del siglo XVII; incluso el humor tenía su traducción literaria, menor y marginal, pero persistente. En Italia, Raffaele Corso había recopilado dichos, creencias e historias relacionadas con el ámbito sexual, aunque se publicaron en alemán en 1914 (y fueron traducidos al italiano solo en 2001) (Corso, 2001). Pero sobre todos estos géneros menores (presentes en la clasificación internacional AT, los eróticos a veces con la advertencia de «obscenos» (AT 1726, luego convertido en ATU), dominaba el cuento de hadas.

Le debo a Rudolf Schenda un ensayo esclarecedor (Schenda, 1986) en el que cuestionaba la «grandeza» del cuento de hadas como género, es decir, el cuento fantástico, de magia, marcado por la maravilla y la realeza. Él reflexionó precisamente sobre cómo la historia alemana se entrelaza en la que la política y la poética. Mostraba que, de un patrimonio de historias, antes indiferenciado, surgían géneros distintos y cómo, entre estos, el cuento de hadas acababa por absorber valores nacionales y funciones pedagógicas y didácticas: «El cuento de hadas era mucho menos común que la broma, el relato de aventuras y, sobre todo, las historias cotidianas sobre la enfermedad y la muerte» (Schenda, 1986: 321).

El reconocimiento de contar historias como un hecho social (1983) se desarrolló precisamente en el período en que en los EE. UU. los «jóvenes turcos» (Paredes, Bauman, Ben Amos, Abrahams, Babcock, Kirshenblatt) estaban proponiendo la *performance turn* (giro performativo) (Bauman 1977 y 1986; Bendix, 1997; Paredes y Bauman, 1972), convergiendo en tesis similares, aunque partiendo de diferentes impulsos (histórico-filológicos en el caso alemán, lingüísticos en el caso estadounidense). Las dos vertientes seguirán, lamentablemente, separadas y paralelas durante mucho tiempo más:

Por varios motivos históricos, el cuento de hadas se ha convertido en el género dominante entre las diversas formas de relato popular. Esta prevalencia ha impedido una adecuada consideración de los otros géneros del relato popular, como la leyenda, la broma y, sobre todo, el relato cotidiano (Schenda, 1986: 337).

Es útil bajar del pedestal el monumento del cuento de hadas para poder mirarlo cara a cara. El efecto es doble: en el rostro de los cuentos de hadas se verán muchos defectos, mientras que los otros monumentos de la poesía popular no parecerán de una estatura tan pequeña (Schenda, 1986: 338).

Al referirnos a la investigación más reciente, de hecho, emerge esta inversión de importancia: la indagación en dos tiempos llevada a cabo por Paola Tabet (1978) en un pueblo de la alta Val di Sieve (Florencia), entre 1966 y 1974, recopiló 156 textos, de los cuales 65 son cuentos de hadas y 76 son bromas y anécdotas. De las 65 historias de hadas, la mitad son narradas por mujeres, un tercio por niños en edad escolar (por lo que es probable que se trate de una reminiscencia escolar), y solo una cuarta parte por hombres; en cambio, las 76 bromas y anécdotas están narradas casi por igual por hombres y mujeres (35 y 30, respectivamente), con una contribución marginal de niños en edad escolar (11), pero con una clara prevalencia de narradores y narradoras mayores de 50 años, en 55 de los 76 casos.

La investigación llevada a cabo en Maremma por Salvatore Barone (Israel, 2001), en el marco de la Inchiesta sulle tradizioni orali non cantate (Investigación sobre las tradiciones orales no cantadas), dirigida por Alberto M. Cirese (Cirese y Serafini,

1975), registró 49 cuentos de hadas clásicos, 31 bromas y anécdotas, calificadas como «cuentos de hadas humorísticos», pero también otras tantas historias de temática erótica relevante.

Reír (Bausinger, 2008), hablar sobre el mundo social que rodea a la comunidad local, exteriorizar ansiedades y objetivar críticas al orden social, abordar las cuestiones de la existencia de manera que ridiculice la autoridad y lo que se considera serio, es una necesidad que emerge de los repertorios y que algunos narradores reconocidos asumen conscientemente como su característica artística: «Yo, siempre de reír, siempre de cosas sucias», me decía Primo (Mugnaini, 1999: 52), activo en el Chianti sienés en los años 60-70.

Lo que emerge, al bajar la luz que ilumina el monumento, es definitivamente rico, denso, relacionado con los eventos históricos y la realidad de las comunidades locales que se reunían en las ocasiones de relato, constituyéndose, así como una comunidad de relato, que hoy podríamos denominar comunidad patrimonial. Al cambiar el enfoque hacia géneros menores, que terminan por confundirse con la anécdota local, Schenda nos permite pasar de la concepción de un saber que transita a través de individuos (para Benedetto Croce, ocasionales e inconscientes) (Croce, 1925: 464) aislados en su restitución al investigador, a la de un saber que vive en la relación de reconocimiento mutuo entre narrador/a y comunidad de referencia. Esta es una relación que es horizontal desde el punto de vista de la condición social, sin privilegios ni reconocimientos monetarios, pero que se desarrolla verticalmente reconociendo a los narradores y las narradoras más dotados, valorando su aportación y, por lo tanto, distinguiéndolos y conservando su recuerdo.

Los estudiosos pueden llegar a conocer este saber en la medida en que no lo filtren según una clasificación heteroproduciva y destinada a una sistematización de los materiales con fines analíticos (y no de recolección), los resultados de la etnografía de las situaciones de relato. Esos contextos que, al haber llegado a ser centrales en la perspectiva de los estudios de performance (Bauman, 2001), son más fácilmente accesibles a través de la reconstrucción de memoria que no directamente observables: ciertamente, ya no más en la Toscana rural (gentrificada y habitada por una clase media-alta, neo-rural). Aquí se abre una encrucijada de orden metodológico, que conduce por un lado hacia una antropología de la narración, centrada en el «narrar» como hecho social; y por otro hacia una elaboración de lo narrado, centrada en el texto que resulta de la documentación y que se desarrolla en dirección de la filología, la lingüística, el análisis textual.

La antropología del narrar debe poder apoyarse en una etnografía de las situaciones de relato, y la atención a los diversos contextos —como sugiere Richard Bauman— así como a las dinámicas de toma de la palabra, de la entrada en cadencia, como propone Aurora Milillo (1978, 1983), lleva también a recuperar el valor de aquello que es objeto del relato, independientemente de quién lo cuente.

«¿Lo soltamos?» me decía el narrador principal de Zacualpan (Mugnaini, 2004: 286-289) en el centro-occidente de México; en cambio, Primo —otro narrador activo en el Chianti sienés— media la distancia entre el «narrar» y prestarse a una entrevista, comentando: «¡pero así es casi como haberla escrito!» (Mugnaini, 1999: 57).

Las ocasiones sociales en las que narradores y narradoras solían expresarse han sido, hasta hace pocas décadas, las *veglie* (veladas), reuniones entre amigos y vecinos, incluidos los parientes, que se desarrollaban predominantemente en invierno, después de la cena y hasta altas horas de la noche, albergadas por turno en las grandes cocinas que caracterizaban la casa campesina. En los pueblos o en la ciudad, donde los apartamentos son más pequeños, la velada podía tener lugar en las bodegas o, en verano, al aire libre, en patios y plazuelas.

De esta práctica ha perdurado durante mucho tiempo un recuerdo impregnado de nostalgia, lo que ha hecho posible una «re-creación», es decir, la reconstrucción de un contexto en el que el recuerdo de cómo se contaba y qué se contaba pudiera estar en el centro de un evento de velada. Puedo presentar, a modo de ejemplo, el relato de una «velada» reconstruida en un pueblo del interior de la Toscana, en la frontera entre las provincias de Pisa, Grosseto y Siena, en un ya lejano 1991 (Mugnaini, 1995).

3. APUNTES DE ETNOGRAFÍA DEL RELATO: DE VELADA CON EL NERO

Estamos en 1991 en Castelnuovo Val di Cecina, con unos mil habitantes, en las colinas metalíferas del interior toscano en la provincia de Pisa. Alvaro C., apodado el Nero, poeta improvisador y narrador reconocido, con poco más de setenta años, es un exobrero que vive en el pueblo, donde es conocido y estimado tanto por su perfil moral y personal como por sus dotes como animador. Políticamente ha permanecido fiel al Partido Comunista Italiano, y durante muchos años celebró la fiesta anual del partido con composiciones poéticas en octava rima.

A Alvaro, aunque es mejor decir «el Nero», sobrenombre local que él mismo utiliza, me lo presenta el amigo y colega Florio Carnesecchi (2004, 2020: 38-41), quien lo conoce desde hace tiempo y organiza dos encuentros nocturnos: uno en casa de unos parientes suyos que viven en Castelnuovo y son viejos amigos del Nero y de su familia, y el otro en casa del propio Nero. En ambos casos, el Nero estará acompañado por amigos y conocidos que se prestan al juego de las réplicas, actuando como oyentes activos y participativos; participarán, como observadores, además de Florio y yo, también tres estudiantes de mi universidad.

La familia que nos acoge en la primera velada está compuesta por Alberto, su esposa y una cuñada, los tres de entre cincuenta y sesenta años. En la mesa hay botellas de vinsanto, licores y vino tinto.

Tras los saludos iniciales, en los que se reafirma la profundidad de los vínculos afectivos entre Nero, Alberto y sus respectivas familias, sigue una alternancia entre recuerdos (emigración, Primera Guerra Mundial) y condiciones actuales (una serie de hospitalizaciones del Nero por una patología ocular).

Florio y yo tomamos la iniciativa y pedimos que el Nero cuente sobre las veladas que se hacían en el pueblo, y él comienza a evocar nombres, situaciones y personajes que llenarán en parte esta velada y dominarán decididamente la segunda.

Escuchamos relatos sobre Sgabuzza, un viejo apasionado del vino, y se recuerda al pobre Debo (pobre se refiere a difunto), por su risa gutural y prolongada, y por haber confundido a hombres con mujeres en los primeros espectáculos televisivos que se veían colectivamente —la tecnología de los años sesenta entra en el folklore que luego contribuiría a disolver.

A nuestras preguntas sobre leyendas locales, tanto de tipo etiológico como histórico, que constituyen un sector relevante de la narrativa con base territorial (Butler, 1990), el Nero responde con una actitud de distancia frente a las «creencias» y al misterio, y ofrece interesantes explicaciones realistas para topónimos con contenidos inquietantes: el «aia dei diavoli», por ejemplo, una planicie en la cima de una colina cerca del pueblo, derivaría su nombre de las frecuentes disputas entre campesinos que la usaban como lugar de trilla y selección del grano.

Es una interpretación que priva de fundamento cualquier vuelo de la fantasía, anticipando así los rasgos principales de su perfil intelectual: además de positivista,

el Nero se nos presenta como ateo y anticlerical. Más adelante, mientras Alberto y su esposa reconstruyen las leyendas locales ligadas a señales de la presencia de la Virgen, el Nero encontrará la manera de criticar esta proliferación de tantas divinidades locales: «esas vírgenes son un poco como los padres de Roma. La historia tiene muchos padres, y así también las vírgenes: por todas partes hay una Virgen. Yo las blasfemo, ¡pero para blasfemarlas todas tendría que vivir como Noé!».

Desde las leyendas, el hilo de la conversación vuelve a los personajes locales, alternando episodios cómicos ligados a las labores agrícolas (el campesino torpe que, usando un esparcidor mecánico, cubre de estiércol a su propio padre) con largas digresiones genealógicas sobre los individuos mencionados, y a veces con actualizaciones sobre su estado de salud.

Somos de nuevo nosotros, los observadores, quienes devolvemos el discurso a las leyendas locales, ligadas a los numerosos restos arquitectónicos del pasado, obteniendo respuestas que confirman la actitud fría del Nero hacia este tipo de relatos.

Tras una larga digresión a tres voces sobre la presencia de brujas y operadores mágicos, sigue un largo capítulo enteramente gestionado por el Nero, dedicado al relato de su estancia en el hospital, en particular los enfrentamientos en tono de broma con las enfermeras, las monjas y otros pacientes que intentan involucrarlo en prácticas religiosas. Una mañana, al regresar a su cama tras una consulta médica, encuentra en la cabecera una imagen de Santa Lucía, protectora de la vista:

«Entonces —me dijo la enfermera— puse a Santa Lucía ahí, tómela, que le haga bien».

«Ojalá —dije—. No me ha hecho bien el profesor, desde que estoy aquí. La agarro y me la pongo en los ojos».

«¿Pero qué hace?»

«¡Si me dijo que hace bien, me la pongo en los ojos!»

El hilo anticlerical es fértil, produce los efectos cómicos deseados y deja espacio a Alberto para actuar como cómplice, comentando los relatos del Nero o proponiendo los suyos sobre el tema.

Un lapsus lingüístico de Alberto se convierte inesperadamente en ocasión para insertar el primer chiste de la velada, uno del nutrido ciclo que, en Italia, toma a los carabineros como equivalente del «país de los tontos».

El Nero y Alberto se alternan en este hilo (cuatro relatos), hasta que el Nero introduce un episodio transmitido como memoria familiar (es la esposa de su abuelo quien, al tener que elegir una cabra, acaba «palpando» al macho cabrío). La anécdota atribuida al abuelo, también poeta popular, desplaza el hilo de la conversación hacia la poesía, práctica artística en la que el Nero mismo está particularmente versado. El tema de la poesía se pospone a otra cita, expresamente dedicada a la lectura de sus composiciones; y nosotros, los observadores, podemos volver a pedir más relatos, insistiendo esta vez en los cuentos.

El Nero conoce varios, recuerda al menos cuatro títulos, pero no tiene ganas de ponerse a contar cuentos y nos regala solo el de Pierina: «el más corto». No reproduzco el texto del cuento (que corresponde de todos modos al tipo A2.-Th 328), pero recuerdo sus connotaciones realistas que marcan la situación inicial (una familia campesina en extrema pobreza, hasta el punto que una hija se ofrece para ser vendida), y que continúan en las referencias a las actividades cotidianas del mundo campesino, así como en los puentes explícitos con el mundo real que el Nero se divierte en construir: «... y entonces mientras

el mago y su esposa dormían, roncaban, como mi mujer por la noche que parece una motosierra cuesta abajo...»

Las potencialidades narrativas de tipo fantástico del cuento son mantenidas por el Nero constantemente bajo control, en favor de una vena satírica más terrenal.

Sigue una larga serie de anécdotas jocosas, que pasan por la fértil vena del «país de los tontos» (Carnesecchi, 2004) en la que también se involucran Alberto y su esposa, y que terminan convergiendo hacia un hilo de historias que ridiculizan las supuestas virtudes morales de hombres y mujeres de iglesia (Nesti, 1991).

La velada está ya próxima a su final; las narraciones se suceden a ritmo alterno, intercaladas con reconstrucciones de actividades profesionales particulares, descripciones de personajes del pueblo con la consiguiente interpretación/explicación de sus respectivos apodos, etc., y con relatos sobre la vida de parejas casadas, en particular sobre adulterios, tanto ficticios como atribuidos a miembros de la comunidad del pueblo (fechados, localizados, contextualizados).

El terreno que se ha consolidado es definitivamente el de la comicidad, también gracias al hecho de que el Nero ha abandonado ciertas reservas iniciales tanto lingüísticas como temáticas. Ahora puede hablar de todo, abiertamente. La última media hora es enteramente suya, y demuestra también cómo su concepto de «obscenidad» se refiere sobre todo al uso lingüístico. A diferencia de otros narradores (Mugnaini, 2018; Newall, 1990), de hecho, el Nero no se demora en la descripción de situaciones obscenas, ni insiste en detalles de tipo erótico o escatológico: la obscenidad se presenta sobre todo como recurso cómico, gracias al uso de expresiones muy explícitas, pero al mismo tiempo no alejadas del registro cotidiano e informal de la comunicación adulta.

La velada, al borde de la cuarta hora, se cierra por cansancio y las conversaciones que acompañan la salida vuelven a centrarse en asuntos cotidianos, con una actualización mutua entre Alberto y el Nero sobre las actividades que los ocuparán al día siguiente.

4. A VEGLIA CON EL NERO: LA SEGUNDA VEZ

Dos días después, el Nero nos recibe en su propia casa. Están presentes su esposa, silenciosa pero atenta, un amigo de su misma edad y un pariente suyo más joven. Toda la primera parte de la velada está dedicada —como estaba previsto— a la lectura de poesías que el Nero compone, en su mayoría historias en *ottava rima* (Kezich, 1986), inspiradas en su experiencia personal, sus lecturas, sus reflexiones, pero también en la vida del pueblo (un cazador novato que confunde una cabra con un corzo, una excursión turística a Umbría, una brillante comedia representada en teatro), en acontecimientos de gran importancia nacional e internacional (la masacre de la estación de ferrocarril de Bolonia, 1980, la guerra del Golfo, 1990, en ese momento de plena actualidad), e incluso en temas difíciles de traducir métricamente, como los efectos de un decreto gubernamental sobre las pensiones.

En la parte final de esta velada, la poesía da paso a relatos de carácter histórico y autobiográfico: predominan los recuerdos de guerra y de cautiverio (el Nero fue prisionero en Alemania durante mucho tiempo). Luego, su amigo rescata del hilo de la memoria personal a un personaje local, al que llamaremos Santi Lipari, un pequeño propietario de la zona que vivía de las escasas rentas de tres fincas, del cual se narran hasta cinco episodios, todos coincidentes en subrayar su incontrolable pasión por el vino y por el juego de cartas.

Después, por analogía en cuanto a lo excéntrico de su comportamiento, sale a la luz el personaje de Giubba (chaqueta): los relatos del Nero siguen a Giubba en su

actividad más reciente como empleado del ayuntamiento, y registran su astucia para evitar el trabajo, aduciendo excusas de tipo bufonesco, así como para asegurarse ciertos privilegios, presumiendo de desempeñar funciones «públicas» que, evidentemente, su ocupación de barrendero y encargado del cementerio no le confería. El amigo, por su parte, retrocede a la infancia de Giubba y relata, como un hecho de conocimiento general, aquella vez en que el niño que luego sería Giubba fingió estar enfermo y logró que lo llevaran a casa a caballo. El joven pariente completa el ciclo recordando que también la hija de Giubba fue digna de ser contada en una historia, al haberse escapado de noche para casarse con su enamorado.

Una aclaración que pedimos nosotros, los observadores, sobre un verso declamado anteriormente por el Nero, saca a la luz otro personaje: Cleme de Murti. «Una mujerona, bonachona, de costumbres fáciles»; una «familia desastrosa, sucios eran... vivían como en los tiempos primitivos», aunque no falta quien subraya que su queso era el mejor de toda la zona. Se recuerda que el nombre de Cleme se usaba como espantajo para los niños caprichosos, ante los cuales evocaba el hambre, la pobreza extrema, el atraso. El marido, Beppe de Ferro (de hierro) por su parte, no tiene menor relevancia narrativa: condecorado con la medalla de bronce al valor militar (a raíz de un episodio que se nos relata, del cual proviene su apodo), aparece en los relatos del Nero sobre todo en episodios que subrayan su pobreza y su dejadez.

Agotado el hilo narrativo ligado a esta saga familiar de la pobreza, el Nero retoma algunos elementos autobiográficos, y los aprovecha para narrar dos historias ambientadas en el pueblo, protagonizadas por gemelos: una pareja de chicos que se parecen como dos gotas de agua y que se burlan de un vendedor ambulante de higos (haciéndose pasar por una sola persona), y una pareja de gemelas que intentan intercambiarse los novios, pero son descubiertas.

Para concluir la velada, reaparece, evocado por el amigo del Nero, el personaje de Sgabuzza, el jugador amante del vino, del que se relatan episodios de vida conyugal (una divertida pelea con su esposa, que deja de hablarle, hasta que él sale a buscar un médico para curarla).

5. LA ANÉCDOTICA LOCAL: LA COMUNIDAD QUE SE NARRA A SÍ MISMA

No me es posible aquí detenerme a subrayar los rasgos del Nero como animador y *verbal art performer*, como sería metodológicamente consecuente (Gwyndaf, 1990), y espero que esta síntesis haya transmitido al menos una idea de la complejidad de su personalidad artística y social (poeta, narrador, exponente de una cultura tradicional y, al mismo tiempo, hombre profundamente comprometido con el presente). Al término de este itinerario rapsódico entre problemas de categorización narrativa y sesiones de narración, quisiera proponer algunos elementos de reflexión que atañen precisamente al plano del patrimonio textual (más que a otros elementos que sustentan la narración), suscitados por la evidencia, en la actuación del Nero, de la marginalidad del cuento de hadas frente a la centralidad de un acervo narrativo de carácter local, más fragmentado, pero también más socializado y ligado de forma indisoluble a la vida de la comunidad que lo narra (Buchan, 1990; Siikala, 1990).

El conjunto de relatos del anecdotario local configura, sin duda, un plano de autorrepresentación de la comunidad que se reúne en torno a la práctica narrativa (Emmet, 1982); da vida a una pantalla sobre la cual la comunidad se proyecta a sí misma, en forma de sus excesos, de los desvíos respecto a las normas que ella misma ha establecido.

La «narrativa» precede al evento (Bauman, 1986; Stahl, 1988) y lo funda, por así decirlo, en la conciencia común: los protagonistas de estas sagas de pobreza, vicio o simpatía, pasan a la tradición narrativa no en virtud de su existencia «histórica», sino de su «posibilidad de existencia narrativa». El anecdotario local constituye un repertorio en constante actualización, alimentado por el devenir de los acontecimientos de la comunidad; de hecho, registra sin mediación épocas, innovaciones, cambios, y destaca —si acaso— las incongruencias que se generan en las fases históricas de transición (del trabajo manual al mecanizado, de los medios corporales a los tecnológicos) (Narvaez y Laba, 1986).

Sin embargo, los individuos que protagonizan esos relatos no encuentran su lugar por haber existido realmente, sino más bien como roles sociales, como casos ejemplares, como modelos. Y puesto que se trata de modelos, también el tipo de juicio que se emite sobre ellos tiene en cuenta su «impersonalidad». Es probable que la comunidad haya registrado con escándalo el comportamiento de la familia de Cleme de Murti, pero el tiempo —y sobre todo el encuadre narrativo— ha mitigado la crítica, ha apagado la indignación. La comunidad acoge en su panteón narrativo incluso a los modelos negativos. El ostracismo, la marginación, la condena, quizá fueron sanciones aplicadas mientras los comportamientos se desarrollaban, probablemente en su versión atenuada del chisme, una forma de comunicación que conocemos bien sin saber mucho sobre ella.

A posteriori, la memoria persistente que acompaña al borracho, al holgazán, a la mujer amoral, al «principito» depravado, ya no sirve contra ellos ni para afirmar una verdad histórica; más bien, parece que ese abanico de humanidad sirve para relativizar las mismas normas comunitarias: como si nos recordara que también existen quienes no las respetan.

Si el respeto de la norma funda un «nosotros», el relato de las transgresiones nos recuerda que también existen «los otros» cercanos: un nosotros incluyente.

Este patrimonio no conoce delimitaciones espaciales salvo en su traducción en términos de pertenencias sociales: no está vinculado tanto a un territorio (como podríamos suponer en ciertos tipos de leyendas etiológicas), sino a una comunidad, y deja de transmitirse allí donde ya no hay nadie que se sienta implicado por él (Fine, 1987).

Los mismos narradores que hemos tenido la oportunidad de escuchar pueden realizar esta actualización, recurriendo a su experiencia además del patrimonio narrativo recibido. El Nero puede hablar de «personajes» de su juventud como de figuras actuales, y los contextos de los acontecimientos que narra se sitúan indistintamente entre el presente, el pasado inmediato y un incierto «cuando sea». Su joven pariente, que escucha las vicisitudes «pasadas» y pregunta aclaraciones sobre los personajes de generaciones anteriores, se integra en el mosaico narrativo produciendo relatos sobre sus propios coetáneos. Al tiempo suspendido del cuento de hadas (Lavinio, 1993; Weinrich, 1978), el anecdotario local opone un tiempo libremente transitible, en todos los sentidos; así como al modo de reflejar fantásticamente la realidad, opone un modo que le confiere a la realidad la ligereza de la fantasía.

6. EL CUENTO DE HADAS Y LA ANÉCDOTA LOCAL

Si, como dice Italo Calvino, el cuento de hadas es la suma de los destinos posibles del ser humano en la tierra (Calvino, 1955), su función es prefigurar el universo de las potencialidades del hombre en el transcurso de su existencia; la anécdota, en cambio, es

la suma de las experiencias dadas, de aquellas que se han concretado realmente. El cuento de hadas cumple su función de «paradigma» metafórico, simbólico, cifrado, precisamente porque sitúa las elecciones existenciales al resguardo de la «definitividad» de la historia: en un plano metahistórico. Ese mismo plano —que es el plano de la narración— es alcanzado por la anécdota solo después de haber madurado en la crónica, es decir, cuando ha muerto como historia.

Sin embargo, el cuento puede realizar la transmutación del estado potencial, de instancia virtual a realidad efectiva por medio de la narración, es decir, solo cobrando cuerpo a través de las palabras, los gestos, los significados que un narrador y un público estén dispuestos a otorgarle. El cuento de hadas, paradigma metahistórico de los destinos humanos, solo puede vivir gracias a elementos que sí son profundamente históricos e historificados.

Una lengua, un dialecto regional, un habla local, un idiolecto familiar: he aquí el vertiginoso descenso del texto, que de una «tradición» anónima y universal precipita hacia el *punctum* del evento narrativo. El mundo, una región, un pueblo, un vecindario, una casa, un hogar; los hombres, un hombre, su cuerpo, su boca, los gestos de sus manos, sus pensamientos, sus deseos: trampas, caminos obligados a los que la narrativa debe someterse y de los que queda marcada. No existe cuento que no lleve los signos del lugar en que es narrado (Dégh, 1969; von Sydow, 1977). Sin embargo, la asunción de rasgos locales no altera su ambientación universal.

El cuento de hadas funciona en el sentido que le atribuye Calvino precisamente porque no es simplemente una crónica de lo existente, del «aquí y ahora»; no está limitado, por ejemplo, por el deber de respetar la verdad, y por eso puede inventar destinos improbables, castigos inaplicables, en absoluta libertad, sin las restricciones de la historia. Pero al mismo tiempo, cumple una operación de signo y sentido contrarios: des-historiza los elementos que lo hacen descender a la tierra, los universaliza, los hace partícipes de su ausencia de ataduras. De este modo, lo cotidiano que las condiciones de la narración introducen en el cuento asume un valor distinto del que tiene en la historia. Los hombres y mujeres que narran y escuchan el cuento permanecen en el mundo, pero proyectan su mundo sobre un plano metahistórico, en el que los objetos, los lugares, las técnicas, los nombres, los sentimientos, adquieren la misma valencia universal y abstracta de los destinos representados en el cuento, en el relato.

7. NARRADOR DE HOY Y DE MAÑANA

El encuentro más reciente con un narrador reconocido ha tenido lugar con un paisano mío, Alessandro S., licenciado en estudios jurídicos, que ha pasado por diversas ocupaciones profesionales hasta desempeñar un papel técnico, pero importante en la administración municipal.

Los contextos en los que ejerce su arte ya no son los del Nero: la *vegliatura* como ocasión social dispuesta a acoger actuaciones narrativas —junto con otros recursos comunicativos y lúdicos— está realmente lejana en el tiempo. En su lugar han surgido ocasiones más acotadas dentro de la amplia categoría del tiempo libre: fines de semana, a menudo alrededor de una mesa y en un ambiente no doméstico —restaurantes, pizzerías—; excursiones, caminatas, a veces viajes turísticos organizados.

Pero también la vida laboral cotidiana permite arrancar momentos, más o menos largos, para interactuar con los compañeros de trabajo, ofreciendo algún tema nuevo o respondiendo, a menudo, a una invitación por parte del interlocutor: me pasa también a

mí, cuando lo encuentro, de buscar frases o fórmulas de saludo que lo estimulen a activar su respuesta performativa.

Alessandro se ha prestado a explorar conmigo el origen de esta característica suya y cuenta cómo ha comprendido el valor de su capacidad para hacer reír: adolescente y joven adulto sin haberse distinguido particularmente por su agudeza o facilidad de improvisación, Alessandro se encontró trabajando como conductor de autobús escolar, espectador en cada viaje de esas acciones cómicas, voluntarias o involuntarias, de las que son capaces los niños entre los 6 y los 14 años. Estos exploran el potencial de las palabras «adultas» y miman actitudes y comportamientos de los adultos de referencia, en un espacio liminal y rutinario, donde la supervisión de los mayores se limita a la seguridad, sin grandes finalidades educativas o disciplinarias.

Fue allí donde las discusiones, los juegos, las expresiones coloridas o agramaticales se iban acumulando, día tras día, al alcance de sus oídos. Después, al dejar a los niños en la escuela o, por la tarde, en sus casas, mientras conducía por caminos rurales poco transitados con el autobús ya vacío, al recordar lo que había ocurrido poco antes, encontraba un disfrute que aumentaba si se lo contaba en voz alta: un placer que luego podía repetir narrándolo a otros, cada vez que se presentaba la ocasión.

Así, ya de adulto y sin ninguna obligación respecto a una tradición específica, alimentándose de un cotidiano que, desde el autobús escolar, se ha extendido rápidamente a su lugar de trabajo, a su vida doméstica y familiar, a los contextos sociales del pueblo, Alessandro ha desarrollado un repertorio propio, un estilo propio, marcando con su presencia y su talento una serie de contextos diversos: desde el bar, con intercambios rápidos y fulminantes de bromas, hasta las fiestas de cumpleaños de sus hijos y sus compañeros, pasando por celebraciones del calendario anual. Cualquier contexto es bueno, siempre que sienta que puede confiar en su público.

Como si se hubiese puesto un visor que resalta los componentes cómicos de lo cotidiano, Alessandro se ha especializado en una actuación performativa autotélica y autorecompensadora. Encuentra placer en dar placer: ríe haciendo reír. El sexo, el cuerpo, las enfermedades, los defectos físicos, la autoridad, la religión no queda fuera del filtro con el que Alessandro ha construido su repertorio, dando a quienes lo escuchan la posibilidad de posicionarse críticamente ante el tema tratado en cada ocasión.

No hay ningún proyecto de sátira corrosiva con fines políticos: Alessandro tiene una postura política clara, que expone y que ayuda a los demás a posicionarse también. Pero nunca ha usado su habilidad para narrar para educar o para erigirse en guía, ni en maestro.

Alessandro necesita a su público, a las personas que conoce y encuentra en el trabajo, en el pueblo, o haciendo la compra. Su talento –equivalente al de muchos que se exponen como comediantes de *stand-up*– es una moneda de cambio en una comunidad de referencia que se reconoce en su forma de presentar la realidad de la manera más seria que existe: a través del humor. Una comunidad que lo acoge como un recurso valioso para la definición de un discurso en el que reconocerse.

Su narrar también debería haber sido considerado no solo como «un arte verbal, sino como un ejemplo de discurso ritualizado», escribe John D. Niles (1999: 120). En este caso, cuando se habla de discurso, se puede recurrir a la concepción foucaultiana del término para «denotar el instrumento corporizado con el que se trata un tema, autorizando las opiniones y representaciones que se pueden dar, mientras se establecen al mismo tiempo un conjunto de relaciones entre un cuerpo de conocimientos y un conjunto de normas de comportamiento y prácticas institucionales» (Niles, 1999: 120).

La complejidad del concepto, que Niles toma prestado de Foucault, no debe desviar el enfoque: no estoy tratando de ennobecer la materia cómica con la nebulosidad filosófica; solo quiero subrayar la importancia de esas prácticas casi cotidianas que nunca emergerían si nos limitáramos a la búsqueda de atestaciones de variantes ya conocidas. Los relatos viven en la voz de quien los cuenta y en la memoria de quienes los escuchan, sin importar el contexto en que esta interacción se produzca y a partir de cualquier medio o tema. El valor estético prescinde de la connotación socio-cultural, así como esta última prescinde del valor estético de lo que es objeto de relato. Quedan, como guías para una etnografía del narrar, el diferencial entre el capital cultural disponible de quien narra y quien escucha.

Reír ha sido el arma de los pobres, ricos en espíritu. La comicidad, en los repertorios que se han producido, se ha recibido con suficiencia, cuando no con una comprensión no paternalista; donde se le ha prestado atención, a menudo se ha asociado con la temática erótica u obscena en el sentido de un relato que hacía referencia explícita al poder seductor de las palabras. Estas estaban prohibidas en el contexto conversacional que cambiaban de plano si se pronunciaban en un contexto ampliado (el contexto de la vigilia de los adultos) y por una persona que gozaba de la encomienda de los demás debido a sus cualidades narrativas. Prueba de ello son los trabajos de Antonin Perbosc, para Aquitania (1984; 1987), y en Italia el *Decamerone* popular de Giuseppe Sabino (1991), además de innumerables, aunque dispersos, testimonios en las principales recopilaciones.

Pero la risa colectiva tiene un valor propio incluso cuando no sirve para hacer accesible un discurso sobre la sexualidad y el cuerpo; Alessandro no huye de hablar de sexo, ni de usar chistes. Sus caballos de batalla, sin embargo, provienen de lo cotidiano, de los comportamientos de los hijos, de los intercambios de bromas con la esposa o los colegas de trabajo. Digna de un escenario es su reconstrucción de la preparación para una intervención quirúrgica menor, pero marcada como es la de la extirpación de las hemorroides. En esta situación el hospital, la vergüenza, la ansiedad, el poder médico, la relación enfermo-enfermeros, el cuerpo expuesto, se traducen en materia cómica introduciendo el reír como una brecha entre una situación que comúnmente se sufre y aquella que, en cambio, se puede dominar, escuchándola recreada por alguien (él) en nombre de todos (nosotros).

Prestar atención a repertorios de esta naturaleza nos aleja de la disciplina en la que crecimos. Nos faltan los criterios de clasificación y, por lo tanto, de selección, ya que no podemos concebir como proyecto una recopilación de cualquier cosa que se narre. Sin embargo, si coincidimos en la hipótesis de que lo que estamos observando pueda haber sido el contexto en el que circulaba esa gran parte del patrimonio oral poco documentado, no deberíamos cometer el error de considerarlo insignificante. Después de todo, cuando Richard Bauman se dedicaba a documentar los relatos en las ferias de perros en Texas (Bauman, 1986), ya estaba lejos del mundo de los textos clasificados y clasificables, al igual que lo estaba Roger Abrahams al documentar los relatos de los jóvenes negros del gueto de Filadelfia (Abrahams, 1964).

Tal vez sea necesario considerar como punto de partida legítimo un espacio social determinado (una comunidad local, una comunidad profesional o generacional), identificar a los portadores del poder de la palabra gracias a las competencias narrativas que ejercen, y continuar con una etnografía de las situaciones de relato que ponga en evidencia los temas, los estilos, las técnicas, los contextos, los valores y las funciones. Sin miedo a perder el contacto con los corpus que nos han sido transmitidos, y continuando a explorar su poder y valor.

8. LIBERAR LAS HISTORIAS, RECUPERAR EL TEJIDO SOCIAL

Del sistema clasificatorio —que se ha utilizado ampliamente incluso para empresas de carácter nacional, como la inspirada y coordinada por Alberto M. Cirese y Liliana Serafini— la componente realista y cómica, a partir de los tipos más allá del 1000 (bromas y anécdotas), sirve de interfaz entre lo vivido en la comunidad y lo imaginario (tomamos prestado el término de Paola Tabet).

Es cierto que incluso los cuentos de hadas de magia se tiñen de rasgos locales (como ya lo percibió Calvino en su inmersión en el mar de las colecciones), y es cierto que el narrador experimentado puede transformar el cuento romántico en una historia erótica, según las expectativas de su público y las reglas morales que debe seguir el grupo que lo escucha. Pero los dos grandes sectores de la literatura de cuentos de hadas también han tenido que adaptarse a la evolución histórica de las condiciones de vida, de la comunicación, del creciente influjo de la industria cultural y de la escolarización masiva.

Schenda (1986), por ejemplo, hacía el conteo de cuántos libros de cuentos de hadas habían sido publicados en Alemania en los años 70. Italia, también, desde la publicación de los cuentos reescritos por Italo Calvino, ha conocido una floración similar. Incluso los estudios de cuentos de hadas han influido en la morfología del cuento de hadas de Propp, gracias a la mediación de un genio como Gianni Rodari (1973) ha entrado casi en todos los manuales escolares, arrastrando consigo la notoriedad del cuento de hadas mágico.

Jack Zipes (2004; 2006) finalmente, nos ha invitado a tomar en cuenta la suerte de los cuentos de hadas reinterpretados y, sobre todo, reproducidos por Disney, por lo que, contrariamente a lo que sostenía Max Luthi (1979), desde Disney en adelante, *Cenicienta*, *Blanca Nieves* y otros cuentos tienen un rostro y un cuerpo, introduciendo en una tradición que ya era mixta, entre lo oral y lo escrito, también la dimensión icónica, visual y sonora. Ya no es la voz de quien narra, sino la voz de la madrastra, los ratones, el mago, enriquecida por la banda sonora, la que gestiona el proceso de memorización y transmisión.

Se puede decir que esta parte del patrimonio de los cuentos de hadas ha experimentado, por un lado, un proceso de pérdida de relación con el territorio, al ser absorbida por un flujo global (la industria cultural y Disney); y, por otro lado, un proceso de reinfantilización, utilizada como herramienta didáctica y, por lo tanto, dirigida a un público escolar, primero y aún más que a uno local.

Las leyendas locales también han conocido una reutilización en las últimas décadas: la valorización de los lugares turísticos, también conocida como *place branding*, ha descubierto la importante función mediadora de la conexión legendaria que explica un nombre, que anticipa una característica del paisaje, que pone en primer plano a un personaje local, ya sea un santo, un héroe o un bandido. La red abunda de ejemplos provenientes de oficinas de turismo o de particulares arrendadores en plataformas como Airbnb.

Como escribía Schenda (Schenda, 1994), la tradición oral nunca ha estado tan presente como en la sociedad de masas, y podríamos decir que incluso en la red, incluida la 2.0, formada por las redes sociales y la interacción global y simultánea.

9. CUENTOS Y OTRAS HISTORIAS EN TIEMPOS DE INTERNET

El arte de narrar en la era contemporánea se ha emancipado de los contextos tradicionales, de los tiempos y de la estacionalidad consustanciales al calendario campesino, y ha colonizado otros territorios como la performance actoral (Sanfilippo,

2007) (el teatro de palabra de Roberto Benigni, Marco Paolini, Moni Ovadia, Vincenzo Pirrotta, Ascanio Celestini) y la técnica didáctica (Lorenzoni y Martinelli, 1998; Ongini y Carrer, 2011) —narrar en la escuela (y luego en la web). El arte de divertir, por su parte, se desplaza del cuento a otras formas textuales de tradición oral, como el chiste y el dicho ingenioso (Schenda, 1994), y las narraciones con finalidad humorística se expanden en el espacio sin territorio y en el tiempo de la compartición inmediata y permanente que permite la red.

La geografía de la transmisión narrativa cambia radicalmente en el momento en que se vuelve popular (en el sentido de mayoritaria, preponderante, indiferenciada) la posibilidad de acceder a la producción, reproducción y divulgación de materiales culturales vía web, en versión digital, integrando imagen y sonido.

La red alberga actualmente un número casi incommensurable de sitios dedicados a los cuentos o a las fábulas, en forma de blog, dirigidos a una red de apasionados. Pero, junto a estos espacios de repropuesta de materiales tradicionales —a menudo confundidos o mezclados con textos de origen literario, con una fuerte inclinación hacia lo maravilloso y el género *fantasy*—, pueden encontrarse también «objetos» no contextualizados por quien los expone, ofrecidos simplemente al consumo de cualquiera: así nace el ciclo dedicado (como un homenaje póstumo) por dos nietos (terribles) a los arrebatos, las reacciones a provocaciones —incluso irrespetuosas— de un iracundo abuelo de Umbría.

Nonno Fiorucci, ese es el nombre artístico del hombre (según la red, Vincenzo Gagliardoni Proietti, 1934–2007, de Asís), fue durante años visto y disfrutado por cientos de miles de usuarios en un vídeo de YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=fe-hV9166_JE) que se divierten con sus largas secuencias de blasfemias, coloridas, agresivas e hiperbólicas hasta perder cualquier valencia de intencionalidad sacrílega.

No hay aquí relato, sino acción: no se narra una broma, sino que se realiza. No se informa de una frase oportuna, sino que se produce. Los personajes son un abuelo, en pantuflas y camiseta interior, de edad tal que remite a una Umbría campesina y popular, en un contexto habitacional contemporáneo, de condición media, blanco de las provocaciones por parte de un nieto —el mismo que lo graba (probablemente con la cámara de un teléfono móvil)— mientras se deja llevar por reacciones hilarantes.

Nonno Fiorucci convivió durante algún tiempo con la documentación audiovisual de sus performances, que se fueron acumulando a lo largo de un trienio, hasta componer una pequeña saga blasfema, irresistible —para quien no se sienta repelido por tanto abuso— de la que apenas era consciente. Luego falleció, y actualmente han quedado en la red algunos montajes —uno producido por sus propios nietos, al mismo tiempo padres de su personaje; otros, como suele ocurrir en la red, simplemente tomados por otros usuarios de vídeo, descargados y vueltos a subir como contribución personal a la gran tormenta vernácula de internet.

De la misma índole es el éxito que esperaba a una pareja anónima —se infiere que marido y mujer—, ocupada en tapar una fuga en el circuito de alimentación de una motoazada (<https://www.youtube.com/watch?v=4Bv7aqUoOZM>). El documento está registrado solo en audio, pero en la red circulaba montado sobre algunas imágenes de archivo (campo, trabajos agrícolas) o sobre fotos fijas, para acercarse al estándar principal que es el audiovisual.

La red alberga, sin otras mediaciones más allá de las de quien controla la tecnología, los documentos de ese arte de la palabra que se produce dentro de contextos locales, de los cuales, en el pasado, solo la mediación de la recopilación por parte del estudiioso (con el implícito proceso de corrección y reescritura) podía rescatarlos.

La libertad de improvisar o de recurrir a la tradición de forma creativa, actualizándola y adaptándola al contexto en cada ocasión, debe buscarse allí donde el «narrar» no ha adquirido connotaciones adicionales: donde no tiene fines didácticos, donde no tiene objetivos comerciales y donde tampoco busca capitalizar *likes* ni *followers*.

No estoy oponiendo una narración «auténtica» a una narración mediada y corrompida, dado que dicha oposición que me resulta odiosa. Estoy simplemente adoptando el principio de Dan Ben Amos (1976) según el cual toda narración tiene su propio contexto, y es a eso a lo que deben adecuarse métodos y preguntas.

Si quiero —y es un deseo personal— seguir comprendiendo cómo se construye un mundo social a través de la palabra (eso que siempre hemos atribuido al relato tradicional), debo investigar la representatividad sociocultural del hecho mismo; debo, por tanto, dejar de lado las urgencias clasificadorias y adentrarme en aquellos espacios de sociabilidad donde personas de carne y hueso comparten porciones de su tiempo de vida (un bien limitado y por tanto precioso), dedicándolo a la escucha de alguien que cuenta por el puro gusto de hacerlo.

Probablemente no encontraremos cuentos de hadas ni historias del Ogro tonto.

Encontraremos relatos de animales, sí, pero quizás transformados en chistes, como el del lorito criado en un burdel. No encontraremos a Giucca, ni a Giufà ni a Nasreddin, pero cada entorno laboral, cada pueblo, cada red de parentesco tiene su propio tonto: uno del que se habla sin denigrarlo, del que se ríe para incluirlo en un universo de personas imperfectas, capaces de reírse de sí mismas al verse reflejadas en los demás.

Encontraremos —por suerte— personas cada vez más alfabetizadas, quizá con títulos universitarios, que no tienen miedo de reír con los demás, de los demás y de sí mismas, liberando historias, como sugiere Bausinger.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAMS, Roger (1964): *Deep down the jungle*, Hatboro PA, Folklore Associates.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, London/New York, Verso.
- BAUMAN, Richard (1977): *Verbal Art as Performance*, Rowley, Newbury House.
- BAUMAN, Richard (1986): *Story, performance and event*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAUMAN, Richard (2001): «La ricerca sul campo in ambito folklorico nelle sue relazioni contestuali», en *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds.), Roma, Carocci, pp. 99-109.
- BAUSINGER, Hermann (2008): «Cultura del ridere», en *Vicinanza estranea. La cultura popolare fra globalizzazione e patria*, Fabio Dei (ed.), Pisa, Pacini, pp. 53-67.
- BEN AMOS, Dan (1976): *Folklore genres*, Austin, University of Texas Press.
- BENDIX, Regina (1997): *In search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*, Madison, University of Wisconsin Press.
- BUCHAN, David (1990): «Characters and Group Identity: Anecdotal Evidence», *Fabula*, 31, 217-222.
- BUTLER, Gary, (1990): *Saying Isn't Believing, Conversation, Narrative and the Discourse of Belief in a French Newfoundland Community*, St. Johns, Newfoundland, The Institute of Social and Economic Research and The American Folklore Society.
- CALVINO, Italo (1955): *Fiabe Italiane*, Torino, Einaudi.

- CALVINO, Italo (1996): *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori.
- CAMPORESI, Piero (1976): *La maschera di Bertoldo. G. C. Croce e la letteratura carnevalesca*, Torino, Einaudi.
- CARNESECCHI, Florio (2004): *Le novelle dei Montierini*, Pisa, Pacini.
- CARNESECCHI, Florio (2020): *Le penne del pollo. La tradizione orale a Castelnuovo di Val di Cecina e Travale*, Siena, Betti.
- CASALI, Elide y CAPACI, Bruno (eds.) (2002): *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, Bologna, Il Mulino.
- CIRESE, Alberto Mario y SERAFINI, Liliana (eds.) (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti di fiabe, leggende, storie e aneddoti, indovinelli, proverbi, notizie sui modi tradizionali di espressione e di vita ecc., di cui alle registrazioni sul campo promosse dalla Discoteca di Stato in tutte le regioni italiane negli anni 1968-69 e 1972*, con la collaborazione di Aurora Milillo, Roma, Discoteca di Stato.
- CLEMENTE, Pietro (1980): «Il Cavaliere e il contadino», en *Mezzadri, letterati e padroni*, Pietro Clemente, Mariano Fresta, Vera Pietrelli y Mirna Coppi, Palermo, Sellerio, pp. 11-16.
- CORSO, Raffaele (2001): *La vita sessuale nelle credenze, pratiche e tradizioni popolari italiane*, Giovan Battista Bronzini (ed.), Firenze, Olschki.
- CROCE, Benedetto (1925): *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari, Laterza.
- D'ARONCO, Gianfranco (1953): *Indice delle fiabe toscane*, Firenze, Olschki.
- DÉGH, Linda (1969): *Folktales and Society*, Bloomington, Indiana University Press.
- EMMET, Isabel (1982): «Place, community and bilingualism in Blaenau Ffestiniog», en *Belonging. Identity and social organization in British rural cultures*, A. Cohen (ed.), Manchester, Manchester University Press, pp. 202-221.
- FINE, Gary Alan (1987): «Community and Boundary: Personal Experience Stories of Mushroom Collectors», *Journal of Folklore Research*, 24, 3, 223-240.
- GWYNDAF, Robin (1990): «Personality and Folklore in Action. The Folk Speech and Folk Narrative Repertoire of a Welsh Joke-Teller», *Fabula*, 31, 193-207.
- ISRAEL, Paolo (ed.) (2001): *Voci della Maremma. Novelle e altri racconti dal Fondo delle tradizioni orali non cantate della Discoteca di Stato. Castell'Azzara, Sorano e Sovana*, Talamone, 1969, Grosseto, Biblioteca Chelliana/Archivio delle Tradizioni Popolari della Maremma Grossetana.
- KEZICH, Giovanni (1986): *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni.
- LAVINIO, Cristina (1993): *La magia della fiaba*, Firenze, La Nuova Italia.
- LORENZONI, Franco y MARTINELLI, Marco (1998): *Saltatori di muri. La narrazione orale come educazione alla convivenza. Esperienze interculturali di incontro tra stranieri e italiani, nella scuola e nel teatro*, Cesena, Macro edizioni.
- LUTHI, Max (1979): *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia.
- MAZZACURATI, Giancarlo (1996): *All'ombra di Dioneo: tipologie della novella da Boccaccio a Bandello*, Firenze, La Nuova Italia.
- MESERLI, Andrea y PICONE, Michelangelo (eds.) (2004): *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo.
- MILILLO, Aurora (1978): *Narrativa di tradizione orale*, Roma, Museo Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari.
- MILILLO, Aurora (1983): *La vita e il suo racconto. Tra favola e memoria storica*, Reggio Calabria-Roma, La Casa del Libro.

- MUGNAINI, Fabio (1995): «Aneddotica locale: note etnografiche e spunti di riflessione su un genere narrativo» en *Hören - Sagen - Lesen - Lernen: Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*, Hermann Bausinger y Ursula Brunold-Bigler (eds.), Berlin, Peter Lang, pp. 533-547.
- MUGNAINI, Fabio (1999): *Mazzasprunigliola. Tradizione del racconto nel Chianti senese*, Torino, L'Harmattan Italia.
- MUGNAINI, Fabio (2004): «Tracce d'autore: Giovan Battista Basile e il narratore di tradizione orale», en *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Andrea Messerli y Michelangelo Picone (eds.), Ravenna, Longo, pp. 275-304.
- MUGNAINI, Fabio (2015): «Le stagioni della fiaba, le regioni del racconto», en *L'Italia e le sue regioni* (4 vol. *Istituzioni, Territori, Culture, Società*), Mariuccia Salvati y Loredana Sciolla (eds.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 203-222.
- MUGNAINI, Fabio (2018): «Il porno quotidiano. La pornografia digitale nella prospettiva della cultura popolare», *Voci*, XV, 108-136. <https://hdl.handle.net/11365/1066111>
- NARVAEZ, Peter y LABA, Martin (1986): *Media Sense: the Folklore-Popular Culture Continuum*, Bowling Green State University Press, Bowling Green.
- NESTI, Arnaldo (1991): «Immaginario e sacro. Connotati magici e religiosi nella favolistica popolare toscana», en *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, Alberto M. Cirese (introd.), Napoli, Guida, pp. 235-258.
- NEWALL, Venetia (1990): «The Humour (Obscene) of an Asian Storyteller», *Fabula*, 31, 223-226.
- NILLES, John D. (1999): *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- ONGINI, Vinicio y CARRER, Chiara (2011): *Le altre cenerentole. Il giro del mondo in 80 scarpe*, Roma, Sinnos.
- PAREDES, Américo y BAUMAN, Richard [eds.] (1972): *Toward new perspectives in Folklore*, Austin, University of Texas Press.
- PERBOSC, Antonin (1984): *Contes licencieux de l'Aquitaine. Contribution au folklore érotique*, Josiane Bru (ed.), Carcassonne, GARAÉ.
- PERBOSC, Antonin (1987): *L'anneau magique: nouveaux contes licencieux de l'Aquitaine. Contribution au Folklore érotique*, Josiane Bru (ed.), Carcassonne, GARAÉ / Hésiode et Toulouse.
- RODARI, Gianni (1973): *Grammatica della fantasia*, Torino, Einaudi.
- ROTUNDA, Dominic P. (1942): *Motif Index of Italian Novella in Prose*, Bloomington, Indiana University Folklore series.
- SABINO, Giuseppe (1991): *Il decamerone popolare*, Milano, Leonardo.
- SANFILIPPO, Marina (2007): *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SCHENDA, Rudolf (1986): «Raccontare le fiabe- diffondere le fiabe. Cambiamenti nelle forme di comunicazione di un genere popolare», en *Folklore e letteratura popolare: Italia- Germania- Francia*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, pp. 319-339.
- SCHENDA, Rudolf (1993): *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*, Göttingen, Vandenhoeck.
- SCHENDA, Rudolf (1994): «Folklore y cultura de masas», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 49, 1, pp. 25-38. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1994.v49.i1.278>
- SIIKALA, Anna-Leena (1990): *Interpreting Oral Narrative*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

- STAHL, Sandra K. D. (1988): «Contributions of Personal Narrative Research to North American Folkloristics», *Fabula*, 29, pp. 390-399
- SYDOW, Carl Wilhelm von, (1977): *Selected papers on Folklore*, New York, Arno Press.
- TABET, Paola (1978): *C'era una volta. Rimosso e immaginario in una comunità dell'Appennino toscano*, Firenze-Rimini, Guaraldi.
- UTHER, Hans J. (2011): *The types of international folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- WEINRICH, Harald (1978): *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino.
- ZAVA, Giulia (2020): ZAVA, *I «Motti e facezie del Piovano Arlotto»: una nuova edizione critica e commentata*. Doctoral Thesis. <https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:136733>
- ZIPES, Jack (2004), (ed. or. 1979): *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, Milano, Mondadori.
- ZIPES, Jack (2006) (ed. or. 1983): *Chi ha paura dei fratelli Grimm?*, Milano, Mondadori.

Fecha de recepción: 17 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 7 de agosto de 2025



Corpus de relatos folclóricos de Gennaro Finamore

Corpus of folk tales by Gennaro Finamore

Cruz CARRASCOSA PALOMERA

(Universidad de Chieti-Pescara)

c.carrascosa@unich.it

<https://orcid.org/0000-0002-3627-7517>

RESUMEN: El objetivo de este estudio es dar a conocer el repertorio de narrativa popular recopilado por el dialectólogo y folclorista Gennaro Finamore de la tradición oral de su región en un periodo que abarca desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX. Para comprender las razones que llevaron al autor a dedicarse a los estudios folclóricos, se señalan algunos aspectos de su biografía, formación académica y primeras investigaciones científicas. Se han explorado compilaciones de narrativa popular, publicaciones sobre otros géneros de la literatura tradicional y estudios centrados exclusivamente en temas folclóricos para presentar este corpus. Se abordan cuestiones relacionadas con las distintas etapas de recopilación y elaboración de los etnotextos, así como otro tipo de materiales vinculados a su trabajo de campo y a los estudios que ha generado.

PALABRAS CLAVE: Gennaro Finamore, Oralidad, Cuentos, Etnografía.

ABSTRACT: The aim of this study is to present the body of popular narratives collected by dialectologist and folklorist Gennaro Finamore from the oral tradition of his region in a period ranging from the late 19th century to the early 20th century. To understand the reasons that led the author to devote himself to folkloric studies, some aspects of his biography, academic background and early scientific research are highlighted. Compilations of popular narratives, publications on other genres of traditional literature, and studies focused exclusively on folkloric themes have been explored to present this corpus. Issues related to the different stages of collection and elaboration of ethnographic texts, as well as other types of materials related to his fieldwork and the studies it has generated, are addressed.

KEYWORDS: Gennaro Finamore, Orality, Folktales, Ethnography.

En las siguientes páginas se pretende presentar un corpus narrativo recopilado y publicado por el dialectólogo y folclorista Gennaro Finamore durante las últimas décadas del siglo XIX y los albores del siglo XX. Se mencionan, además de los temas que componen este inmenso corpus, aspectos relativos al proceso de recopilación y al tratamiento de los etnotextos, tales como la transcripción (o traducción).

Parte de la presente investigación ha consistido en rastrear las numerosísimas reediciones de las publicaciones de Finamore incluidas aquí, así como las reseñas y estudios que se les han dedicado, y en mostrar el lugar que ocupa este material en los catálogos y colecciones de narrativa popular posteriores.

Possiblemente, este artículo resulte útil a los investigadores de folclore no italianos para descubrir la figura y la obra de Finamore, lo que ya constituye un aporte significativo. Sin embargo, con total seguridad, resultará mucho más interesante a los especialistas en narrativas populares, quienes encontrarán en él referencias particularmente valiosas para sus estudios.

Ojalá, en el futuro encuentre el tiempo necesario para traducir alguna de estas colecciones y ofrecer estudios más detallados de los relatos que el esforzado folclorista abrucés pudo salvar de la viva voz de sus paisanos.

DATOS BIOGRÁFICOS¹

Gennaro Finamore nació el 11 de agosto de 1836 en Gessopalena (Chieti). Su padre, Enrico Finamore, era abogado y su madre, Rachele Rossi, pertenecía a una familia adinerada. Desde joven, recibió una formación clásica, primero en el seminario arzobispal de Lanciano y luego en la Abadía de Montecassino. Posteriormente, se trasladó a Nápoles para estudiar medicina y fue allí, estimulado por sus nuevas amistades, donde comenzó a interesarse por los estudios folclóricos.

En 1865, Finamore se licenció en la Universidad de Nápoles y regresó a su pueblo natal para ejercer como médico. Durante ese periodo, motivado por el ilustre filólogo Francesco D'Ovidio, inició sus investigaciones en dialectología y folclore hasta que en 1880, se trasladó a Lanciano para dedicarse a la enseñanza.

En 1891 contrajo matrimonio con Rosmunda Tomei, poetisa originaria de Perugia, quien también enseñó literatura italiana en Roma y Nápoles. Juntos tuvieron dos hijos, Antonio y Amedeo.

En 1893, tras la segunda edición de su obra, *Vocabolario dell'uso abruzzese* (Campana, 1930) el Ministerio de educación le concedió el título de profesor *honoris causa* de letras en el Instituto de Lanciano, institución de la que fue director desde su fundación en 1901. Entre 1895 y 1914, fue decano en diversas instituciones de educación secundaria y ocupó otros cargos públicos: fue alcalde, diputado de la Diputación abrucesa de Historia Patria y miembro de numerosas academias.

Falleció el 9 de julio de 1923 en Lanciano y fue enterrado en una capilla del cementerio de la ciudad que posteriormente fue vendida. Por lo que sus restos fueron trasladados al osario municipal, y actualmente no se conserva su tumba.

RECOPILACIONES DE NARRATIVA O CON MATERIAL NARRATIVO DE FINAMORE Y SUS REEDICIONES

Introducción a los estudios de Finamore

Finamore fue autor de una obra extensa y compleja. Aunque hoy es recordado, fundamentalmente, por sus publicaciones sobre el folclore abrucés, si revisamos su producción bibliográfica, veremos que también, debido a su formación académica, publicó estudios sobre medicina, disciplina a la que se dedicó con mayor intensidad desde 1864 hasta 1874. A partir de esta fecha, sus publicaciones sobre cuestiones médicas tenían más que ver con la etnomedicina y las creencias populares y su atención empezó a centrarse en los estudios dialectales y la recopilación de material folclórico.

¹ Bibliografía consultada para este apartado: Aurini (2002), Braccioli (1985), Broccolini (1968), Di Carlo (2006) y Giancristofaro (2003).

Su primera aportación a la literatura oral fue la publicación de los *Canti popolari di Gessopalena* en 1869, que vio su segunda edición en Turín en 1871 a manos de la editorial fundada por Hermann Loescher en la misma ciudad y año, 1861, en que se proclamó el Reino de Italia.

En 1880 nuestro autor publicó el *Vocabolario dell'uso abruzzese* con la editorial Rocco Carabba de Lanciano. Esta investigación sobre el habla de su pueblo natal tuvo una enorme repercusión. Fue reseñada por Francesco D'Ovidio, Giuseppe Pitrè y otras personalidades de su época. Con ella el nombre de Finamore superó las fronteras italianas y empezó a resonar por toda Europa.

Las investigaciones folclóricas de Finamore se desarrollaron en el periodo en que se consolidó la escuela del método histórico e iniciaron a aplicarse criterios científicos a los estudios literarios. El estudiioso, desde la publicación de su primer fascículo en el volumen que dio inicio en 1882 al *Archivio storico per lo studio delle tradizioni popolari*² dirigido por Pitrè y Salvatore Salomone-Marino, instauró una colaboración que duraría hasta el cese de la publicación de *ASTP*.

El 21 de enero de 1952, el filólogo e historiador Paolo Toschi pronunció un discurso en Roma con motivo de la entrega del epistolario y los manuscritos del folclorista abruces a la Sociedad de Etnografía Italiana por parte de sus herederos³. Posteriormente, muchos otros estudiosos destacados han comentado y reseñado su obra (Giancristofaro, 1966).

En el VII Congreso Nacional de las Tradiciones Populares celebrado en Chieti del 4 al 8 de septiembre de 1957 (AA. VV., 1959), varios ponentes, entre ellos Pietro Verrati y Pietro Bontempi, recordaron la importancia de sus investigaciones.

El último gran homenaje a su memoria fueron las celebraciones por el centenario de su fallecimiento organizadas por la profesora Lia Giancristofaro de la Universidad «Gabriele d'Annunzio» de Chieti-Pescara y promovidas por la Fundación Pescarabruzzo durante los meses de mayo y julio de 2023 (Giancristofaro y Dimpflmeier, 2024).

Recopilaciones y reediciones

1882

—*Tradizioni popolari abruzzesi. Novelle. Parte prima*. Vol. I

Finamore iniciaba el prólogo de su primera colección de narrativa oral citando a Giuseppe Pitrè, Marc Monnier, Reinhold Köhler y Domenico Comparetti para recordar la parentela entre las razas indoeuropeas, el origen primitivo y pagano del cuento y que India era el centro primigenio de la narración popular.

Estos cincuentaidós relatos fueron recopilados en once municipios de la provincia de Chieti. El investigador habría presentado una colección más breve si Pitrè y Köhler no lo hubieran animado a proponer un corpus más voluminoso que sirviera de referencia para los estudios comparados de mitología y dialectología. Aun así, el autor dejó fuera de la colección cincuenta cuentos de Sant'Eusonio del Sangro y quince de Gessopalena.

Su intención era recoger testimonios de los dialectos de Abruzzo y, tanto en el prólogo como en las notas a pie de página, añadió notas dialectológicas. La gran mayoría

² A partir de ahora se hará referencia a este archivo con las siglas *ASTP*.

³ El discurso fue publicado en la revista *Lares* (1952) y reeditado en *Fabri del folklore. Ritratti e ricordi* (1958) y *Pagine abruzzesi* (1970). En este último manual de 200 páginas Toschi dedicaba casi 70 a Finamore e incluía dos epistolarios: el epistolario Pitrè-Finamore, que le cedió Amedeo Finamore, hijo del folclorista, y el epistolario Finamore-Pitrè, cuyos manuscritos se encontraban en la Biblioteca del Museo Etnográfico Giuseppe Pitrè de Palermo.

de estos cuentos, de los que treintanueve aparecen en dialecto y trece en italiano, fueron taquigrafiados por el estudioso directamente de la viva voz de campesinas analfabetas que, a su vez, los aprendieron de sus madres o sus abuelas.

Los cuentos de Roccascalegna, que aparecen en italiano, fueron recopilados y transcritos por Marietta Mastrangelo, de catorce años, mezclando el dialecto con el italiano, y fue nuestro autor quien los tradujo completamente al italiano.

El folclorista indicó los datos de los narradores, excepto en los cuentos de la localidad de Palena. Los cuentos de Ortona le fueron dictados en agosto de 1880 por la hiladora Liberata Caccianini y el campesino Vincenzo Musciano, ambos analfabetos; los de Lanciano se los contó una cosedora; los de Casoli fueron recopilados y transcritos por su sobrina, Emilia Ramondo; los de Gessopalena le fueron dictados por una campesina de ochenta años, Celidonia Della Franca; los de Villa Santa María, Borrello y Civitaluparella se los contaron sus amigos Alfonso De Lucia y Saverio Castracane.

Al final de los cuentos se añadieron notas comparativas indicando paralelos italianos.

Diversas figuras eminentes reseñaron esta colección. Desde su paisano, el abogado e historiador, Raffaele Persiani (*L'Abruzzo*, II, 13), hasta Francesco D'Ovidio (*Rassegna critica*, II, 1), Alessandro D'Ancona (*La Cultura*, I, 10), Stanislao Prato (*Romania*, XII, 48) o el mismo Pitò (*ASTP*, I).

En su reseña, Pitò (1882) destacaba que estos relatos, casi todos cuentos de magia con adversarios, mujeres, tareas y ayudantes sobrenaturales –también hay algunas versiones de cuentos religiosos y cuentos novela–, encontraban sus correspondencias en las tradiciones narrativas del folclore europeo e ilustraba algunas. Además, anotó versiones de las *Novelle* conocidas en otras tradiciones europeas que hasta el momento no habían sido documentadas en Italia como la «XVI. Lu fatte de l'abbràhe» (ATU 1855, *Anécdotas de judíos*); la «XX. Ggiuanne sènza pahure» (ATU 300, *El cazador de dragones*); la «XXV. Quacquarone» (ATU 1825, *El campesino de clérigo*); la primera versión del «XXXIII. Le fatte de Jisopre» (ATU 922, *El pastor que sustituye al clérigo responde a las preguntas del rey*); o la «XLII. L'amore nen dure» (ATU 612, *Las tres hojas de serpiente*).

El folclorista Stanislao Prato (1883) también reseñó en la revista *Romania* este repertorio de narrativa oral, afirmando que era el más meticuloso y cuidado de los que se habían publicado hasta el momento. Comentó el valor añadido de los textos dialectales, pero criticó que los relatos no se hubieran ordenado según los temas narrativos.

El folclorista Emilio Giancristofaro reeditó la colección de Finamore en 1979 con el título *Novelle popolari abruzzesi* sin comentarla.

La historiadora de tradiciones populares Maria Concetta Nicolai se ocupó de la edición de Menabò de 2004 titulada *Il serpente parlante e altre favole ortonesi*, que contiene catorce cuentos: diez fueron compilados de estas *Novelle*, tres de otras publicaciones finamorianas y el último, «La leggenda della ritorna», del repertorio narrativo abruces propuesto por Emilio Giancristofaro (1982) en *Staccia, setaccio*. Pero según el folclorista, este documento fue registrado entre los años 1965 y 1975 por lo que no puede pertenecer a Finamore.

1883

—«Le dudece parole de la Veretà. Tradizione popolare abruzzese», *ASTP*, II

Este cuento religioso –catalogado por Cosimo Del Monte Tammaro (1971) y Liliana Serafini (2001) con el tipo 812. *El enigma del diablo* de la clasificación de

Aarne e Thompson– fue dictado a Finamore en dialecto de Gessopalena por una mujer de cincuenta años que lo había aprendido de su padre.

Cuenta como una vigilia de Navidad un hombre deseó a su hijo desobediente que se lo llevara el diablo. Luego, cuando el hijo iba al campo a llevar comida a su hermano, se le apareció el diablo que empezó a transformarse en animales cada vez más grandes. Al final, el joven consiguió alejarlo recitando una oración.

La versión de Sant'Eusanio del Sangro del mismo título documentada por el folclorista en la segunda parte de las *Novelle* presenta motivos diferentes. En ella san Giuseppe se disfraza de anciano y entra en la casa de un hombre para evitar que el diablo se lleve a una de sus hijas que, sin saberlo, el hombre le había concedido como esposa.

—«Una leggenda popolare abruzzese: La storia de sand'Anduone», *ASTP*, II

Este cuento religioso con partes en verso –catalogado por Serafini con el tipo 788. *El hombre que fue quemado y volvió a vivir* de la clasificación de Aarne-Thompson de 1981– le fue narrado en dialecto de Gessopalena por la joven Giovina Lamura, que lo había aprendido de su madre analfabeta.

En este cuento, el santo, que es capaz de hablar a las pocas horas de nacer, se encuentra con el demonio que le pide que lo acompañe al infierno. El demonio coloca al santo en la puerta con una vara de hierro para que golpee a los que pasen y este lo hace hasta que pasan dos monjas que le hacen encontrar tres manzanas.

Luego, le dan las manzanas a una joven y le prohíben comérselas, pero el aroma de las manzanas es demasiado tentador y la joven rompe la prohibición. Entonces, empieza a crecerle el vientre y se da cuenta de que está embarazada.

El día de san Antonio los padres la descubren. La joven al ver pasar la procesión por delante de su casa, le pide ayuda al santo y se lanza desde una ventana. El santo la salva y las monjas que van con la procesión aclaran todo lo sucedido a los padres.

—«Tradizioni popolari abruzzesi: I tesori», *ASTP*, II

Este fascículo contiene veintiuna historias de tesoros de las provincias de Chieti y Pescara traducidas al italiano en las que no se indicaron datos de los narradores.

A continuación, traduzco el resumen con el que el investigador introdujo las narraciones:

«Los tesoros son custodiados por espíritus. Cuando se entierra un tesoro, se sacrifica a una persona sobre él y su alma permanece allí hasta que alguien se apodere de él respetando las condiciones impuestas por quien lo depositó. Hasta que alguien no se apodere del tesoro, el espíritu custodio no puede descansar en paz. Cuando los tesoros son del diablo, este hace todo lo posible para aterrorizar a quien intenta apoderarse de él. Es necesario ser valiente. La mayoría de los miedos y amenazas son ilusorios, aunque los buscadores intrépidos suelen alcanzar su objetivo. Las víctimas humanas son el medio supremo de propiciación».

1884

—«Tradizioni popolari abruzzesi: I tesori», *ASTP*, III

Este fascículo contiene veinte historias de tesoros de las cuatro provincias abrucesas editadas en italiano, a excepción de la última que aparece en dialecto de Vasto con la traducción interlineal al italiano.

En el III Congreso Nacional de la Cultura Abruesa celebrado en 1969, el filólogo y folclorista siciliano Sebastiano Lo Nigro participó con una ponencia titulada «Struttura

delle leggende sui tesori incantati». El objeto de análisis de su intervención fueron los relatos publicados por Finamore en los volúmenes II (1883) y III (1884) del *ASTP*.

Lo Nigro reconoció al estudioso ser uno de los primeros en documentar, a través del trabajo de campo, leyendas sobre tesoros encantados. Unos años más tarde, Pitò publicaría variantes sicilianas de este tipo de relatos.

Lo Nigro afirmaba que Finamore había transcritto los textos con rigor científico pues estos conservaban rasgos de oralidad: la vivacidad expresiva y las estructuras sintácticas dialectales en la versión italiana.

Según Lo Nigro, una cuarta parte de las leyendas recopiladas siguen el siguiente esquema: localización del tesoro, fuerza sobrenatural que impide acceder al tesoro e intento fallido. Mientras que otras leyendas tienen una estructura más compleja: un espíritu revela en sueños a alguien dónde se encuentra el tesoro, el espíritu pide al protagonista que realice una serie de pruebas para poder acceder al tesoro, luego el espíritu establece prohibiciones para conseguir el tesoro (como no mostrar miedo, no hablar durante la acción propiciatoria, no pronunciar el nombre de la divinidad o de personajes sagrados y no darse la vuelta cuando se abandone el tesoro).

En ocasiones, el espíritu que se manifiesta, es el alma de una persona que se ha sacrificado sobre el tesoro para que lo custodie. El espíritu solo puede liberarse de su condena si alguien se lleva el tesoro. Aunque, como apunta Lo Nigro, en las leyendas abrucesas es habitual que sea el diablo quien custodia el tesoro, bajo la apariencia casi siempre de cordero, monje o serpiente.

Los protagonistas de estas leyendas, al contrario de lo que sucede en los cuentos de magia, no superan las pruebas y la búsqueda termina de manera trágica.

Algunas de estas leyendas tienen un fondo humorístico. Los protagonistas intentan engañar al diablo, pero, generalmente, no lo consiguen.

Otro tipo de leyenda finamoriana de tesoros destacada por Lo Nigro, es la del «muerto agradecido» (ATU 505)⁴, en la que un hombre se comporta bien con los espíritus y estos lo ayudan a conseguir el tesoro⁵.

—«Tradizioni popolari abruzzesi: Streghe, stregherie», *ASTP*, III⁶

Este fascículo contiene creencias e historias de brujas recopiladas en las provincias de Chieti y L'Aquila. En estas historias, traducidas al italiano, el folclorista, que no indicó datos de los narradores, cerraba el fascículo afirmando que todo lo que aparecía en él, no eran más que bulos de la gente ignorante.

Nicolai editó estas historias de tesoros y brujería de los volúmenes II y III del *ASTP* y fueron publicadas por la editorial Adelmo Polla en 1992 con el título *Tesori nascosti e stregherie nelle credenze popolari abruzzesi*.

—«Tradizioni popolari abruzzesi: Novelle», *ASTP*, III

En el primer fascículo de este volumen (pp. 359-372) el estudioso explicaba cómo había organizado este repertorio que aparecería publicado también en los volúmenes IV y V del *ASTP*. Lo agrupó en cinco series (realmente serían seis): la primera compuesta por historias fantásticas de hadas, ogros, encantamientos...; la segunda por historias de

⁴ Para las citas al catálogo de Aarne-Thompson-Uther (2004) se ha consultado su segunda edición de 2011.

⁵ Este tema está relacionado con los tipos ATU 326 y ATU 503.

⁶ Del Monte no incluyó en su *Indice* estas historias.

elemento cristiano; la tercera son de tipo culto con elementos mágicos; la cuarta contiene fábulas de intención moralizante; la quinta contiene historias humorísticas y, por último, una serie con historias de tema infantil.

Tras la breve introducción, el autor añadió a pie de página unas líneas extraídas de la carta que le envió el filólogo Francesco D'Ovidio comentando algunos aspectos dialectales de estos etnotextos.

Finamore también indicó, a pie de página o al final de los relatos, paralelos abruceses documentados por él mismo y de otras regiones de Italia.

Las narraciones de estas series, donde no aparecen datos de los narradores, son de la provincia de Chieti (excepto la «XIII. Il fatto del Re Palombo» que es de L'Aquila) y aparecen traducidas al italiano. Se mantuvieron algunos dialectalismos, marcados en cursiva y, en ocasiones, a la traducción italiana se añadieron palabras o expresiones dialectales acotadas entre paréntesis.

Los dos fascículos de este volumen, que conforman la primera serie (historias fantásticas de hadas, ogros, encantamientos...), suman veinticuatro narraciones⁷.

En 1992 la editorial Adelmo Polla publicó estas veinte historias con el título *Storie di fate, orchi e giganti nelle credenze popolari abruzzesi*. La editora, Nicolai, en el prólogo citó algunas colecciones de narrativa popular europeas e italianas de la época del autor y resaltó los fundamentos científicos que guiaron a este a la hora de recopilar material folclórico, contrariamente a lo que hicieron otros como Domenico Ciampoli, que literaturizó la narrativa popular, o Antonio De Nino, que reelaboró el material narrativo recopilado.

1885

—«Novelle popolari abruzzesi», *ASTP*, IV

Estas catorce historias registradas en la provincia de Chieti conforman la segunda serie (historias de elemento cristiano) anticipada en el volumen III del *ASTP* y tienen como protagonistas a Jesucristo, los apóstoles, el diablo, Salomón, Sansón...

—*Tradizioni popolari abruzzesi. Novelle. Parte seconda*. Vol. I

En este corpus de sesenta relatos, cuya numeración continúa la de la primera parte, encontramos cuentos de animales, de magia, cuentos novela y del ogro estúpido ordenados según criterios geográficos. Los cuentos fueron documentados en localidades de las cuatro provincias de Abruzzo, fundamentalmente, en la provincia de Chieti.

Los primeros veintiséis relatos se presentan en dialecto (excepto el «LVI. Lu fatte de le tré ppile de lu dijavule» de Torricella Peligna) y no siempre se indican los datos de los narradores. El cuento LIII de Montenerodomo le fue dictado por una anciana analfabeta, Giacinta De Thomasis, y los cuentos LIV y LV de la misma localidad se los dictó Domenica Rossi, también una campesina analfabeta. El campesino Antonio Lisio de Guardiagrele le dictó las leyendas sobre el origen del nombre del pueblo que aparecen sin numerar; y los cuatro cuentos de Chieti le fueron narrados por el campesino Vincenzo Trovarelli.

Los otros treintaicuatro cuentos aparecen en un apéndice que el autor inicia enumerando versiones inéditas que quedaron fuera de la colección (veintiocho cuentos,

⁷ El primero (pp. 359-372) contiene doce historias –once numeradas y tres variantes de «XII. La favoletta dell'Occhio-in-fronte» sin numerar– y el segundo (pp. 531-550) otras tantas, aunque aparecen numeradas nueve.

algunas versiones de las *Facezie* di Poggio Fiorentino y otros ochenta y siete cuentos de dos narradoras gemelas de Palena).

Los relatos del apéndice, que no incluyen datos de los narradores, fueron resumidos al italiano y, aunque aparecen algunas frases dialectales marcadas en cursiva, el investigador consideraba que ya había dado suficiente muestra del habla de esas localidades.

A pie de página, Finamore añadió comentarios sobre el dialecto y al final de algunas narraciones anotó paralelos de la misma colección, el *ASTP*, otras colecciones italianas y versiones inéditas recopiladas por él mismo.

Pitrè (1885), en su reseña, subrayó la gran contribución de este corpus para los estudios de narrativa popular italiana y los estudios de dialectología. En ella reprodujo narraciones legendarias de Guardiagrele y Archi que aparecían sin numerar en la colección.

Emiliano Giancristofaro, como ya había hecho en 1979 con la primera parte, reeditó esta colección en 1981a sin añadir comentarios. Y el estudioso de tradiciones populares Angelo Melchiorre (1982), en una reseña a la edición de Giancristofaro en *Rivista abruzzese*, comentaba que la primera parte de las *Novelle* era más completa, ordenada y compacta, mientras que la segunda, contenía un corpus mayor y cubría un área geográfica más amplia.

Melchiorre también destacó que los tipos y motivos narrativos de esta colección, como los de la primera parte, encontraban sus correspondencias en las tradiciones europeas y asiáticas recogidas en el catálogo de Aarne y Thompson.

1886

—«Novelle popolari abruzzesi», *ASTP*, V

El primer fascículo de este volumen (pp. 75-96) continúa la segunda serie (historias de elemento cristiano) del volumen IV e incluye veinte historias⁸ cuyos protagonistas son: la virgen, los santos, los apóstoles y otros personajes y episodios bíblicos.

El segundo fascículo (pp. 197-226) recoge la tercera, la cuarta, la quinta y la sexta serie anunciadas en el volumen III del *ASTP*. Estas historias, documentadas en localidades de la provincia de Chieti, se publicaron resumidas en italiano, excepto las cuatro últimas que aparecen completas y en dialecto.

La tercera serie (historias de tipo culto con elementos mágicos) está compuesta por ocho relatos⁹ relacionados con los cuentos novela del ATU.

La cuarta serie (fábulas de intención moralizante) está compuesta por siete historias. En ella encontramos temas muy diversos, como cuentos de magia, religiosos y del hombre astuto.

La quinta serie (historias humorísticas) contiene diez historias, en su mayoría anécdotas protagonizadas por personajes religiosos.

La sexta serie (de tema infantil) es un fascículo misceláneo que recoge diez historias¹⁰ relacionadas con los cuentos novela, anécdotas y chistes y cuentos de fórmula.

⁸ De las cuales diecisiete numeradas (de la XV a la XXXI) y tres sin numerar (las variantes de «XIX. Il conto di Malto», «XXIII. Il destino degli uomini» y la segunda historia de Barliario que se añade tras la «XXV»).

⁹ Sin numerar una variante de «III. Il fatto de' due comparii».

¹⁰ Se añaden sin numerar dos variantes de «I. Il fatto del maestro Francesco» (ATU 1654).

La antropóloga Cecilia Gatto Trocchi en el prólogo de sus *Fiabe abruzzesi* (1982) citó entre sus fuentes una edición de estas «Novelle popolari abruzzesi» extraídas del *ASTP* de la editorial Arnaldo Forni de 1922, sin embargo, no se han encontrado rastros de esta edición.

La editorial Forni en 1977 sacó una edición facsímil de las «Novelle popolari abruzzesi» y Eide Spedicato en 1986 cuidó la edición de las «Novelle» de Finamore publicadas en el *ASTP* con el título *Novelle popolari abruzzesi*.

En 1992 la editorial Adelmo Polla publicó los *Racconti popolari abruzzesi* editados por Nicolai. Los relatos de esta colección fueron compilados del material narrativo publicado por el folclorista en el segundo fascículo del volumen V del *ASTP* y clasificados de la siguiente manera: historias de amor, historias de listos y de tontos, historias de la muerte, historias del muerto fingido, historias de monjes, historias de risa, historias de animales, historias del juego de repetir.

1888

—*Per nozze. La leggenda di san Francesco d'Assisi. (Versione abruzzese)*

Esta publicación de siete páginas fue el regalo de boda que Finamore envió al folclorista palermitano Salvatore Salomone-Marino.

La leyenda del santo, publicada en italiano, le fue narrada en julio de 1887 por Felicia Marino, una campesina anciana de Lanciano. Esta recoge, entre otros motivos, el nacimiento de san Francesco, su generosidad con los pobres, la huida del santo de su casa y el milagro del monte donde más tarde san Francesco mediante un engaño hizo al diablo construir una iglesia.

1890

—*Credenze, usi e costumi abruzzesi*

Esta publicación, centrada en temas folclóricos, es el volumen VII de la colección *Curiosità popolari tradizionali* de Pitrè. La obra está dividida en tres capítulos según las siguientes temáticas: meteorología (temporales, granizos, truenos, terremotos, conjuros...); astronomía (sol, luna, eclipse, cometas, estrellas...) y fiestas religiosas del calendario.

Cosimo Del Monte Tammaro en su *Indice* catalogó cuarenta y ocho relatos extraídos de este estudio entre los cuentos de tema sobrenatural (ocho) y los cuentos religiosos (cuarenta).

La editorial Arnaldo Forni reimprimió este volumen en 1966 y 1984; y la editorial Adelmo Polla en 1981. En 1988 Polla lo reimprimió de nuevo con el título *Credenze usi e costumi abruzzesi: raccolti dal vivo tra la gente nelle varie contrade d'Abruzzo*, reelaborando el diseño gráfico de la edición original de 1890 y esta edición volvió a ser impresa en 1988, 2002 y 2011.

—*Tradizioni popolari abruzzesi: Li fatte de zi' Tanghe, ASTP, IX*

Este fascículo recoge veintiuna anécdotas de curas en lengua italiana recopiladas en las provincias de Chieti y L'Aquila. Diez de ellas tienen como protagonista a Gaetano De Julius, un cura que vivió entre los siglos XVII y XVIII, cuyo cuerpo reposa, aparentemente, en la iglesia del municipio de Gamberale (Chieti) donde existe una lápida con su nombre.

1894

—*Tradizioni popolari abruzzesi*

Esta investigación sobre temas folclóricos, dedicada al historiador de literatura Reinhold Köhler, es el volumen XIII de la colección *Curiosità popolari tradizionali* de Pitrè. Finamore la estructuró según los siguientes temas: la casa, usos nupciales, usos natalicios, muerte-usos fúnebres, ultratumba, mundo fantástico, higiene-medicina-terapia, apéndice y perjuicios diversos.

De este estudio Del Monte extrajo veinte relatos que clasificó en su *Indice* entre los cuentos de animales (dos), de tema sobrenatural (diez) y cuentos religiosos (ocho).

El volumen XIII de Finamore fue reimprimido en ediciones facsimilares por las editoriales Arnaldo Forni (1966b, 1974¹¹ y 1984), Adelmo Polla (1997) y Edikronos (1981).

1901

—«Leggende popolari abruzzesi», *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, XVI

En estas siete páginas se resumen seis relatos sobre santos, recopilados en distintas localidades de Pescara, Chieti y L'Aquila. Finamore indicó en las notas que la versión de la historia de santa Diodora fue documentada por su amigo Sabatino Cerrone en San Vittorino-Caramanico, mientras que la de san Franco fue recogida por Maria Cipollone en L'Aquila.

Al final de las narraciones se incluyen los datos de los narradores y recopiladores, junto con algunos paralelos y comentarios adicionales.

En 1992 Adelmo Polla publicó *Quando Cristo andava per il mondo: storie di Cristo, di apostoli, di santi e di poveri diavoli nelle credenze popolari abruzzesi*. Estos relatos fueron extraídos de los volúmenes IV (pp. 472-488) y V (pp. 75-96) del ASTP y de este suplemento de 1901 de la *Rivista abruzzese di scienze, lettere e arti*.

Los cuentos de esta edición se clasificaron en los siguientes grupos: historias de Jesucristo y los apóstoles, historias del muerto resucitado, historias de los apóstoles, historias de santos, historias de personajes míticos, historias de aventuras, historias de devoción e historias curiosas.

1902

—«Impronte meravigliose in Italia, CXXXIII. Il pollice di Sansone nella Morgia (Gessopalena)», *ASTP*, XXI

Esta leyenda de Gessopalena narra cómo el monte Morgia, situado al suroeste del centro habitado de la localidad, fue cargado por Sansón desde la montaña de Palena. El héroe se desplazó de un sitio a otro dando solo tres pasos. Al dejar la roca, lo que hoy es el monte Morgia, apoyó la mano derecha en el suelo y dejó la huella de su pulgar al lado del monte¹².

1987

—*Kryptadia. Racconti erotici, indovinelli, proverbi e canti popolari abruzzesi*

Esta colección de Finamore, editada por Nicolai y publicada por la editorial Mario Solfanelli en 1987, contiene los materiales del manuscrito LI del Fondo Finamore custodiado en la Biblioteca provincial «A. C. De Meis» de Chieti.

¹¹ Esta edición registrada en el «Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale» no ha sido consultada.

¹² Esta leyenda aparece catalogada con el registro A972. *Huellas en rocas dejadas por el hombre (bestia)* en el *Motif-Index* de Thompson.

La recopilación miscelánea está dividida en cuatro partes: historias, canciones, adivinanzas y proverbios, tal y como aparecen en el manuscrito del folclorista.

La primera parte contiene treintaicinco relatos, en su mayoría recopilados en localidades de la provincia de Chieti durante el año 1881 y traducidos al italiano, excepto la «XXI. La bianca cipolla» que aparece en el dialecto de Vasto.

En 1994 la editorial Adelmo Polla volvió a publicar las narraciones de *Kryptadia* con el título *Novelle erotiche abruzzesi*. En esta edición aparecen treintauna de las historias del manuscrito original ordenadas según los siguientes temas: historias de monjes y de curas (doce), historias de hombres listos (ocho), historias de hombres estúpidos (cinco), historias de mujeres tontas o maliciosas (cuatro) y erotismo fantástico (dos).

En 2023, la editorial Menabò publicó de nuevo una edición de Nicolai de los materiales del manuscrito LI de Finamore con el título *Il sesso nelle tradizioni popolari abruzzesi. Manoscritto LI. Kryptadia fondo Finamore Biblioteca Regionale «A. De Meis» Chieti*.

CUENTOS DE FINAMORE EN COLECCIONES DE NARRATIVA POPULAR DE ABRUZO

—Staccia/setaccio. Novelliere abruzzese (1982), Emiliano Giancristofaro (ed.)

Giancristofaro justificó el título de la colección, Staccia/setaccio (en español ‘Tamiza/tamiz’), explicando que la tarea que debió realizar para seleccionar los relatos de este corpus de narrativa folclórica abrucesa, fue similar a la labor que se realiza con el cedazo.

El libro está dividido en dos partes: la primera contiene cincuentaún relatos (cuentos de animales [cuatro], leyendas sagradas [dieciocho], cuentos de magia [veintinueve]) compendiados de colecciones de narrativa folclórica de Abruzzo y la segunda presenta treintaicinco cuentos documentados en el decenio 1965/1975.

Es en la primera parte donde se encuentran las narraciones de Finamore. Además del corpus de las *Novelle* de 1882 y 1885, Giancristofaro incluyó historias de *Credenze, usi e costumi abruzzesi* (1890).

—*Fiabe abruzzesi* (1982), Cecilia Gatto Trocchi (ed.)

La colección de Gatto Trocchi, compuesta por veintiséis cuentos, incluye catorce textos de nuestro autor que fueron compilados de las *Novelle* de Rocco Carabba y las *Novelle popolari abruzzesi* del ASTP.

—*Leggende e racconti dell’Abruzzo e del Molise* (1985), Ireneo Bellotta (ed.)

De los cuarentaicuatro relatos que contiene la antología de Bellotta, más de veinte fueron compilados del volumen I de las *Tradizioni popolari abruzzesi* y algunos de ellos fueron traducidos al italiano por primera vez por el mismo Bellotta.

En el apartado «Fiabe» Bellotta incluyó quince cuentos de magia finamorianos; en «Storie di santi e madonne» seis historias religiosas de Jesucristo, san Pedro, la virgen...; en «Origine e distruzione di luoghi e città» dos historias del diablo de Torricella Peligna; y en «Corsari e briganti» el cuento «L’onorato mestiere» de Sant’Eusanio del Sangro.

Bellotta en su prólogo apunta que Finamore recogió sus narraciones sobre todo en el Abruzzo marítimo y hace hincapié en cómo el folclorista, consciente de su papel de transmisor, empieza a documentar, aunque no siempre, el nombre y otros datos de los narradores.

Según Bellotta, Finamore se había dado cuenta de la importancia de los textos dialectales y realizó una importante labor filológica transcribiendo con gran escrupulio las fuentes orales (en dialecto en la primera parte de las *Novelle* y en italiano en la segunda, debido a problemas de salud, que contaba por carta Finamore a Pitrè y, este, más tarde, justificaba al amigo en su reseña a la segunda parte).

Bellotta recordaba también las anotaciones que el estudioso abrucés incluyó al final de los cuentos señalando paralelos de otras regiones italianas y de la narrativa popular alemana e inglesa.

CUENTOS DE FINAMORE EN COLECCIONES DE NARRATIVA POPULAR ITALIANA

—*Fiabe italiane*¹³ (1956), Italo Calvino (ed.)

Esta colección de cuentos es la más conocida por los italianos. Surgió a partir de una propuesta de Giuseppe Cocchiara a Giulio Einaudi y Calvino, que fue el encargado de llevarla a cabo, tardó dos años en preparar la edición.

De los doscientos relatos que incluyó Calvino, doce son abruceses y de estos, cinco fueron documentados por Finamore. Las fuentes finamorianas de Calvino fueron las *Novelle* de 1882 y 1885.

Al final de la obra, Calvino añadió un epígrafe con las fuentes y comentarios de los cuentos seleccionados.

—*Fiabe popolari italiane. Centro* (1994), Alberto Mari (ed.)

Esta edición de Alberto Mari, poeta y estudioso de cultura popular, forma parte de los tres volúmenes que componen la colección. Mari prestó poca atención al repertorio abrucés, pues de los cincuenta y seis cuentos del volumen solo seis son abruceses y de ellos, tres de Finamore¹⁴, extraídos de *Fiabe abruzzesi* de Gatto Trocchi.

CUENTOS DE FINAMORE EN CATÁLOGOS TIPOLÓGICOS ITALIANOS

—*Indice delle fiabe abruzzesi* (1971), Cosimo Del Monte Tammaro

Cosimo Del Monte Tammaro se licenció en Roma en 1957 con una tesis dirigida por Paolo Toschi. Esta investigación fue publicada en 1971 por la Biblioteca de *Lares*.

Del Monte al elaborar su tesis usó la edición de 1928 del catálogo tipológico de Aarne-Thompson y la edición de 1932-1936 del *Motif-Index* de Thompson.

Finamore es el recopilador que acumula más entradas en el índice con un total de trescientas ochenta y tres: nueve cuentos de animales; noventanueve cuentos de magia (veinticinco de adversarios sobrenaturales, veintiuno de esposos sobrenaturales o encantados, siete de ayudantes sobrenaturales, ocho de objetos mágicos y treinta y ocho de hechos sobrenaturales); ochenta y nueve cuentos religiosos; treinta y seis cuentos novela; siete cuentos del ogro estúpido; entre los «Chistes y anécdotas» se encuentran nueve cuentos de tontos, doce cuentos de matrimonios, cuatro cuentos de mujeres, ochenta cuentos de hombres (de estos, cuarenta y cuatro son sobre curas o personajes religiosos), tres cuentos de fórmula y treinta y cinco leyendas entre los «Cuentos no clasificados»¹⁵.

—*Indice delle fiabe popolari italiane di magia* (2000), Renato Aprile

Renato Aprile en su *Indice* clasificó las *Novelle* del primer volumen de las *Tradizioni popolari abruzzesi* de Finamore y las *Novelle* que aparecieron publicadas en el tercer volumen del *ASTP*.

¹³ Se ha consultado la 5.^a edición de la colección de Calvino (2000).

¹⁴ «Giovanni senza paura» [ATU 300], «Ricco in una notte» [ATU 1536] y «L'erba petaiola» [ATU 593].

¹⁵ Del Monte no incluyó en su catálogo las diecisésis leyendas en verso de tema caballeresco y amoroso que Finamore (1882b) publicó en el primer volumen del *ASTP*, ni las leyendas, también en verso, sobre san Giuliano y san Alessio de Finamore (1897) que imprimió *Rassegna abruzzese di storia ed arte*.

—*Catalogo delle fiabe abruzzesi* (2001), Liliana Serafini

Liliana Serafini, durante la elaboración del primer inventario italiano de tipos y motivos narrativos publicado en 1975 con el título *Tradizioni orali non cantate*, inició el trabajo de recodificación del *Indice* de Del Monte, pero hasta 2001 los resultados de esta investigación no fueron publicados.

Serafini estructuró su catálogo en tres secciones principales: la primera presenta una lista tipológica según el índice internacional de Aarne y Thompson de 1961; la segunda es una lista de motivos según la edición de 1955-1958 del *Motif-Index* de Stith Thompson; y una tercera parte, titulada «Géneros y argumentos», en la cual agrupa los relatos abruceses presentes en el mencionado inventario italiano que no fueron identificados según los tipos y motivos.

El catálogo de Serafini contiene una cuarta sección donde presenta una tabla comparativa de los relatos catalogados por Del Monte en el *Indice* y su propuesta de reclasificación.

CONCLUSIONES

Gennaro Finamore, quien abandonó su profesión de médico para dedicarse al estudio de la dialectología y el folclore abruceses, es una de las figuras más representativas de su tiempo en estas disciplinas. Fue reconocido y elogiado tanto por investigadores contemporáneos como por aquellos que lo sucedieron, al ser considerado un pionero en el estudio de las tradiciones populares de Italia. Además, fue el primer abrucese en aplicar métodos científicos a sus investigaciones.

En el ámbito específico de la narrativa popular, las cuidadosas transcripciones de Finamore, junto con la anotación de datos etnográficos sobre los narradores y detalles del proceso de recopilación, lo distinguieron —y aún lo distinguen— de otros folcloristas abruceses.

La contribución de Finamore al patrimonio folclórico de Abruzzo, centrada principalmente en la provincia de Chieti y zonas de la vertiente adriática abrucesa, es inestimable por la calidad y la cantidad de documentación que logró recopilar. Incluso hoy, más de un siglo después de su desaparición, este folclorista abrucese sigue siendo autor del repertorio más extenso y científicamente riguroso de narrativa oral de Abruzzo que se haya publicado.

BIBLIOGRAFÍA

COLECCIONES FINAMORIANAS COMENTADAS Y SUS REEDICIONES

FINAMORE, Gennaro (1882a): *Tradizioni popolari abruzzesi. Novelle. Parte prima*. Vol. I, Lanciano, Rocco Carabba.

FINAMORE, Gennaro (1882b): «Storie popolari abruzzesi in versi», *ASTP*, I, Palermo, pp. 83-92 y 206-222.

FINAMORE, Gennaro (1883a): «Le dudece parole de la Veretà. Tradizione popolare abruzzese», *ASTP*, II, Palermo, pp. 97-99.

FINAMORE, Gennaro (1883b): «Una leggenda popolare abruzzese: La stòrije de sand'Anduone», *ASTP*, II, Palermo, pp. 207-210.

FINAMORE, Gennaro (1883c): «Tradizioni popolari abruzzesi: I tesori», *ASTP*, II, Palermo, pp. 370-382.

- FINAMORE, Gennaro (1884a): «Tradizioni popolari abruzzesi: I tesori», *ASTP*, III, Palermo, pp. 25-38.
- FINAMORE, Gennaro (1884b): «Tradizioni popolari abruzzesi: Streghe, stregherie», *ASTP*, III, Palermo, pp. 219-232.
- FINAMORE, Gennaro (1884c): «Tradizioni popolari abruzzesi: Novelle», *ASTP*, III, Palermo, pp. 359-372 y 531-550.
- FINAMORE, Gennaro (1885a): *Tradizioni popolari abruzzesi. Novelle. Parte seconda*. Vol. I, Lanciano, Rocco Carabba.
- FINAMORE, Gennaro (1885b): «Novelle popolari abruzzesi», *ASTP*, IV, Palermo, pp. 473-488.
- FINAMORE, Gennaro (1886): «Novelle popolari abruzzesi», *ASTP*, V, Palermo, pp. 75-96 y 197-226.
- FINAMORE, Gennaro (1888): *Per nozze. La leggenda di san Francesco d'Assisi. (Versione abruzzese)*, Lanciano, Rocco Carabba.
- FINAMORE, Gennaro (1890a): *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, Palermo. Colección *Curiosità popolari tradizionali*, VII.
- FINAMORE, Gennaro (1890b): *Tradizioni popolari abruzzesi: Li fatte de zi' Tanghe*, *ASTP*, IX, Palermo, pp. 153-162.
- FINAMORE, Gennaro (1894): *Tradizioni popolari abruzzesi*, Palermo-Turín. Colección *Curiosità popolari tradizionali*, XIII.
- FINAMORE, Gennaro (1897): «Leggende abruzzesi», *Rassegna abruzzese di storia ed arte*, 1, Lanciano, Rocco Carabba, pp. 175-183.
- FINAMORE, Gennaro (1901): «Leggende popolari abruzzesi», *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, XVI, supl. 1, Teramo, pp. 74-80.
- FINAMORE, Gennaro (1902): «Impronte meravigliose in Italia», CXXXIII. Il pollice di Sansone nella Morgia (Gessopalena), *ASTP*, XXI, Palermo-Turín, pp. 244-245.
- FINAMORE, Gennaro (1966a): *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni. Colección *Curiosità popolari tradizionali*, VII.
- FINAMORE, Gennaro (1966b): *Tradizioni popolari abruzzesi*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni. Colección *Curiosità popolari tradizionali*, XIII.
- FINAMORE, Gennaro (1977): *Novelle popolari abruzzesi*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni.
- FINAMORE, Gennaro (1979): *Novelle popolari abruzzesi. Parte prima*. Vol. I, Emiliano Giancristofaro (ed.), Lanciano, Rocco Carabba. 2.^a ed.
- FINAMORE, Gennaro (1981a): *Novelle popolari abruzzesi. Parte seconda*. Vol. I, Emiliano Giancristofaro (ed.), Lanciano, Rocco Carabba. 2.^a Ed.
- FINAMORE, Gennaro (1981b): *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, Avezzano, Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (1981c): *Tradizioni popolari abruzzesi*, Sebastiano Lo Nigro (ed.), Palermo, Edikronos. Colección *Curiosità popolari tradizionali*, XIII.
- FINAMORE, Gennaro (1984): *Tradizioni popolari abruzzesi*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni.
- FINAMORE, Gennaro (1986): *Novelle popolari abruzzesi*, Eide Spedicato Iengo (ed.), Chieti, Vecchio faggio.
- FINAMORE, Gennaro (1987): *Kryptadia. Racconti erotici. Indovinelli. Proverbi e canti popolari abruzzesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Chieti, Mario Solfanelli.
- FINAMORE, Gennaro (1988): *Credenze, usi e costumi abruzzesi*, Cerchio (AQ), Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (1992a): *Storie di tesori nascosti e stregherie nelle credenze popolari abruzzesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Cerchio (AQ), Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (1992b): *Storie di fate, orchi e giganti nelle credenze popolari abruzzesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Cerchio (AQ), Adelmo Polla.

- FINAMORE, Gennaro (1992c): *Racconti popolari abruzzesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Cerchio (AQ), Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (1992d): *Quando Cristo andava per il mondo: storie di Cristo, di apostoli, di santi e di poveri diavoli nelle credenze popolari abruzzesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Cerchio (AQ), Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (1994): *Novelle erotiche abruzzesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Cerchio (AQ), Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (1997): *Tradizioni popolari abruzzesi*, Cerchio (AQ), Adelmo Polla.
- FINAMORE, Gennaro (2004): *Il serpente parlante e altre favole ortonesi*, Maria Concetta Nicolai (ed.), Ortona (CH), Menabò.
- FINAMORE, Gennaro (2023): *Il sesso nelle tradizioni popolari abruzzesi. Manoscritto LI. Kryptadia fondo Finamore Biblioteca Regionale «A. C. De Meis»*, Chieti, Maria Concetta Nicolai (ed.), Ortona (CH), Menabò.

ESTUDIOS

- AA.VV. (1959): *ATTI DEL VII CONGRESSO NAZIONALE DELLE TRADIZIONI POPOLARI (CHIETI, 4-8 settembre 1957)*, Florencia, Leo S. Olschki.
- APRILE, Renato (2000): *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*. 2 vols., Florencia, Leo S. Olschki.
- AURINI, Raffaele (2002): *Dizionario bibliografico della Gente d'Abruzzo*. Vol. III, Fausto Eugeni, Luigi Ponziani y Marcello Sgattoni (eds.), Colledara (TE), Andromeda.
- BELLOTTA, Ireneo (1985): *Leggende e racconti dell'Abruzzo e del Molise*, Roma, New Compton.
- BRACCIOLI, Luigi (1985): *Nato a... Dizionario storico-biografico di personaggi abruzzesi*, Chieti, Marino Solfanelli.
- BROCCOLINI, Giustino (1968): «Un clan culturale d'Abruzzo: I Finamore», *Rivista abruzzese*, 21/1-2, 16-20.
- CALVINO, Italo (ed.) (2000): *Fiabe italiane*, Milán, Arnoldo Mondadori. 5.^a ed.
- CAMPANA, E. (1930): «Folklore d'Abruzzo: Gennaro Finamore. Saggio bibliografico – La I e la II edizione del Vocabolario dell'uso abruzzese (1880-1893)», *Lares*, 1/2-3, 86-91. <http://www.jstor.org/stable/26239120>
- CIRESE, Alberto Mario y SERAFINI, Liliana (eds.) (1975): *Tradizioni orali non cantate*, Roma, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali.
- DEL MONTE TAMMARO, Cosimo (1971): *Indice delle fiabe abruzzesi*, Florencia, Leo S. Olschki.
- DI CARLO, Enrico (2006): *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*. Vol. V, Castelli (TE), Andromeda.
- GATTO TROCCHI, Cecilia (1982): *Fiabe abruzzesi*, Giacoma Limentani (trad.), Milán, Arnoldo Mondadori.
- GIANCRISTOFARO, Emiliano (1966): «Le tradizioni popolari abruzzesi di Gennaro Finamore», *Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura*, 19/3, pp. 147-150.
- GIANCRISTOFARO, Emiliano (ed.) (1982): *Staccia/setaccio. Novelliere abruzzese*, Lanciano, Rocco Carabba.
- GIANCRISTOFARO, Emiliano (2003): «Folkloristi abruzzesi di fine Ottocento», *Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura*, 56/3, pp. 315-323.
- GIANCRISTOFARO, Lia y DIMPFLMEIER, Fabiana (eds.) (2024): *Gennaro Finamore tra luoghi e mondo*, Sambuceto (CH), Fondazione Pescarabruzzo - Gestioni Culturali srl.

- LO NIGRO, Sebastiano (1969): «Struttura delle leggende sui tesori incantati», *Atti del III Convegno Nazionale della Cultura Abruzzese. Vol. I: Letteratura abruzzese contemporanea. Folklore abruzzese, Abruzzo: rivista dell'Istituto di studi abruzzesi*, 7/2-3, pp. 299-312.
- MARI, Alberto (ed.) (1994): *Fiabe popolari italiane*. Centro, Milán, Arnoldo Mondadori.
- MELCHIORRE, Angelo (1982): «Recensione a Gennaro Finamore», *Rivista abruzzese: rassegna trimestrale di cultura*, 35/1, pp. 72-74.
- PITRÈ, Giuseppe (1882): «Tradizioni popolari abruzzesi raccolte da Gennaro Finamore, vol. I: Novelle (Parte prima), Lanciano, Rocco Carabba, MDCCCLXXXII», *ASTP*, I, Palermo, pp. 300-302.
- PITRÈ, Giuseppe (1885): «Tradizioni popolari abruzzesi raccolte da Gennaro Finamore, vol. I: Novelle (Parte seconda), Lanciano, Rocco Carabba, MDCCCLXXXV», *ASTP*, IV, Palermo, pp. 456-458.
- PRATO, Stanislao (1883): «*Tradizioni popolari abruzzesi, vol. I (Novelle), Parte I*», de Gennaro Finamore, *Romania*, XII, 48, pp. 622-624. <http://www.jstor.org/stable/45041924>
- SERAFINI, Liliana (2001): *Catalogo delle fiabe abruzzesi*. Pescara, Museo delle Genti d'Abruzzo.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana.
- TOSCHI, Paolo (1952): «Gennaro Finamore», *Lares*, 18, Florencia, Leo S. Olschki, pp. 1-11.: <http://www.jstor.org/stable/26239783>
- TOSCHI, Paolo (1958): *Fabbri del folklore. Ritratti e ricordi*, Roma, Signorelli, pp. 46-82.
- TOSCHI, Paolo (1970): *Pagine abruzzesi*, L'Aquila, Japadre.
- UTHER, Hans-Jörg (2011): *The types of international folktales. A classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Fecha de recepción: 31 de marzo de 2025

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2025



Oralidad y escritura en la Opera de los Pupi sicilianos

Orality and writing in the Sicilian Pupi Opera

Rosario PERRICONE

(Academy of Fine Arts in Palermo)

rosario.perricone@abapa.education

<https://orcid.org/0000-0002-4317-5834>

RESUMEN: El estudio antropológico de la oralidad y la escritura no puede limitarse a un discurso ideológico que tiende, incluso inconscientemente, a postular la singularidad y el esquematismo de la representación a través de uno de los objetos del campo. Por el contrario, mediante el análisis de textos escritos, etnotexto orales y objetos relacionados con la *Opera dei Pupi* siciliana, recopilados para esta ocasión, intentaré «mostrar la complejidad semántica y la naturaleza históricamente determinada de las relaciones que parecen obvias y dadas, pero que, dentro de una visión diferente de la procesualidad histórica, proporcionan una dialéctica compleja y nunca mecánica, compuesta por restricciones, aceptaciones, adaptaciones, resistencias, procesos de formación del *habitus* y de ideologización de las prácticas, a los que siempre está sujeto el proceso de constitución de la cultura». Al hacerlo, sitúo el análisis del repertorio de la *Opera dei Pupi* siciliana en una perspectiva historiográfica y comparativa atenta a las dimensiones simbólicas e ideológicas, cuyo examen nos permitirá, espero, establecer qué motivos y contenidos, además de los de la épica caballeresca, se han incluido y qué imaginario han contribuido a crear.

PALABRAS CLAVE: Narración oral, Ópera de títeres siciliana, Cartel, Bandidos, Imagen bostofédica.

ABSTRACT: The anthropological study of orality and writing cannot be confined to an ideological discourse that tends, even unconsciously, to postulate the uniqueness and schematism of representation through one of the objects in the field. On the contrary, through the analysis of written texts, oral ethnотexts, and objects related to the Sicilian *Opera dei Pupi*, collected for this occasion, I will attempt to 'show the semantic complexity and historically determined nature of relationships that appear obvious and given, but which, within a different vision of historical processuality, provide a complex and never mechanical dialectic, made up of constraints, acceptances, accommodations, resistances, processes of formation of habitus and ideologisation of practices, to which the process of constitution of culture is always subject'. In doing so, I place the analysis of the repertoire of the Sicilian *Opera dei Pupi* in a historiographical and comparative perspective attentive to symbolic and ideological dimensions, the examination of which will allow us, I hope, to establish which motifs and contents, in addition to those of chivalric epic, have been included and which imagery they have contributed to creating.

KEYWORDS: Oral narration, Sicilian puppet theatre, Poster, Bandits, Bustrophedic image.

1. INTRODUCCIÓN

Está demostrada la interdependencia de la transmisión oral en distintos soportes como los folletos o los libros con imágenes. Siguiendo este camino trazado por ilustres estudiosos, intentaré en este artículo aportar algunos elementos más que confirmen estas tesis, empezando por la literatura de ciencia ficción, aunque me centraré después en la medieval.

Un día, hace muchos años, en la salida de las Pléyades, vi por casualidad en la televisión una película en la que los bomberos, en lugar de apagar incendios, prendían fuego a los libros. Esta visión, que mostraba un mundo completamente al revés, quedó grabada en mi mente hasta mi adolescencia, cuando descubrí que se trataba de *Fahrenheit 451*, una película dirigida por François Truffaut, basada en la novela homónima de Ray Bradbury.

La historia nos habla de una sociedad en la que el «tubo de rayos catódicos» domina todos los aspectos de la vida y en la que la ley obliga a los ciudadanos a utilizar la televisión como único medio de educación, información y entretenimiento. Cualquier otra forma de conocimiento está prohibida. Montag, el protagonista, es un bombero que, en lugar de apagar fuegos, quema libros por orden de las autoridades. Sin embargo, su curiosidad lo lleva a cuestionar el valor de esos objetos prohibidos y comienza a leerlos. Su rebeldía lo lleva a buscar refugio en una comunidad de «hombres-libro», personas que viven como vagabundos, pero que, interiormente, custodian bibliotecas enteras. El líder de este grupo, Gragner, revela a Montag que también destruyen libros, pero de una forma diferente: «Los leemos y luego los quemamos, para evitar que alguien los encuentre en nuestras casas. Nuestro objetivo es preservar la cultura, de forma segura, para cuando sea necesario. Transmitiremos los libros a nuestros hijos oralmente, y a ellos les corresponderá hacer lo mismo con sus descendientes». La película termina con un «hombre-libro» que, en su lecho de muerte, recita a su nieto los pasajes del texto que le ha sido confiado. El niño repite entonces los versos que acaba de aprender para memorizarlos, como en la fase inicial de un rito de iniciación: se identifica con su abuelo, el «hombre-libro», cuya vida y obra ha aprendido.

Su muerte coincide con su muerte simbólica, que le permite abandonar el papel de aprendiz y convertirse a su vez en «hombre-libro». De este modo —tomando prestado un concepto expresado por Antonino Buttitta (1996: 245-265)— se establece un circuito lógico de superposición e inversión de actores simbólicos, con el resultado de que los muertos renacen a través de los niños. La novela de Bradbury, al invertir el circuito lógico-histórico, hace que los libros mueran y renazcan a través de la memoria, que se convierte en palabra-imagen. Las dos prácticas comunicativas (visual y oral) están unidas por una relación de absoluta interdependencia. Parafraseando una expresión acuñada por Francesco Orlando (2015) para la literatura, podríamos decir que estas imágenes son «objetos obsoletos» en el sentido más profundo del término *a parte subiecti ad parte obiecti*. En otras palabras, estas imágenes son «una otra parte inmaterial [...] encarnada o incorporada en las cosas» (Raboni, 1993: 33). La *cohesión textual* (o coherencia *a parte obiecti*) es una propiedad intrínseca que se encuentra en todos los medios lingüísticos que enlazan los enunciados y las partes de un texto.

La supuesta oposición entre tradiciones orales y escritas, que domina la antropología, es engañosa: en primer lugar, porque tiende a anular lo oral como opuesto a lo escrito, y no comprende su forma específica de funcionamiento; y en segundo lugar, porque no considera la posibilidad de que, entre los extremos de tradiciones puramente orales y puramente escritas, existan efectivamente situaciones intermedias (Ong, 1982; Severi, 2004).

Bradbury, con su novela, subvierte el circuito lógico tradicional, reviviendo los libros a través de la memoria que se transforma en palabra e imagen. Las prácticas comunicativas visuales y orales están, como sabemos, profundamente interconectadas. La hipotética oposición entre tradiciones orales y escritas, que a menudo prevalece en antropología, es engañoso: en primer lugar, porque tiende a anular lo oral en lo opuesto a lo escrito, y no abarca su modo específico de funcionamiento; en segundo lugar, porque no contempla la posibilidad de que, entre los extremos de lo puramente oral y lo puramente escrito, existan muchas situaciones intermedias (Ong, 1982; Severi, 2004). Por otra parte, un «mundo icónico humano» es impensable sin un «mundo verbal humano», una «semántica visual» no puede separarse del *ethos* lingüístico que la generó (Faeta, 2001: 25). Paradójicamente, hoy, en nuestra sociedad tan impregnada de imágenes, la oralidad ha vuelto a asumir un papel central precisamente para la producción y comprensión del código visual. Vivimos en la era de la oralidad visualizada y los «sistemas de conformación cultural de los grupos humanos se organizan a través de una sofisticada y compleja interacción entre oralidad, escritura e iconicidad» (Pasqualino, 1977: 119-120).

2. SÍMBOLOS E IDEAS EN LA *OPERA DEI PUPI* A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Esta «oralidad de la imagen» es inherente a nuestro comportamiento cotidiano, razón por la cual resulta difícil identificarla y analizarla. Proponemos en este texto una renovación tanto de la concepción tradicional del «objeto» como de la visión antropológica del mismo. El estudio antropológico de la oralidad y la escritura ya no puede desenvolverse dentro de un horizonte ideológico discursivo que tiende, incluso inconscientemente, a postular la unicidad y el carácter esquemático de la representación a través de uno de los objetos del campo. En efecto, a través del análisis de textos escritos, etnotextos orales y objetos relativos a la representación de la ópera de marionetas de Sicilia, recogidos para esta ocasión trataremos de

mostrar la complejidad semántica y el carácter históricamente determinado de relaciones que se presentan como obvias y dadas, pero que, dentro de una visión diferente de la procesualidad histórica, proporcionan una dialéctica compleja y nunca mecánica, hecha de restricciones, aceptaciones, acomodaciones, resistencias, procesos de formación de *habitus* e ideologización de las prácticas, a los que el proceso de constitución de la cultura está siempre sujeto (Minicuci, Maria y Palumbo, Berardino, 2007, 151-152).

De este modo, situamos el análisis del repertorio de la ópera de marionetas de Sicilia en una perspectiva historiográfica y comparativa atenta a las dimensiones simbólicas e ideológicas, cuyo examen nos permitirá, espero, establecer qué motivos y contenidos, además de los de la épica caballeresca, se incluyeron y qué imaginario contribuyeron a crear. Este análisis a pequeña escala entraña con los estudios de Giovanni Levi sobre la microhistoria y las lecturas de la procesualidad histórica alejadas de cualquier automatismo que sepa acoger en su análisis esas «posibles vías de interpretación y libertad» de que dispone todo actor social incluso dentro de los «sistemas normativos que lo sostienen» (Levi, 1993: 112) y que son inherentes al grupo de practicantes de la ópera de marionetas siciliana¹. Para empezar, hay que señalar que los teatros de marionetas se

¹ Para un análisis de las relaciones entre microhistoria y antropología, véase Berardino Palumbo (2006: 251-300). Para un estudio en profundidad de la antropología histórica, véase Pier Paolo Viazzo (1990).

fundaron a principios del siglo XIX en las dos ciudades más grandes de la isla, Catania y Palermo, dando lugar a dos escuelas muy extendidas en las zonas oriental y occidental de Sicilia, respectivamente. Los encargados del teatro realizaban todas las actividades relacionadas con la puesta en escena: maniobraban y ponían voz a las marionetas, a veces las construían y reparaban, pintaban las escenas y los carteles y escribían los guiones. Las representaciones tenían un carácter cotidiano y podían durar hasta un año entero. El ritmo cílico, la estructura conflictiva de la historia y la fuerte caracterización de los personajes permitían al público, exclusivamente masculino, una fuerte identificación. La implicación de los espectadores se reforzaba mediante diversas estrategias escénicas —luces, ruidos, música— y, sobre todo, a través de enfrentamientos armados —danzas cadenciosas por el choque de espadas, escudos y armaduras—. «En la segunda mitad del siglo pasado y hasta alrededor de la Primera Guerra Mundial», nos dice Li Gotti,

emerge con facilidad el carácter artesanal tradicional, basado en consorcios familiares, de la actividad de los titiriteros palermitanos, que transmiten el oficio de padres a hijos, que trabajan en determinados barrios compartiendo la explotación de las *piazze*, cambiando de lugar de vez en cuando para renovar su público o quizás por necesidades locales, haciendo a veces (sobre todo al principio de su oficio) apariciones más o menos largas allí donde el público está más deseoso de verlos y oírlos» (1959: 82).

También surgen estrechos lazos de amistad, parentesco e interés entre los titiriteros, los fabricantes de armaduras y de cabezas, los pintores de carteles o carros y los redactores de folletos. En este ambiente de consorcio, por así decirlo, el *oprante* es, sin embargo, el más respetado como el que reúne el mayor prestigio y el arte más vivo; y, de hecho, sucede que uno puede encontrarse con verdaderos artistas y grandes artistas populares.

Antonio Pasqualino nos ha enseñado que en el teatro de marionetas siciliano (la *Opera dei Pupi*), las fuentes inmediatas de los temas épico-caballerescos sicilianos se encuentran en las publicaciones de bolsillo del siglo XIX (1977 y 1992). Entre ellas destaca *la Storia dei paladini di Francia* de Giusto Lo Dico, una recopilación de poemas caballerescos italianos del Renacimiento en los que se había reelaborado libremente la literatura francesa de la Edad Media (Segre, 1974). La *opera dei pupi* (*opra* en Palermo; *opira* en Catania) también se nutría de la tradición oral de las *contastorie*, cuyo repertorio, permeable y contaminante, se remonta hasta la *chanson de geste*.

El repertorio escénico de la ópera está profundamente ligado al gusto y la cultura de su público, cuyos cambios sigue plenamente. De ello se deduce que los temas abordados, para atraer al mayor número posible de espectadores, además de incluir el ciclo caballeresco tradicional, incluían también historias particulares de difusión local, como farsas —representaciones cómicas en dialecto siciliano— o historias litúrgicas —Pasión y Navidad—, episodios bíblicos —*Sansón el judío*, *Judit y Holofernes*—, vidas de santos mártires —santa Rosalía, santa Genoveva, santa Rita de Cortona, san Sebastián Mártir, san Eustaquio—, narraciones histórico-románticas —*Pia dei Tolomei*, *La baronesa de Carini*, *Roger el Normando conquista Sicilia*, *Las vísperas sicilianas*—, aventuras de Garibaldi —*La historia de Víctor Manuel y Garibaldi*—, dramas de Shakespeare —*Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Otelo*— óperas y también historias de mafiosos y bandidos —*Antonio Di Blasi conocido como Testalonga*, *Giuseppina conocida como la brigantessa*, *Marziale el bandido asesino*, *Varsalona*, *Pasquale Bruno*, *Musolino*, *Vincenzo Craparo*, *El bandido Leone*, *Catalano*, *Los mafiosos de la Vicaria*, *Los Beati Paoli*—.

Antonio Pasqualino ha señalado cómo en la *Historia de los Paladines de Francia* escenificada por los titiriteros: «el público de la *opra* identifica más o menos conscientemente el contraste entre soberano y vasallo rebelde con el que opone el poder a los pobres, las clases dominantes a las clases dominadas» (1977: 117). Se trata de un *leitmotiv* que recorre todo el repertorio de la *opra*, y no es casualidad que, en la *Historia de los Paladines de Francia* Carlomagno y su cuñado Gano di Magonza, ambos ricos, persigan a Rinaldo, que es pobre, y es uno de los héroes más queridos de la *opra*. Rinaldo, el rebelde, salva muchas veces al emperador Carlomagno de los sarracenos, pero a menudo se ve obligado a ser ladrón, *passu*, para ganarse la vida, o a vagar en el exilio, lejos de casa, como los emigrantes.

Como dijo con especial claridad Nino Canino, un *abridor* de Partinico: «A la mayoría (de los espectadores) les gusta Rinaldo porque es más astuto, más encantador. [...] Les gusta más Rinaldo: en las bromas, en el amor, en las desgracias y en todo» (Pascualino, 1977: 117-118). A Rinaldo le acompaña, no por casualidad, la figura del único bandolero presente en el ciclo caballeresco de la ópera de marionetas: don Trico, su fiel seguidor. La figura de Rinaldo es una contrapartida idealizada a las figuras más realistas de los bandidos de la ópera:

El bandolerismo es una de las principales formas en que se expresó la revuelta de la plebe meridional, tanto en el plano de la acción como en el de la fantasía, a través de la idealización de la figura del bandido [...] En principio, el bandido representa para el pueblo un héroe que tuvo el valor de rebelarse contra una situación social injusta, intentando tomarse la justicia por su mano, contra la despiadada ley del Estado. unidad italiana recién instaurada y vivida como opresora y usurpadora (Pascualino, 1977: 119-120).

Las representaciones culturales (del ritual al teatro) y narrativas (del mito a la novela) se originan y siguen nutriéndose de los «dramas sociales», definidos por el erudito escocés Victor Turner como «unidades de proceso social anarmónicas o desarmónicas que surgen en situaciones de conflicto» (1993: 148). En estas *representaciones* sociales, el protagonista atravesía cuatro fases principales de evidencia pública: en primer lugar, *ruptura* de las relaciones sociales normales; en segundo lugar, *crisis* durante la cual la sociedad se ve obligada a lidiar con el *caos* y el *limen* generados por el protagonista; en tercer lugar, *acción restauradora*, que puede realizarse a través del lenguaje racional del proceso judicial o del lenguaje metafórico y simbólico del proceso ritual; y, por último, *reintegración* del rebelde en el grupo social o legitimación de la separación y creación de un nuevo orden. Este esquema de «drama social» encaja bien con las historias de los héroes escenificadas en las producciones del teatro de marionetas siciliano, véanse en particular las historias de Orlando —loco que después vuelve en sí—, Rinaldo —desterrado del reinado de Carlomagno y luego reintegrado— y también las historias relativas al ciclo de los bandoleros, que constituyen uno de los repertorios más importantes del teatro de marionetas siciliano entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

3. LOS BANDOLEROS EN LA *OPERA DEI PUPPI* Y SU REPRESENTACIÓN GRÁFICA

Ahora nos centraremos en los bocetos, libretos y marionetas del repertorio del ciclo narrativo de los bandidos en relación con el ciclo de los paladines de Francia. Entablar un discurso sobre el repertorio inédito de tema bandolero de la ópera de marionetas de Sicilia nos plantea varias dificultades, especialmente, la de encontrar fuentes (Bacci, 2010). Ya

estudiosos como Giuseppe Pitrè o Ettore Li Gotti, han intentado proponer una serie de *canovacci* de ópera de marionetas impresos, con la intención de utilizar este material como medio de comparación con «libros de gran difusión», para comprender cómo las posibles contaminaciones del género épico-caballeresco pasaron por las manos de los titiriteros que luego escribieron los guiones. Tal vez en virtud de que el itinerario temático, que sólo incluía el ciclo de las hazañas de los paladines de Francia, se enriqueció con el tiempo con nuevos motivos tomados de la crónica, como las aventuras de bandoleros.

En este análisis no debe subestimarse la estructuración de la *opera dei pupi*. En efecto, el ciclo de representaciones de la *Historia de los Paladines de Francia* se escenificaba a lo largo de todo el año (Li Gotti, 1959: 109 y 114)². La inserción de nuevos temas en un ciclo narrativo ya estandarizado como el del Ciclo de los Paladines de Francia pudo recibir un impulso gracias a las publicaciones de la conocida editorial palermitana de finales del siglo XIX Piazza della Città di Palermo, que comenzó a imprimir la *Storia dei paladini di Francia de Giusto Lo Dico —compilada y corregida por Giuseppe Leggio*, publicada en 1895 y reeditada varias veces a intervalos cortos³. Se trataba de una publicación periódica a mano de carácter extremadamente popular, con numerosas viñetas acompañadas de leyendas, en un formato que permitía incluso a personas semialfabetas comprender en principio la historia. Estos volúmenes bien ilustrados recordaban el famoso eslogan «Las ilustraciones incitan a la lectura», lema de la editorial Perino que, en las décadas de 1880 y 1890, destacaba en las portadas de los libros de la serie «Biblioteca Fantastica Illustrata». La edición popular ilustrada ya se había desarrollado en Francia desde 1847 gracias a los avances técnicos que facilitaban la combinación de texto e imagen, favoreciendo la expansión de publicaciones populares como la serie de folletos «Panorama de la Littérature et de l'Illustration», título emblemático que se asociaba a un precio bajo y a buenas ilustraciones. Si a esto añadimos las novelas populares publicadas en *feuilleton*, en 8 o 16 páginas al final de los periódicos, con ilustraciones de excelente calidad, comprenderemos cómo a partir de esta experiencia francesa se desarrolló en Italia un mercado floreciente dominado por las «actividades de Eduardo Sonzogno, Adriano Salani, a nivel popular, y de Treves y Hoepli, en cambio, a un nivel superior» (Bacci, 2010: 163)⁴.

La edición popular ilustrada también se desarrolló en Sicilia a través de pequeñas imprentas locales. El propio Piazza publicaría más tarde las historias de varios bandidos, que los titiriteros adaptaron para representaciones teatrales por toda la isla. Es bien conocido el entusiasmo con que se compró la *Historia de los Paladines*, y una de las razones del éxito de la reescritura de Leggio fue precisamente la introducción de las ilustraciones, que permitían visualizar de inmediato el texto escrito:

Estas ilustraciones, que a veces eran preparadas por la inagotable y multiforme actividad del propio Leggio, llevaban cada una un pie de foto, al igual que las figuras de los carteles

² Habla de la relación con Piazza.

³ El título de la primera edición es *Storia dei Paladini di Francia cominciando dal re Pipino alla morte di Rinaldo. Obra de Giusto Lodico con la adición de otros autores famosos*; la segunda edición (1902) adopta el título *Storia dei paladini di Francia cominciando dal re Pipino fino alla morte di Rinaldo - verdadera y única edición de Giusto Lodico - compilada y corregida por Giuseppe Leggio*, en la que también aparece el nombre del reescritor. La *Historia* reescrita por Leggio fue reimpressa por el propio Leggio o por Piazza en 1902, 1905-1906, 1907, 1909 (dos ediciones, una en Palermo y otra en Nápoles), 1922, 1923 y posteriormente en 1971 (con una reimpresión en 1993) por Cammarata. Véase, Pasqualino (1992: 293).

⁴ Véase también Ludovica Braida, 2010.

y carros, y así, como precursoras de las tiras cómicas, aliviaban a los semianalfabetos del esfuerzo de leer la obra entera, ya que ellas solas bastaban para traerles a la memoria la sucesión de hechos y el desarrollo de la trama de la historia, que aprendían de los narradores y veían trabajar (Li Gotti, 1959: 120-121).

Se trata de un repertorio afectado por la permeabilidad entre cultura oral y escrita, que supera la dicotomía entre cultura culta y cultura popular mediante una circularidad entre ambos niveles culturales (Perricone, 2018). Una «oralidad de la imagen» que, como ha señalado acertadamente Carlo Ginzburg, encuentra su mejor expresión en los

almanaques, cantari, libros de piedad, vidas de santos, todos los diversos folletos que constituían la masa de la producción libresca, que hoy nos parecen estáticos, inertes, siempre los mismos: pero ¿cómo los leía el público de la época? ¿Hasta qué punto la cultura predominantemente oral de aquellos lectores interfería en el disfrute del texto, modificándolo, remodelándolo hasta el punto incluso de distorsionarlo? (1976: XXI).

No es casualidad, por tanto, que este tipo de repertorio fuera ampliamente popular hasta finales de los años cuarenta para ser definitivamente abandonado, tanto en la producción editorial popular como por los titiriteros. Mientras este repertorio estuvo vivo, estos tendieron a modificar no sólo el guion para adaptarlo a las nuevas necesidades narrativas, sino también al títere protagonista de la historia, con el fin de sustituir al personaje, que entretanto había ganado notoriedad. Así pues, aparecieron nuevas historias, nuevos guiones, nuevos personajes/marionetas y nuevos carteles. La mayoría de estos guiones se encuentran actualmente en la Biblioteca «Giuseppe Leggio» del Museo Internacional de la Marioneta «Antonio Pasqualino»:

1. *Copia para Serate n° 1ª: Vida y muerte de Antonio Di Blasi Testalonga* (S 54 - inv. E 569)
2. *Copia para Serate Giuseppina la brigantessa* (S 52 - inv. E 567)
3. *Copia del Brigante Musolino* (S 53/6 - inv. E 568)
4. *El imitador del bandido Vincenzo Craparo di Sciacca* (nuevo descubrimiento entre los papeles dispersos)

Hemos tenido la oportunidad de ver y estudiar detenidamente estos guiones conservados en el Museo Pasqualino, en particular la *Copione del Brigante Musolino*, y al entrelazarla con la narrativa visual del cartel de la *opera dei pupi*, ambos procedentes del teatro de la *Opera dei Pupi* de Gaspare Canino, intentaremos perfilar los caminos no lineales de narración oral.

Los carteles que anunciaban y publicitaban las representaciones de la ópera de marionetas de Sicilia, en la zona de Palermo, eran pintados por los propios titiriteros (o por artesanos especializados) con la técnica del temple sobre lienzo. Cada cartel tenía un número variable de cuadrados, llamados ajedrezados, pero el más común tenía ocho cuadrados. Generalmente, cada damero indicaba el punto culminante del espectáculo que se representaría en una misma velada. Hasta la primera mitad de la década de 1870, las representaciones de la ópera de marionetas tenían lugar por episodios, representándose cada día un episodio de la larga epopeya de los paladines de Francia. Cada titiritero seleccionaba la parte a representar recortándola de la *Historia de los Paladines de Francia* de Giusto Lodico o de otras historias, creando su propio guion. Del mismo modo, en el

limitado espacio del cartel, sólo se representaban las escenas que el titiritero consideraba más importantes. Los pintores del cartel de la *opera dei pupi* de las escenas que pintaban

Eliminaron lo que les parecía superfluo, añadieron lo que consideraron indispensable para aumentar la eficacia publicitaria de los carteles, enriquecieron los efectos escénicos, animaron la representación de una vida interior inclinada a lo dramático y lo asombroso, en resumen, reelaboraron los materiales en los que se basaban en clave fantástica y popular (Buttitta, 1961: 235).

La cartelera se colocaba en la pared exterior del teatro y/o en un edificio de una calle o plaza de las inmediaciones del teatro. En la cartelera se colgaba un papelito con las palabras «HOY», que se movía de una casilla a otra para corresponder con el episodio de la *historia* que se presentaba esa noche. Las figuras se insinuaban con algunas pinceladas, pero con pequeñas diferencias significativas, y el uso de símbolos tradicionales, utilizados en la decoración de las armaduras de las marionetas para caracterizar a cada uno de los personajes, permitía no sólo distinguir a los cristianos de los sarracenos, sino también identificar a los protagonistas. El hecho de que se tratara de una técnica pictórica rápida e inmediata no debe hacer suponer que fuera también fácil y elemental. Por el contrario, se trata de una técnica visual orientada conscientemente hacia determinados resultados y, por tanto, difícil de ejecutar. Era necesario esbozar rápidamente las figuras en sus gestos amplios y teatrales; dar eficacia de expresión a los rostros; colorear las armaduras; y, por último, pintar el paisaje y los ropajes, realzándolos con una gama de colores vivos y contrastados, con el fin de atraer la mirada de los transeúntes. Nos encontramos así ante bellas pinturas que denotan la habilidad artística y la marcada personalidad de cada uno de los autores, aunque operen —y no podía ser de otro modo— en el ámbito del arte de tradición oral. Los carteles colgaban en el exterior del teatro, expuestos a la intemperie, a la acción del sol y de la lluvia que decoloraban las temperas (Napoli, 2002; Vibaek, 1985: 228-248). Por esta razón se estropeaban con facilidad y cuando estaban demasiado descoloridos se repintaban.

La operación de cruce entre lo visual y lo escrito puede aplicarse al cartel y al guión del bandido Musolino. La historia del bandido Peppe Musolino tuvo tal eco en la opinión pública que incluso el poeta Giovanni Pascoli le dedicó una oda⁵. En nuestro caso concreto, analizaremos dos carteles de teatro de marionetas del teatro de Nino Crisafi de Palermo de 1901, una marioneta del teatro de Vincenzo Argento de Palermo de alrededor de 1920 y la *Copione del Brigante Musolino* (S 53/6 - inv. E 568) que perteneció a la familia Canino, también de principios del siglo xx. Todos estos materiales se conservan en el Museo Internacional de la Marioneta Antonio Pasqualino de Palermo.

⁵ Cuando Musolino fue detenido, Giovanni Pascoli le dedicó una oda inédita titulada *Musolino*, que se publicó póstumamente (1955: 10): «En el monasterio donde con los monjes muertos / duerme la salmodia sepultada, / pasó doblado en medio de un choque de ejércitos. / Alrededor de sus lomos las cadenas envolvían, / como serpientes de hierro: fue / arrastrado a mano: sus manos eran muchas. / Eran perete a los ojos del rebelde / heridas humanas. Fue decreto humano / que a estas alturas la noche no tuviera estrellas / para él, que azul fuera el cielo en vano / para él, que a él de toda aquella luz / sólo le llegara el fulgor del huracán. / Cuando entre todos los negros húmeros, sombrío / vio, alzando los ojos y no la frente / lo que ahora le estaba vedado: la luz. / Y vio las montañas: no las suyas: tú, montaña / Nérón, tú, joroba de Catria. O torre / d'Asdrubale! o lontano Ermo di fonte / Avellana! o fragor d'acqua che scorre / buio, e che gemeva ai piedi d'un errante / piccolo e solo, mentre per forre / silenziose, sotto rupi infrante, / lungo gli abissi / saliva ai monti, a dare pace o...». Sobre este tema, véase Marina Marcolini (2001: 77-93). Para un análisis del acontecimiento histórico de Musolino, véase el ensayo de Gianluca Fulvetti en este mismo volumen titulado *L'infanticida e il bandito Musolino: appunti su Pascoli narratore e lettore di giornali*.

Los dos carteles de la Opera dei Pupi del teatro de Nino Crisafi están pintados al temple sobre lienzo por una cara: el primer cartel (Figura 1 - inv. D 555 - 175 x 160 cm) está compuesto por doce ajedrezados, más un marco central con la inscripción «A. 1901. - Giuseppe Musolino - A. 1901» que es atribuible al pintor palermitano Francesco Rinaldi. El segundo cartel (Figura 2 - inv. D 556 - 180x160 cm) consta de doce ajedrezados y lleva la inscripción «A. 1901. = Vita e vendetta del brigante = Giuseppe Musolino - A. 1901» y también es atribuible al pintor Rinaldi. Los carteles narran en imágenes la historia del bandolero Giuseppe Musolino, reelaborando, en clave fantástica y popular, material histórico a través de un complejo *incipit* visual articulado en nodos de imágenes y «espacialización» del tiempo, que entrelaza tres factores.



Figura 1. *Giuseppe Musolino*, Cartello di Opera dei Pupi del teatro de Nino Crisafi, temple sobre lienzo, 175 x 160 cm, 12 ajedrezados, más un panel central, Palermo, 1901, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (inv. D 555).

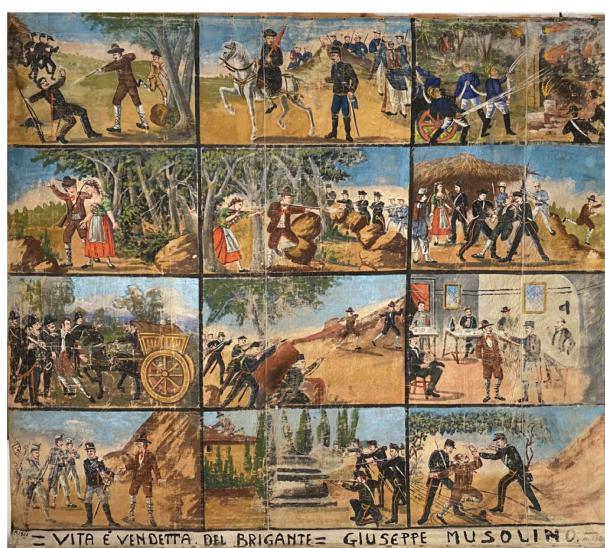


Figura 2. *Vita e vendetta del brigante Giuseppe Musolino*, Cartello di Opera dei Pupi del teatro de Nino Crisafi, temple sobre lienzo, 180 x 160 cm, 12 piezas de ajedrez, Palermo, 1901, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (inv. D 556).

El primero es la presentación bajo la doble vertiente de una temporalidad histórica lineal y de una temporalidad cíclica, que es la de la puesta en escena anual del espectáculo de marionetas en las «veladas especiales», dentro de la cual se inscriben las historias de los bandoleros y, por tanto, también la historia de Giuseppe Musolino. El segundo es la disposición de la historia representada en el cartel, que se exhibía en el exterior del edificio que albergaba el teatro, un lugar que comprometía a la comunidad del teatro de marionetas al mismo tiempo en el proceso de asistencia diaria y en el círculo de recurrencias anuales. Este se inscribía en esta tensión, combinando, según diferentes formas, las figuras de circularidad y axialidad que encontramos en el primer cartel (Figuras 1 y 2) compuesto por doce ajedrezados con contorno negro y marco central, con marco dorado y subtítulo («A. 1901. - Giuseppe Musolino - A. 1901»), que representa la escena del juicio (Figura 4, F) y en torno a la cual se desarrollan los acontecimientos narrados en la primera mitad del signo (Figura 4, A-F). Las asociaciones temáticas entre las escenas participan del carácter fuertemente asociativo del pensamiento popular, que no cesa de superponer niveles de realidad y la multiplicidad de sentidos posibles⁶. La decoración del marco de la escena central del proceso puede considerarse un dispositivo relacional que entrelaza diferentes isotopías narrativas y produce un excedente de efectos y significados.

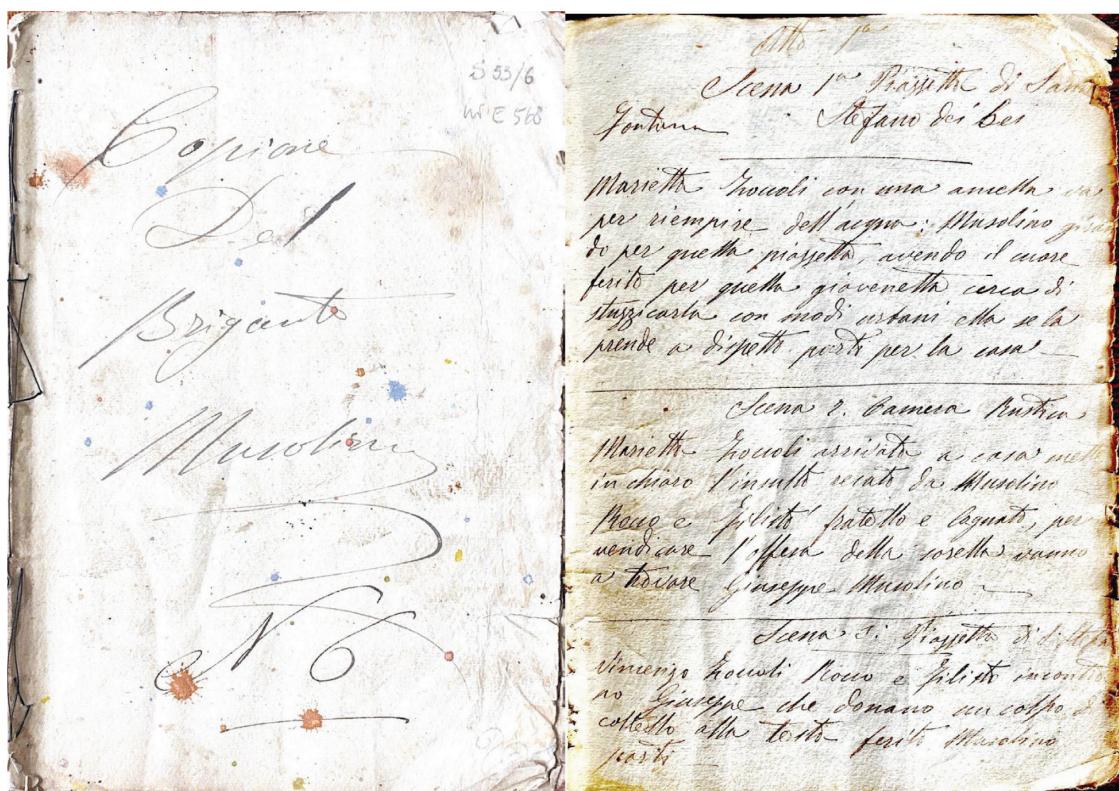


Figura 3. Frontispicio y primera página de la *Copione del Brigante Musolino*, Palermo, c. 1901, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (S 53/6 - inv. E 568).

⁶ Sobre el marco como objeto teórico fundamental compárense en particular los ensayos de Grupo μ (2018), Louis Marin (2018) y Victor I. Stoichita (2018).



Figura 4. *Giuseppe Musolino*, Cartello di Opera dei Pupi, se trata de la misma imagen que la Figura 2, con letras y números que remiten al texto.

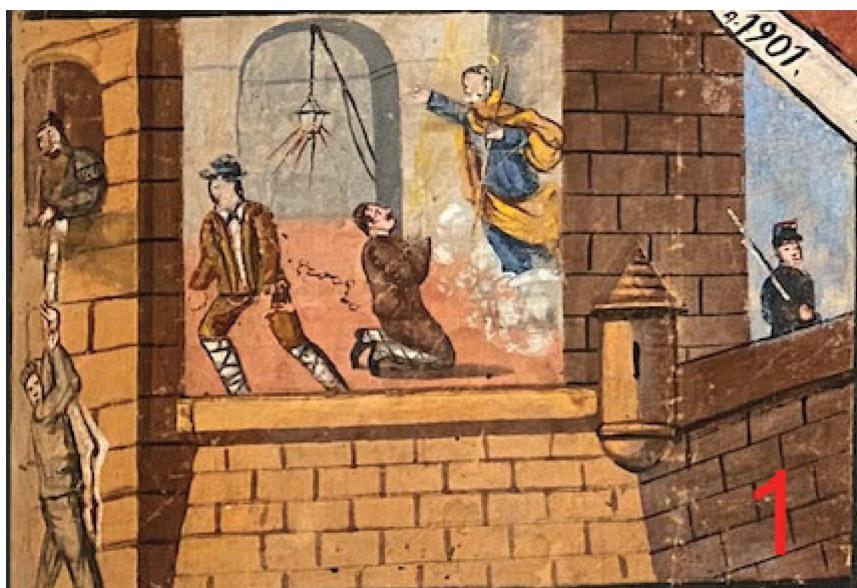


Figura 5. Detalle de las figuras 3 y 6, *Giuseppe Musolino*, Cartello di Opera dei Pupi.

El verdadero centro de la imagen es, de hecho, la parte superior del eje medio, que combina los valores positivos de centralidad y posición alta (Baschet, 2014: 99). De hecho, la primera escena de la narración es la que se encuentra en la parte superior central del cartel, por encima del marco central del juicio, donde se representa el interior de una taberna (se puede leer a la izquierda: «buen vino») con el tabernero detrás de la barra a la izquierda, barriles en el centro y una mesa con siete personas sentadas en la misma a la derecha (Figura 4, A). De hecho, la historia del bandido Musolino comienza

en una posada. Su padre regentaba la única taberna de Santo Stefano d'Aspromonte, el pueblo donde nació el bandido en 1874. Fue allí, en 1897, donde Giuseppe Musolino fue invitado a jugar a las cartas con Antonio Filastò contra sus hermanos Vincenzo y Stefano Zoccali. Aunque había mucho en juego, Musolino empezó la partida distraído y a los pocos minutos ya había perdido más de cien liras, una fortuna en aquella época. Cuando descubrió que los hermanos Zoccali hacían trampas, estalló una pelea y, entre patadas y puñetazos, apareció incluso un cuchillo. En la segunda escena, ambientada en el exterior de la posada (Figura 4, B), con las montañas al fondo y un puente a la izquierda, aparece Giuseppe Musolino en el centro de la escena con un cuchillo en la mano (con traje marrón oscuro, corbata roja y sombrero cónico de ala ancha adornado con cinta roja) persiguiendo a Vincenzo Zoccali (con traje azul y chaqueta amarilla). En la escena siguiente (Figura 4, C), Musolino es atacado y gravemente herido en las manos con la *perciabarba* (daga mortal utilizada por los bandoleros) por su rival Vincenzo Zoccali: «Si no muero, me vengaré», grita Musolino. En la siguiente escena (Figura 4, D) Vincenzo Zoccali sufre una emboscada y alguien le dispara con una escopeta sin acertarle. Los carabinieri intervienen y encuentran la gorra de Musolino en el lugar de la emboscada e inevitablemente lo acusan de intento de asesinato. Antonio Filastò y Nicola Travia son detenidos como cómplices. Musolino huye al bosque decidido a demostrar su inocencia y pasa los seis meses siguientes escondido con parientes y amigos hasta que el guardia municipal de Sant'Alessio (pueblo vecino de Santo Stefano) Alessio Chirico confía a los carabinieri que Musolino sigue en el pueblo. El joven Musolino es localizado y detenido por los carabinieri (Figura 4, E). Llevado a Reggio, es juzgado por el intento de asesinato y condenado a veintiún años de prisión, debido también a los falsos testimonios de Vincenzo Zoccali y Stefano Crea, que afirman haberlo visto enfadado en el intento fallido. Musolino fue conducido a la prisión de Gerace Marina y, según afirman algunas fuentes orales, juró vengarse cantando la canción atribuida al bandolero Nino Martino (Borrello, 1894: 11): *Nd'ebbiru alligrizza chiddu jornu quando i giurati cundannatu m'hannu... ma si per casu a lu paisi tornu chidd'occhi chi arridiru ciangirannu* (Labade Cariddi, 1897: 510-511; Piromalli e Scafoglio, 1977: 127-131; Pitrè, 1891, vol. II. II:125-128).

La escena central del cartel, enmarcada y subtitulada «A. 1901. - Giuseppe Musolino - A. 1901», representa este momento central del juicio (Figura 4, F). Esta primera parte del ciclo de imágenes narrativas de Musolino, con su pulcra apariencia cuadriculada y sus irregularidades, que por contraste resultan aún más sorprendentes, es una magnífica herramienta para reflexionar visualmente sobre las conexiones que se anudan dentro de la historia mítica del bandolerismo. Observamos lo importante que es estar atento a la relación entre el desarrollo narrativo y las asociaciones temáticas. De hecho, el ciclo da plena vigencia tanto a un principio narrativo como a otro más que narrativo (Baschet, 2014: 85-86). Las conexiones transversales emergen de las profundidades de la regularidad narrativa. Estas producen un excedente relacional de sentido y, al mismo tiempo, un efecto vigoroso ligado a la percepción de escenas que eluden, o resisten, con el hilo de la narración, y se entrelazan con el lugar de la puesta en escena.

En el siguiente jaque mate (Figura 5), en efecto, la historia del bandido Musolino se ilustra, desde el punto de vista de la representación pictórica, invirtiendo el orden de lectura. En este jaque mate, tenemos el núcleo de una triple acción, que debe leerse de derecha a izquierda: el carabinero en guardia en el exterior, la oración a san José (de quien se dice que le indicó el lugar de la celda en el que debía cavar para abrir una vía de escape

fácil), la carrera hacia la parte que hay que cavar, la huida utilizando las sábanas. Este modo de lectura invertido, vinculado al marco no lineal y no diacrónico de las piezas de ajedrez anteriores, remite a un desarrollo bustrofico en el que el encadenamiento narrativo de las escenas se desarrolla de derecha a izquierda. Además, esta disposición de las imágenes es más económica en términos de progresión de la lectura, ya que no requiere ningún camino «ciego» para conectar un registro con el otro. Lo que Jérôme Baschet subraya para la iconografía medieval puede aplicarse a este caso concreto:

Siempre hay que tener en cuenta tres factores, que pueden combinarse en propuestas variables y de maneras muy diferentes. Así, la noción de coherencia [...] no debe en ningún caso dar la impresión de que existe una lógica capaz de dar cuenta de la concordancia de todos los elementos. [...] No se trata de un principio unitario [...] sino de un complejo haz de exigencias que la tendencia bustrofóbica contribuye a conciliar con bastante eficacia. Pero, en general, este inusual modo de disposición no es aquí más que una forma de cruzar el eje de la narración cristiana y el eje transversal de las relaciones temáticas, incorporando uno y otro a la experiencia física del edificio cultural. De este modo, el lugar ritual se reviste del tiempo de sus orígenes y de los nodos de sentido que contribuyen a hacer de él un polo importante de la vida social (2014: 84).

Parafraseando una expresión acuñada por Francesco Orlando (2015) para esta literatura se podría decir que estas imágenes son «objetos obsoletos» en la acepción más profunda, del desplazamiento de la óptica de la parte *subiecti a la parte obiecti*. Es decir, son «una otra parte inmaterial [...] encarnada o incorporada en las cosas» (Raboni, 1993: 33). La cohesión textual (o *coherencia aparte de los objetos*) es una propiedad intrínseca que se encuentra en todos aquellos medios lingüísticos que conectan los enunciados y las partes de un texto. La coherencia textual (*coherencia aparte de los sujetos*), a diferencia de la cohesión textual, no es una propiedad intrínseca de los textos, sino que es esa unidad de sentido que se construye a través del proceso de interpretación:

La coherencia se concibe como el resultado de la actividad constructiva del intérprete, que extrae inferencias, construye los eslabones que faltan y, en el proceso de interpretación, pone en juego sus conocimientos enciclopédicos, sus creencias y sus actitudes valorativas. La interpretación es un proceso dinámico que no sólo avanza linealmente por acumulación progresiva de información, sino que también puede retroalimentarse de interpretaciones e inferencias anteriores (Conte, 1993: 346).

Después de la escena de la fuga de Musolino de la cárcel todos los acontecimientos narrados en la segunda mitad del primer cartel (Figura 4, 1-6) y en el segundo cartel (Figura 4) desde un punto de vista figurativo tienen un desarrollo lineal y diacrónico y narran paso a paso la venganza llevada a cabo por Musolino tras su fuga de la cárcel y hasta su captura (Hobsbaw, 1966 y 1969; Pomara Saverino, 2011). Estos pueden considerarse una teofanía.

4. BREVE RECAPITULACIÓN

Hemos visto a lo largo de este itinerario *à rebours* entre guiones, carteles y marionetas cómo la representación del bandolerismo en la ópera de marionetas es muy diferente del retrato vinculado a esquemas interpretativos marxistas que Hobsbaw hace

de él. En la representación del bandolerismo que hemos comentado, los bandoleros son forajidos rurales que permanecen dentro de la sociedad campesina. Las prácticas y tácticas representacionales de los titiriteros se mueven en un *mare magnum* ambiguo, fluido y viscoso, donde la acción no sigue un camino lineal; se desarrolla sobre planes inconscientes, habituales e incrustados, entrelazados con planes conscientes, racionales y estratégicos. Como señala Roberto Alciati, en Bourdieu:

el *habitus* es la capacidad práctica de saber cómo y qué hacer en el momento oportuno, es el «sentido del juego», es decir, el juego social incorporado que se ha convertido en naturaleza. En este sentido, por tanto, no es un principio de acción monolítico, inmutable, fatal y exclusivo, sino en sí mismo un generador de acciones cuya cuota de apertura, incertidumbre e improvisación es grande: depende de la voluntad del agente de seguir o no las reglas del juego. Gracias a este concepto, se puede describir el comportamiento de los agentes, ya sean individuos o grupos, como un conjunto de prácticas, resultado, precisamente, de un *habitus* particular (2012: 13).

Este entrelazamiento forma parte de una dialéctica emocional, social, política e histórica, que encuentra un punto de referencia en el concepto de *habitus* y en la «teoría de la práctica» afín a Bourdieu (2003), de modo que permite una representación dinámica, flexible y múltiple de la acción humana y de la construcción de lo social. Esta postura epistemológica incardinada en la «centralidad de los significados incrustados, por tanto inconscientes, de las formas en que se naturaliza un conjunto de normas y las formas en que estos *habitus* se representan en las escenas sociales que contribuyen a definir» son el elemento principal que los operadores del teatro *opera dei pupi* ponen en práctica durante sus representaciones diarias (Palumbo, 2006: 279).

Existe una dimensión emocional e inconsciente, habitual, en el comportamiento de los titiriteros, en la que las formas expresivas y la poética social desempeñan un papel fundamental. Actúan según su propio estilo en la puesta en escena del repertorio. La mayor dificultad reside en captar la complejidad y el dinamismo de esta práctica teatral, sobre todo cuando estas expresiones se codifican en acciones, se transcriben en guiones o se inmovilizan en objetos teatrales, como marionetas o carteles. Si adoptáramos exclusivamente un enfoque interpretativo, exploraríamos los niveles simbólico y emocional de esta práctica, remitiéndonos a las teorías antropológicas del «yo», las emociones y la agencia.

El significado de un signo cultural no puede establecerse en términos absolutos, sino sólo a partir del contexto de posicionamiento de los operadores. Esto significa, como además Hall nos recuerda, que: «Lo que importa no son los objetos intrínsecos o históricamente congelados de la cultura, sino la dinámica de la interacción de las relaciones culturales» (Hall, 2006: 126). Estas poéticas y políticas del «yo» cultural se encarnan en la resistencia, la negociación, la incorporación, la distorsión y la recuperación, y permiten que los hechos folclóricos se transmitan transformándose a sí mismos.

Para entender la poética y la política de los titiriteros en estas óperas de marionetas, hay que remitirse a «una teoría dinámica de la agencia, centrada en el reconocimiento de la complejidad y la estratificación de la motivación humana, el enfoque en el cuerpo y los procesos de incorporación de significados y relaciones sociales» (Palumbo, 2006: 286). Son «fracturas», «diásporas» e «irregularidades» que destruyen los equilibrios establecidos, permitiendo imaginar, proponer y adoptar nuevos órdenes de sentido dentro del horizonte neomoderno de la transmisión oral.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATI, Roberto (2012): «Un nuovo spirito scientifico: la rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu», en *Il campo religioso*, Roberto Alciati e Emiliano R. Urciuoli (eds.), Turín, Accademia University Press. <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.284>
- BACCI, Giorgio (2010): «Popolo leggi: libri illustrati di largo consumo tra Ottocento e Novecento», en *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Lodovica Braida y Mario Infelise (eds.), Turín, UTET, pp. 163-180.
- BASCHET, Jérôme (2014): *L'iconografia medievale*, Milán, Jaca Book.
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Per una teoria della pratica. Con Tre studi di etnologia cabila*, Milán, Raffaello Cortina.
- BORRELLO, Luigi (1894): «Nino Martino», *Rivista storica calabrese*, II/8-9, p. 11.
- BRAIDA, Lodovica (2010): «Gli studi italiani sui “libri per tutti” in antico regime. Tra storia sociale, storia del libro e storia della censura», en *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Lodovica Braida y Mario Infelise (eds.), Turín, UTET, pp. 326-344.
- BUTTITTA, Antonino (1961): *Cultura Figurativa Popolare in Sicilia*, Palermo, Flaccovio.
- BUTTITTA, Antonino (1996): *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio.
- CONTE, Maria-Elisabeth (1993): «Lingüística textual», *Enciclopedia Italiana-V Apéndice*, Roma, p. 346.
- FAETA, Francesco (2001): *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Turín.
- GINZBURG, Carlo (1976): *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín, Einaudi.
- GRUPO M (2018): «SEMIOTICA E RETORICA DELLA CORNICA», en *La cornice. Storie, teorie, testi*, Daniela Ferrari y Andrea Pinotti (eds.), Milán, Johan & Levi Editore, pp. 155-172.
- HALL, Stuart (2006): *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi.
- HOBSBAWN, Eric John (1966): *Los rebeldes. Forme primitive di rivolta sociale*, Turín, Einaudi.
- HOBSBAWN, Eric John (1969): *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Turín, Einaudi, 1969.
- LABADE CARIDDI, Valentino (1897): «La canzone di Nino Martino in Calabria», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, XVI, pp. 510-511.
- LEVI, Giovanni (1993): «A proposito di microhistoria», en *La storiografia contemporanea*, Peter Burke (ed.), Roma-Bari, Laterza, pp. 111-134.
- LI GOTTI, Ettore (1959): *Il teatro dei pupi*, Florencia, Sansoni.
- MARCOLINI, Marina (2001): «L'infanticida e il bandito Musolino: appunti su Pascoli narratore e lettore di giornali», *Rivista pascoliana*, 13, pp. 77-93.
- MARIN, Louis (2018): «La cornice della rappresentazione e alcune sue figure», en *La cornice. Storie, teorie, testi*, Daniela Ferrari y Andrea Pinotti (eds.), Milán, Johan & Levi Editore, pp. 139-154.
- MINICUCI, María y PALUMBO, Berardino (2007): «Familia e ideología», en *Antropología del Mediterráneo*, Dionigi Albera, Anton Blok y Christian Bomberger (eds.) (ed. it. Adelina. Miranda), Milán, Guerini, pp. 151-152.

- NAPOLI, Alessandro (2002): *Il Racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio.
- ONG, Walter J. (1982): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ORLANDO, Francesco (2015): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Ruinas, reliquias, rarezas, lugares deshabitados y tesoros ocultos*, nueva edición revisada y ampliada a cargo de Luciano Pellegrini, Turín, Einaudi.
- PASCOLI, Giovanni (1955): «Musolino», *L'osservatore politico letterario*, I/3, p. 10.
- PALUMBO, Berardino (2006): «Escuela, escala, pertenencia», en *Juegos de escala. La microhistoria alla prova dell'esperienza*, Jacques Revel (ed.), Roma, Viella, pp. 251-300.
- PASQUALINO, Antonio (1977): *L'Opera dei Pupi*, Palermo, Sellerio.
- PASQUALINO, Antonio (1992): *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*, Milán, Bompiani.
- PERRICONE, Rosario (2018): *Oralidad de la imagen. Etnografia visiva nelle comunità rurali siciliane*, Palermo, Sellerio.
- PIROMALLI, Antonio y SCAFOGLIO, Domenico (1977): *Terre e briganti. Il brigantaggio cantato dalle classi subalterne*, Messina-Florencia, D'Anna.
- PITRÈ, Giuseppe (1891): *Canti popolari siciliani*, Palermo, Clausen.
- POMARA SAVERINO, Bruno (2011): *Bandolerismo, violencia y justicia en la Sicilia Barroca*, Madrid, Fundación Española de Historia moderna.
- RABONI, Giovanni (1993): «Tesori “inutili” della letteratura», *Corriere della Sera*, 23 de octubre, p. 33.
- SEGRE, Cesare (1974): La tradizione della Chanson de Roland, Milán-Nápoles, Ricciardi.
- SEVERI, Carlo (2004): *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.
- STOICHITA, Victor I. (2018): «Margini», in *La cornice. Storie, teorie, testi*, Daniela Ferrari y Andrea Pinotti (eds.), Milán, Johan & Levi Editore, pp. 173-196.
- TURNER, Victor (1993): *Anthropology of Performance*, Bolonia, il Mulino.
- VIAZZO, Pier Paolo (1990): *Introducción a la antropología histórica*, Roma-Bari, Laterza.
- VIBAEK, Janne (1985): «Le scene e le figure», en *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, Antonino Buttitta (ed.), Palermo, S. F. Flaccovio, pp. 228-248.

Fecha de recepción: 20 de junio de 2025
Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2025



La cuestión de la autoría entre la tradición oral y la escritura

The question of authorship between oral tradition and writing

Ferdinando MIRIZZI

(Università della Basilicata)

ferdinando.mirizzi@unibas.it

<http://orcid.org/0000-0002-6300-0011>

RESUMEN: Los estudios sobre el folclore se han centrado principalmente en el análisis de las obras de la literatura popular, dejando en un segundo plano la autoría de las mismas y los procesos que dan origen a las tradiciones locales y nacionales. Sin embargo, las contribuciones individuales sobre la literatura popular deberían reconocerse plenamente, con el fin de poner de relieve cómo se incorporan a un sistema cultural colectivo a través de procesos de intercambio, reproducción, codificación y transmisión que responden a necesidades normativas y, por lo tanto, sociales. En este ensayo, se defiende esta tesis basándose en dos casos de estudio. El primero, se refiere al origen y la difusión de un canto religioso tradicional que circulaba en el sur de Italia en los años treinta, tanto en forma oral como escrita. El segundo se refiere a la reivindicación de Rocco Scotellaro de la coautoría de la *Canzone della Rabata*, que fue objeto de una acalorada controversia entre él y Ernesto de Martino a principios de los años cincuenta del siglo pasado, al tiempo que arroja luz sobre el papel de Scotellaro en la evolución del desfile de Carnaval de Tricarico.

PALABRAS CLAVE: Literatura popular, Autoría, Oralidad, Escritura, Capítulo de San Jacobo, *Canzone della Rabata*.

ABSTRACT: Folklore studies have focused primarily on analyzing works of popular literature, leaving the authorship of these works and the processes that give rise to local and national traditions in the background. Yet, individual contributions to popular literature ought to be fully acknowledged so as to highlight how they are incorporated into a collective cultural system through processes of sharing, reproduction, codification, and transmission that respond to normative – and therefore social – needs. In this essay, the author supports this thesis based on two case studies. The first concerns the origin and spread of a traditional religious song that circulated in southern Italy in the 1930s in both oral and written form. The second concerns Rocco Scotellaro's claim of co-authorship of the *Canzone della Rabata*, which was at the center of a heated controversy between him and Ernesto de Martino in the early 1950s, while it also sheds light on Scotellaro's role in the developments of Tricarico's Carnival parade.

KEYWORDS: Popular literature, Authorship, Orality, Writing, Chapter of St. James, *Canzone della Rabata*.

1. INTRODUCCIÓN

El tema de la autoría en la literatura popular y, más en general, en la producción y construcción de tradiciones, ya sean locales o nacionales, ha permanecido generalmente en un segundo plano en los estudios demológicos o folclóricos. Estos tienden en su mayoría al análisis y la interpretación de los productos, en cuya manifestación y dimensión colectiva acaba perdiéndose la contribución inventiva y creativa del individuo, en su específica individualidad y en su identidad social y cultural. Si, en términos ciertamente bastante apresurados, las orientaciones románticas y positivistas a lo largo del siglo XIX habían defendido de diversas maneras la tesis del origen colectivo de los hechos y fenómenos folclóricos, la cuestión de la relación entre individualidad y colectividad se planteó, como es sabido, de una manera metodológicamente nueva, con referencia a los conceptos lingüísticos de *langue* y *parole* elaborados por Ferdinand de Saussure, por Piëtr Bogatirëv y Roman Jakobson en el ensayo «El folclore como forma de creación autónoma» (1929). En él se subrayaba que el folclore comienza a existir cuando un hecho individual y atribuible a un solo autor es aceptado por un grupo social, a través del filtro de la «censura preventiva», desplegándose en el plano extrapersonal, intersubjetivo y, por lo tanto, esencialmente colectivo. Sin embargo, esto no significa que la aportación individual no tenga su importancia y no deba ser reconocida en términos significativos, ya que prepara las condiciones para que las producciones individuales, convertidas en parte de un sistema cultural colectivo a través del intercambio entre un número más o menos amplio de personas capaces de reproducirlas, codificarlas y transmitirlas de diversas maneras, respondan a necesidades de naturaleza normativa y, por lo tanto, social.

El problema se sitúa en el terreno definido por los procesos que Rudolf Schenda identificó como caracterizados por «diversos fenómenos de semioralidad», cuya característica evidente es la «transmisión de contenidos literarios a un destinatario analfabeto a través de un mediador instruido y semiinstruido» (Schenda, 1986: 14). Por lo tanto, interesarse por el tema del autor, culto o semiculto, con o sin ayuda de la escritura, significa abordar cuestiones de mediación entre diferentes niveles culturales dentro de los contextos en los que se ha articulado la historia de la sociedad europea desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea, donde, al menos hasta el siglo XIX¹, el grado de analfabetismo era muy alto; aunque con diferencias dependientes del nivel de industrialización de cada país, sobre todo entre las poblaciones campesinas, en las que la comunicación se realizaba esencialmente de forma oral. En Italia, en particular, a la que se referirán los ejemplos que daré a continuación, el proceso de alfabetización fue más lento que en otros países europeos, debido a tres razones principales: la primera, una estructura agraria predominante que se mantuvo durante más tiempo que en otros lugares; la segunda, la coexistencia de muchos dialectos que funcionaban como lenguas autónomas², lo que impidió durante mucho tiempo la difusión de una lengua culta unitaria; y la tercera y última, un sistema escolar que solo comenzó a ser accesible para todos a partir de la proclamación del Estado nacional, es decir, a finales del siglo XIX.

Durante mucho tiempo coexistieron una cultura que podríamos definir burguesa y literaria, esencialmente minoritaria y basada en el uso de la escritura como principal

¹ A este respecto es útil hacer referencia a la obra *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno (1994 [1944]), sobre todo en lo que atañe al cambio de paradigma entre el Antiguo Régimen y la era ilustrada/industrial. Sobre este aspecto véase también *La galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan (1962).

² Al respecto, véase Teresa Moure Pereiro (2019).

instrumento de comunicación, y una situación de analfabetismo que coincidía con una cultura popular basada en procesos comunicativos marcados por la oralidad. Entre la primera y la segunda se pueden apreciar espacios semiorales, o incluso semiliterarios, en los que se produce, en palabras de Schenda, «la transmisión de contenidos didácticos a través de una persona letrada que comunica lo que ha leído a un público aún analfabeto». El corolario es que quienes sabían leer y escribir tenían, en los contextos caracterizados por la semioralidad, un evidente y fuerte poder de persuasión sobre quienes pertenecían a las clases no alfabetizadas. La consecuencia era que las ideas políticas y las convicciones religiosas «podían difundirse entre las clases subalternas de forma más precisa y rápida de lo que habría sido posible en una cultura exclusivamente oral» (Schenda, 1986: 19).

Aquí se tratará de abordar la cuestión con referencia a dos casos de estudio diferentes, que pueden referirse a dos de los diversos contextos en los que se pueden reconocer modalidades de transmisión de tipo semiliterario o semioral. Estos han dado lugar a invenciones individuales que han originado tradiciones vividas colectivamente: el primero es del ámbito religioso, mientras que el segundo es del espacio público.

2. EL *CAPITOLO DI S. JACOPO*

En el primer caso, se analizará brevemente el origen y la difusión de un canto religioso tradicional, objeto de estudio desde hace tiempo en el marco de las relaciones entre las regiones del sur de Italia, especialmente Apulia, y el santuario de Santiago de Compostela, denominado localmente, sobre todo en la zona interior de la provincia de Bari, *Capitolo di S. Jacopo* (Mirizzi, 2020 y 2023). Se trata de un poema cantado, difundido oralmente y atestiguado por escrito en los años treinta del siglo xx, en el que se narra la historia de un joven injustamente ahorcado que después resucita milagrosamente durante la peregrinación al santuario gallego de Santiago. Pier Paolo Pasolini incluyó esta historia en 1955 en su *Canzoniere italiano* como ejemplo peculiar de «poesía semipopular», aunque luego expresó sus dudas sobre su pertenencia efectiva a dicha categoría debido a la incertidumbre métrica y a la falta de elementos estilísticos propios «de los poemas históricamente atribuibles a un autor» (Pasolini, 2019: 114-115).

La historia del joven ahorcado y luego resucitado remite a un modelo hagiográfico, que se encuentra también de manera ejemplar en un relato contenido en los *Acta Sanctorum* de los bollandistas y que ha inspirado diversas composiciones populares. Estas pertenecen a una amplia tradición europea, oral y escrita, en gran parte perdida, que se conecta directamente con el proceso de difusión de la *Legenda aurea* de Jacopo da Varagine (Caucci von Saucken, 1971: 115-116). Son numerosas los testimonios impresos de la leyenda milagrosa, de los cuales el más conocido por los estudiosos de la poesía semipopular es el que, datado a principios del siglo xvi, fue proporcionado por Alessandro D'Ancona y publicado con el título *Rappresentazione duno miracolo di tre / Peregrini che andavono a Sancto Jacopo di Galitia*, en su *Misteri e Sacre Rappresentazioni* (D'Ancona, 1872, III: 465-483). Esta leyenda, presente también en la tradición ladina, como *Canzone della Val Gardena*, y en diversas regiones del norte de Italia, encuentra eco en textos literarios, como señala Pasolini, «con detalles menos edificantes y más realistas» (Pasolini, 2019: 116), incluso en la novela de Cervantes titulada *La gitanilla* (2010). La leyenda ha dado lugar a diversas representaciones sacras, como documenta Paolo Caucci von Saucken (1981: 474-475) en un ensayo titulado *La tematica jacopea nelle sacre rappresentazioni italiane del cinquecento e seicento* (*La temática jacobeana en las representaciones sacras*

italianas de los siglos XVI y XVII), desarrollo de una ponencia presentada en un congreso celebrado en 1978 sobre las influencias italianas en el teatro español del siglo XVII.

Volviendo al *capítulo* pugliese al que se hacía referencia, la fuente de Pasolini era un librito publicado en 1937 por una joven estudiante, llamada Anna Tragni. Esta afirmaba haber recopilado el texto durante las investigaciones para su tesis doctoral, de la boca de un campesino analfabeto de casi ochenta años del que solo mencionaba el apellido, Maino, que podía considerarse heredero de una tradición oral en fase de lento declive y que era entonces, en los años entre las dos guerras mundiales, «uno de los pocos» de la zona que recordaba «la canción íntegra junto con otras innumerables composiciones del mismo género» (Tragni, 1937: 92).

En realidad, una versión del mismo poema, que actualmente no encuentra ningún eco en la tradición oral local, ya había sido publicada tres años antes, en 1934, en el *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, por Ezio Levi, quien afirmaba haberlo recibido, con motivo de una visita a Altamura, la misma localidad pugliesa donde Anna Tragni había llevado a cabo su investigación, de un «valiente estudioso pugliese» (destacado estudioso pugliese). Este probablemente se puede identificar con Tommaso Fiore, clasicista y referente político e intelectual del movimiento antifascista del sur de Italia, que, por otra parte, había sido quien había dado a conocer a Anna Tragni a algunos cantores de los capítulos de los religiosos pulleses, como se deduce también del hecho de que Ezio Levi refería que, en uno de los números siguientes de la revista compostelana, el propio Fiore habría intentado «dar una versión», mientras que él habría añadido «algunas notas históricas» (Levi, 1934: 61).

La comparación entre los dos textos, el publicado por Levi y el transcritto por Tragni para su tesis doctoral, permite detectar fácilmente la presencia de numerosas variantes, sobre todo a partir de la estrofa 62. Es primero está compuestos por 108 estrofas y en el segundo por 109, por lo que podrían remitir a dos fuentes primarias distintas, o incluso a un mismo intérprete que lo hubiera cantado en momentos diferentes. Ambos habían sido transcritos en cuartetas, aunque también podrían tratarse de estrofas de un poema en octavas (Bronzini, 1980: 173). En cualquier caso, desde el punto de vista del contenido, ambas versiones narran la peregrinación realizada por un joven en compañía de sus padres para cumplir la promesa que su madre había hecho a Santiago después del nacimiento de su hijo. La maldad de la hija del posadero, donde se habían alojado los tres, que había acusado al joven del robo de una copa de plata, le valió la condena a la horca para vengarse de que él la hubiera rechazado como amante y como esposa. El milagro de la resurrección obrado por el santo tras las oraciones de los padres en el santuario, al que llegaron tras un viaje de cuatro meses, es un milagro anunciado públicamente por el vuelo de dos palomas que un sirviente estaba asando en la posada³. El relato continúa con el juicio a la acusadora, seguido de su condena a muerte y de la ejecución a manos del verdugo.

En el poema, escrito en un dialecto pugliese bastante arcaico, cuya transcripción presenta, en realidad, diversas incertidumbres e imprecisiones en los dos textos documentados y publicados, se encuentran aquí y allá elementos lingüísticos que parecen remitir a formas del italiano antiguo difundidas sobre todo en la zona umbro-toscana, lo que, según Giovanni Battista Bronzini, revelaría un modelo original situable en esa zona

³ Esta leyenda italiana también hace referencia al milagro jacobeo de Santo Domingo de la Calzada, en el que la gallina cantó después de ser asada.

y referible a un período comprendido entre los siglos XIV y XV (Bronzini, 1980: 174). La joven Tragni, en cambio, consideraba que el canto era de producción local y que las expresiones literarias y lingüísticas eran el resultado de un proceso de ennoblecimiento del lenguaje por parte del autor del texto y de adaptación a las exigencias de la composición en la rima, y databa el poema, también basándose en la comparación con otros *capítulos* difundidos en la zona, a los años posteriores al Concilio de Trento (1545-1563). De hecho, estas composiciones solían concluir con una estrofa en la que el autor revelaba, además de su nombre, el año y, a veces, el lugar de composición.

Así ocurre en nuestro *Capítulo de San Jacopo*, que, por otra parte, forma parte evidentemente de los cantos de *la Romería*, de los que no hay muchos ejemplos en Italia, donde en dos de las últimas cuartetas se mencionan respectivamente el nombre de su presunto autor, Giuseppe Marvulli según la traducción tanto de Levi como de Tragni, al que se refieren en particular las estrofas que se citan a continuación (Tragni, 1937: 76) y el año de composición del poema, 1617:

*O cresteiène ce me stète a sénte,
tenite afféttete addau agghje rumése.
'Ulte sapè ci à fatte sta crédenze?
Geséppé Mareudde pe nome chiaméte.*

*O Patratérne, chi grande Majèstète!
A maje me dunaste mammorie e 'ntellétté;
o Di' ce bélle frutte à ddemustrète,
all'anne millesecintedecessétte.*

«O Cristiani che state ad ascoltarmi,
fate attenzione dove son rimasto.
Volete sapere chi ha fatto questa storia?
Giuseppe Marvulli per nome chiamato.

O Padre eterno, che grande Maestá!
A me donasti memoria e intelletto;
O Dio, che bel miracolo hai dimostrato,
all'anno millesicentodiciassette»⁴.

La indicación de la fecha de composición del poema remite claramente al contexto contrarreformista postrentino, «y en plena civilización española», como anota Pasolini, quien, sin embargo, se muestra escéptico sobre la identificación del nombre que figura, Giuseppe Marvulli, tal y como lo traducen tanto Levi como Tragni, como primer autor del texto, «tanto más cuanto que Maino —relator del canto— es él mismo compositor, según una costumbre que se extinguió con su generación». Esto en la convicción de que la semipopularidad del texto es «de tipo moderno», es decir, fruto de intervenciones posteriores de carácter «literario», que lo hacen aparecer como una «forma evolucionada» con respecto a la versión original más tosca (Pasolini, 2019: 115 y 116).

⁴ «Oh cristianos que me escucháis, / prestad atención dónde me he quedado. / ¿Queréis saber quién ha hecho esta historia? / Giuseppe Marvulli, ese es su nombre.

¡Oh, Padre, gran Majestad! / A mí me diste memoria e inteligencia; / oh Dios, qué hermosos frutos nos has dado, / en el año mil seiscientos diecisiete».

En nuestra opinión, sin embargo, no se dispone de elementos suficientes para reconstruir la cadena de variantes desde el supuesto texto original hasta el transscrito por Levi y Tragni y, al contrario de lo que sostiene Pasolini, la matriz hagiográfica, el contexto del siglo XVII, el énfasis del episodio milagroso y los comentarios edificantes parecen sugerir una reescritura en dialecto pugliese del relato hagiográfico muy difundido en aquella época. Esto apunta a que su composición no está realizada por un campesino analfabeto hábil en la invención y la narración oral, sino por un autor culto miembro del clero local, conocedor del dialecto, pero con sólidos conocimientos de la lengua italiana. Este autor introduce elementos que elevan el plano lírico y elementos que parecen remitir a los cantares de la Italia central —como, por ejemplo, la invocación inicial a Dios y la exhortación a los oyentes a prestar atención al milagro ocurrido, pero también el final de tono moralista y didáctico—. Pero más allá de estas cuestiones estéticas y formales, ha querido plasmar el episodio del milagro del joven ahorcado durante la peregrinación a Santiago en una forma expresiva más útil para las necesidades de la predicación, y más acorde con las modalidades comunicativas internas de una comunidad compuesta, en su mayor parte, por campesinos sin instrucción y poco acostumbrados al uso y la comprensión de la lengua italiana.

En este sentido, considerando que el apellido ha sido malinterpretado y transscrito incorrectamente, se podría suponer, aunque con todas las precauciones necesarias, que el autor del texto era un fraile cuyo nombre podría ser Giuseppe Marrullo, padre provincial de la Orden de los Franciscanos, profesor de teología en Bolonia, Florencia, Nápoles, Padua y Perugia, que vivió precisamente en el siglo XVII, y que había ascendido al cargo de «Vicario General del numeroso clero de Altamura» (Vicenti, 1983: 74). Esta identificación se inscribe en el marco, bien definido por Schenda, de la predicación por parte de religiosos que, en los siglos XVII y XVIII, instruían a las masas analfabetas, mediando en los textos evangélicos y bíblicos y proponiendo las vidas ejemplares de los santos, influyendo en la imaginación de los oyentes y permitiéndoles reelaborar oralmente las historias y las leyendas escuchadas. De este modo, por un lado, se acababan modelando las normas, las costumbres y los valores de los pueblos y las generaciones y, por otro, se ampliaba el patrimonio oral de las poblaciones. Pero en el origen estaba el relato, construido sobre una base autoral, de un episodio, por así decirlo, «fabuloso», que servía para hacer más eficaces las enseñanzas de carácter ético.

3. LA CANZONE DELLA RABATA

El segundo caso, al que nos referimos aquí, se refiere a la esfera laica y política de las relaciones interindividuales entre personas pertenecientes a diferentes niveles culturales dentro del mismo contexto social. Se trata de la reivindicación de la autoría, o coautoría, por parte de Rocco Scotellaro, poeta y alcalde socialista de Tricarico, en Basilicata, símbolo del renacimiento democrático en el sur de Italia tras la salida del fascismo y la guerra, fallecido a la edad de solo 30 años. Se trata de la composición del llamado canto popular «contra las cartillas», es decir, las cartas de llamada al servicio militar obligatorio, también llamada «canción de la Rabata», que fue motivo de una dura polémica con Ernesto de Martino a principios de los años cincuenta del siglo XX.

De Martino, que fue un profundo innovador en el sentido historicista de los estudios etnológicos en Italia en los años de la posguerra, había sostenido en un escrito publicado por primera vez en 1950 en la revista *Società*, y luego reproducido en el volumen *Furore Simbolo Valore*, que la *Canzone della Rabata* era un «testimonio literario anónimo de

dolor y rebelión, de [r]ampogna y amenaza», reveladora de «las condiciones de existencia de los campesinos de la Rabata y las experiencias de lucha por emanciparse», que «nació una tarde en un grupo de campesinos, entre los que se encontraban Rocco Tammone, Giuseppe Cètani, Giuseppe Paradiso, en presencia de Rocco Scotellaro (que colaboró en una medida no precisable en la elaboración de la canción)» (de Martino, 1980: 177).

En respuesta a de Martino en un ensayo que permaneció inédito en su totalidad durante mucho tiempo y que fue publicado íntegramente en 1980, editado y con una introducción comentada por G.B. Bronzini, titulado *Togliatti e i canti popolari*, Scotellaro reivindicó su papel específico como coautor de la canción. Este último subrayó «el carácter cooperativo» de la producción del texto y su contribución personal. En el texto, recordaba la necesidad de prestar atención a la «fase creativa, normalmente común, pero a menudo individual». De este modo, replanteaba la cuestión de la autoría de forma renovada, rechazando la mal planteada alternativa entre individuo y colectividad. Este se centraba en las especificidades individuales que dan lugar conjuntamente a los productos culturales, literarios en primer lugar, pero no solo, tanto en el plano social como en el político e ideológico. Scotellaro no ocultó, y más bien destacó, la función que desempeñan los intelectuales en la creación y la implementación de las llamadas tradiciones populares. Por ello, escribía, «en la producción contemporánea del arte popular se puede y se debe rastrear y señalar a los verdaderos autores con su nombre y apellidos, en lugar de inscribirlos, mientras viven, en el registro de los desconocidos solo porque puede resultar intelectualmente cómodo para quienes se ocupan de ello identificar en una sola persona el alma colectiva» (Scotellaro, 1980: 445).

Scotellaro invertía así la crítica a de Martino y a quienes, como él, estaban más interesados en la fruición colectiva que en la producción de productos literarios populares, en los que encontraba «una cierta falta de atención al elemento ya cultivado, al intelectual, al pequeño burgués que había llegado a la adhesión o a la amistad abierta con los campesinos y los obreros». Al participar así en la creación de productos populares, que se han convertido en tradicionales en una línea diacrónica, los intelectuales han contribuido a la denuncia social de las necesidades expresadas por las clases subalternas y a la «participación ideológica en sus reivindicaciones» (Bronzini, 1987: 472).

De manera especular y opuesta, se podría reconocer en otros casos y situaciones la intervención autoral llevada a cabo por intelectuales vinculados a la burguesía conservadora para la producción de textos que exaltaban el mundo pasado y que tenían el objetivo y que producían el efecto de desviar la atención de las clases subalternas hacia el pasado, favoreciendo la perpetuación de significados y de valores en función del rechazo y la negación de lo nuevo en términos económicos y políticos⁵.

Para ampliar el tema podemos remitir a un ensayo anterior (Mirizzi, 2016a), donde señalamos cómo la visión de Scotellaro arroja luz sobre la incidencia que la creación individual, y muchas veces culta, de los textos y las tradiciones, tiene sobre lo que podría definirse su «popularidad fruitiva»⁶ y, por lo tanto, sobre la necesidad de definir la identidad de los autores individuales o, incluso, de los reelaboradores o reinterpretadores de manifestaciones y productos que pueden incluirse en el ámbito de la cultura folclórica.

El propio de Martino reconocería más tarde la legitimidad del razonamiento de Scotellaro, con la publicación en 1952 de un artículo en el *Calendario del Popolo* en el

⁵ Sobre la dinámica relativa a la relación entre hegemonía y subalternidad, véase Gramsci (1967).

⁶ En literatura o teoría del arte, se usa para describir el momento de recepción o interpretación artística por parte del público, es decir, la experiencia del lector, espectador o usuario al disfrutar una obra.

que señalaba a Scotellaro como «escritor, en colaboración con los campesinos y otros» del *Canto della Ràbata*. De Martino lo considera como uno de los poetas dialectales que, dentro de un nutrido «grupo de intelectuales democráticos», buscaban «establecer vínculos sólidos con el humanismo popular e inaugurar un diálogo fecundo con los hombres sencillos» (de Martino, 1952: 1061). El etnólogo y historiador de las religiones modifica así ligeramente, pero de manera significativa y sustancial, su anterior declaración sobre la génesis del *Canto della Ràbata* en cuanto a la colaboración imprecisa de Scotellaro en la elaboración del texto.

En este contexto se inscribe también la colaboración autoral en la redacción de las cinco vidas campesinas recopiladas por Scotellaro y publicadas póstumamente en *Contadini del Sud* (1954), donde privilegió una forma de escritura en la que se entremezclaban de diversas maneras el relato autobiográfico, la entrevista y el análisis interpretativo, con la que Scotellaro demostraba que, ante la alternativa, entre una exposición directa y fiel de los campesinos y una transcripción de tipo «literario», él prefería decididamente la segunda modalidad de formalización y transmisión del testimonio (véase Mirizzi, 2016b). También en este caso, de Martino intervino con acentos muy críticos para sostener un error metodológico, a su juicio evidente, cometido por Scotellaro en la edición de las biografías campesinas, ya que al lector le resultaba complicado comprender «hasta dónde habla el campesino y hasta dónde habla Rocco» (de Martino, 1975: 101). Sin embargo, lo más probable es que se tratara, como señaló Bronzini, de «una elección compositiva de conjunción y fusión entre estilo e ideología, que se apoya en el discurso-pensamiento entrelazado entre el campesino-narrador y el intelectual co-narrador, estableciendo [...] una especie de discurso indirecto libre de tradición verguiana, en el que también los dichos antiguos, es decir, los proverbios, tienen su parte» (1987: 158-159).

4. CONCLUSIÓN

Ampliando el discurso, pero sin salir del ámbito del tema que nos ocupa, Rocco Scotellaro probablemente también está detrás de la invención del desfile carnavalesco de Tricarico. Este se interpreta hoy como una representación de la trashumancia, por lo que el problema de la autoría, o incluso de la coautoría, se plantea más allá de la literatura, pues entra en el terreno de la producción de las tradiciones locales y de las dinámicas de cambio relacionadas con ellas. Sin embargo, no conviene ir más allá, dejando para otra ocasión la reflexión sobre este aspecto específico de la relación entre la creación, o co-creación, individual y el hecho cultural de naturaleza colectiva —en este caso, la referencia es a las dinámicas transformadoras de un carnaval— que con el tiempo acaba convirtiéndose en tradición⁷.

De hecho, en un escrito suyo de febrero de 1950, publicado en una revista suiza difícil de encontrar titulada *Journal Charles Veillon* y reeditada en 2007, por primera vez se relacionaba explícitamente la mascarada de Tricarico con la trashumancia. Citaré solo un pasaje significativo del escrito, remitiendo a quienes estén interesados en leerlo completo, interesante también porque, con un lenguaje coherente con toda su producción literaria, Scotellaro escribe identificando y comunicando la estrecha relación entre las condiciones reales de los campesinos de Tricarico y los aspectos míticos y simbólicos del universo cultural tradicional:

Antes del amanecer, los jóvenes disfrazados de vacas han sido bendecidos. Desde la iglesia del pueblo, con las primeras luces, se dirigen hacia el pueblo: es una caravana. Las

⁷ En este tema, la lectura de Hobsbawm (1992) es fundamental.

máscaras son las vacas del barón que, con el favor del santo, bajan de la montaña al mar. El amo y la ama en una calesa, luego el mayordomo, el granjero Saverio y su esposa: una joven sobre una burra, que sostiene una muñeca dormida, lleva «*el pañuelo*», un gorro adornado sobre los hombros, tiene las mejillas pintadas» (Scotellaro, 2007: 125).

Antes de la publicación de ese artículo, los testimonios locales hablaban de hombres, en su mayoría muy jóvenes, que, vestidos con una amplia túnica blanca sujetada a la cintura por un cordón de colores, realizaban en grupos diversas rondas para pedir aguinaldos por las calles y casas de Tricarico (véase, por ejemplo, lo recogido en Del Prete, 2024: 100). De ahí se puede deducir que la transformación de la mascarada se produjo en el cambiante clima político y social de la posguerra y tuvo como protagonista al propio Scotellaro: aparecen entonces nuevos personajes, como los toros, los demás trabajadores junto al *massaro*, el conde y la condesa / el patrón y la patrona. A partir de ese momento, las máscaras comienzan a ser controladas por un granjero-amo que frena su comportamiento agresivo, los grupos se unen y representan una sátira de la relación con el nuevo personaje, el conde-amo, como ha argumentado uno de los principales estudiosos del Carnaval de Tricarico:

que esas mascaradas se utilizaran también en 1946 como ocasión e instrumento de propaganda política (las primeras elecciones administrativas se celebraron el 20 de octubre de ese mismo año) podría ser la razón por la que Rocco Scotellaro participara en ellas; y lo hace con la franca naturalidad de quien, como él, es la expresión plena y consciente de las aspiraciones del pueblo, y, quiere mostrar y reafirmar su pertenencia cultural y social identificándose y confundiéndose con quienes dan vida al disfraz (Spera, 2014: 259).

Esto confirma que las llamadas tradiciones populares, ya sean literarias, orales o performativas, tienen un carácter procesual y se prestan a modificaciones continuas con el cambio de los contextos, pero también con intervenciones de naturaleza autoral, a veces fácilmente reconocibles, otras menos, realizadas en su mayor parte a través de la escritura. Esta última desempeña un papel fundamental en la construcción progresiva de los contenidos culturales a través de los cuales las propias tradiciones se transmiten, se regeneran y se adaptan a las condiciones sociales y culturales cambiantes. La escritura, de hecho, proporciona el modelo y la garantía de lo que se cree que ha sido en el pasado y que, de otro modo, sería difícilmente conocible en la contemporaneidad, dando la sensación, y casi la seguridad, de poder reproducir lo que realmente habría sucedido en otras épocas. Pero detrás de la escritura hay autores, con nombre y apellidos, aunque no siempre sean identificables, que la utilizan para introducir elementos nuevos a través de los cuales las tradiciones locales, respetando los modelos del pasado y remodeladas en la vida de las personas y los grupos, se reproducen en formas nuevas y adecuadas a las necesidades de la contemporaneidad, en una relación continua entre creatividad, participación y disfrute público.

BIBLIOGRAFÍA

- BOGATIRËV, Pëtr y JAKOBSON, Roman (1929): «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens», en *Donum Natalicum Schrijnen*, Utrecht-Nijmegen, N. V. Dekker & van de Vegt Nijmegen, pp. 900-913.
- BRONZINI, Giovanni Battista (1980): «Religione dei pellegrinaggi e religiosità gorganica. Testimonianze letterarie e demologiche», *Lares*, XLVI, pp. 167-184.

- BRONZINI, Giovanni Battista (1987): *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Dedalo.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (1971): *Las peregrinaciones italianas a Santiago*, Santiago de Compostela, Porto y Cía editores.
- CAUCCI VON SAUCKEN, Paolo (1981): «La tematica jacopea nelle sacre rappresentazioni italiane del cinquecento e seicento», en *Teoria y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Instituto Español de Cultura y Literatura de Roma, pp. 471-484.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2010): *La Gitanilla* [1613], en *Novelas ejemplares*, I, Harry Sieber (ed.), Madrid, Cátedra.
- D'ANCONA, Alessandro (1872): *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI raccolte e illustrate*, I-III, Firenze, Le Monnier.
- DEL PRETE, Alessandra (2024), *Dalle tradizioni locali al Patrimonio Culturale Immateriale: il Carnevale di Tricarico in Basilicata*, Roma, Lithos.
- GRAMSCI, Antonio (1967): «Observaciones sobre el Folclore», en *Literatura y vida nacional*, Madrid, Península, pp. 329-336.
- HOBSBAWM, Eric J. (1992): «Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914», en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 263-309. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107295636.007>
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. (1994) [1944]: *Dialéctica de la Ilustración*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Editorial Trotta.
- LEVI, Ezio (1934): «Un poemetto pugliese intorno a Santiago de Compostela», *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*, 20/6, pp. 61-74.
- MARTINO, Ernesto de (1952): «Nuie simme 'a mamma d'a bellezza», *Il Calendario del Popolo*, 8, p. 1061.
- MARTINO, Ernesto de (1975): «Per un dibattito sul folklore», in *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata editrice, pp. 99-101.
- MARTINO, Ernesto de (1980) [1962]: *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli.
- MCLUHAN, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge & Kegan Paul PLC.
- MIRIZZI, Ferdinando (2016a): «Scotellaro e il popolare», *Lares*, LXXX, pp. 371-390.
- MIRIZZI, Ferdinando (2016b): «Contadini del Sud tra valore documentario e dimensione letteraria», *Forum Italicum*, 50/2, pp. 739-751. <https://doi.org/10.1177/0014585816662817>
- MIRIZZI, Ferdinando (2020): «Verso San Giacomo di Compostella: l'esperienza del pellegrinaggio fra tradizione agiografica e letteraria locale e attualizzazione antropologica», en *Bari-Santiago-Bari Il viaggio, il pellegrinaggio, le relazioni*, Rosanna Bianco (ed.), Pomigliano d'Arco, Edizioni Compostellane, pp. 135-164.
- MIRIZZI, Ferdinando (2023): «L'esperienza del pellegrinaggio a San Giacomo di Compostella tra scritture agiografiche, tradizione orale e rappresentazioni sceniche», en *Il Teatro e la festa. Il tempio, la piazza, la scena*, Igor Spanò (a cura di), Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, pp. 245-253.
- MOURE PEREIRO, Teresa (2019): *Lingüística eco. O estudo das línguas no Antropoceno*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- PASOLINI, Pier Paolo (2019) [1955]: *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Nuova edizione, Milano, Garzanti.
- SCHENDA, Rudolf (1986): *Folklore e letteratura popolare: Italia-Germania-Francia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

- SCOTELLARO, Rocco (1954): *Contadini del Sud*, pref. de Manlio Rossi-Doria, Bari, Laterza.
- SCOTELLARO, Rocco (1980): «Togliatti e i canti popolari», con una introduzione a commento di Giovanni B. Bronzini, *Belfagor*, XXXV/4, pp. 443-449 (original de 1953).
- SCOTELLARO, Rocco (2007): «Un dio contadino», *Archivio di Etnografia*, II/2, pp. 123-127.
- SPERA, Vincenzo M. (2014): «La mascherata delle vacche e dei tori a Tricarico», *ORMA*, 22, pp. 193-277.
- TRAGNI, Anna (1937): *I canti della Murgia e il Capitolo di S. Jacopo*, Bari, Tip. G. Pansini & Figli.
- VICENTI, Vincenzo (1983): *Toponomastica di Altamura (Parte vecchia della Città)*, Cassano Murge, Tipografia Meridionale.

Fecha de recepción: 29 de julio de 2025
Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2025



Bajo el Agua: historia, voces y consecuencias de los embalses hidroeléctricos en el Mediterráneo. Los casos del lago del Turano y el embalse del Tranco

Under the water: history, voices, and consequences of hydroelectric reservoirs in the Mediterranean. The cases of lake Turano and the Tranco reservoir

Valentina POTENZA

(Universidad de Jaén)

vp000017@red.ujaen.es

<https://orcid.org/0009-0009-1569-167X>

RESUMEN: Los embalses hidroeléctricos transformaron profundamente el paisaje mediterráneo durante el siglo XX, trayendo consigo avances técnicos, pero también fracturas sociales, económicas y culturales en los territorios afectados. Este trabajo analiza el contexto histórico y político que impulsó la construcción de grandes infraestructuras hidráulicas, centrándose en dos casos paradigmáticos: el Lago del Turano en Italia y el Embalse del Tranco en España. A través de testimonios directos de habitantes de Colle di Tora y otros pueblos del Valle, que recopilé personalmente entre 2020 y 2023 durante el trabajo de campo en el que basé mis estudios sobre la comarca, y de Bujaraiza, recopilados en los estudios mencionados en la bibliografía, se estudian las implicaciones sociales, económicas y culturales derivadas de estas transformaciones. Imágenes y datos acompañan el análisis para ilustrar cómo, bajo las aguas tranquilas de estos lagos artificiales, descansan historias de pérdida y memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE: Embalses hidroeléctricos, Paisaje mediterráneo, Transformación territorial, Impacto socio-cultural, Memoria colectiva, Historia oral.

ABSTRACT: Hydroelectric reservoirs profoundly reshaped the Mediterranean landscape over the course of the twentieth century. They brought remarkable technical progress, yet also left deep social, economic, and cultural scars in the regions they transformed. This work explores the historical and political forces that drove the construction of large hydraulic infrastructures, focusing on two telling examples: Lake Turano in Italy and the Tranco Reservoir in Spain. Drawing on the voices of people from Colle di Tora and other villages in the valley—whose stories I personally gathered between 2020 and 2023 during fieldwork for my regional studies—and on accounts from Bujaraiza found in existing research, this study delves into the human consequences of these sweeping changes. Photographs and data accompany the narrative, helping to show how, beneath the calm surfaces of these artificial lakes, lie powerful tales of loss and collective memory.

KEYWORDS: Hydroelectric reservoirs, Mediterranean landscape, Territorial transformation, Social-Cultural impact, Collective memory, Oral history.

1. INTRODUCCIÓN

La historia contemporánea del Mediterráneo está profundamente entrelazada con el agua, no solo como recurso geográfico o económico, sino como elemento estructurador de procesos sociales, políticos y culturales. A lo largo de los siglos, mares, ríos y valles mediterráneos han configurado paisajes agrícolas, rutas comerciales y universos culturales que se entrelazan en una narrativa común.

Sin embargo, durante el siglo XX, el agua dejó de ser solamente sustento y paisaje para convertirse en símbolo de modernidad, progreso y poder estatal. Las grandes presas y los lagos artificiales que surgieron tras ellas fueron presentados como hazañas de la ingeniería, capaces de transformar la economía local, llevar electricidad a regiones remotas y garantizar seguridad hídrica frente a sequías e inundaciones.

No obstante, bajo esas aguas calmas y aparentemente serenas, permanecen sumergidas vidas enteras: pueblos enteros, campos fértils, caminos antiguos, tradiciones, la memoria de generaciones y una parte invaluable del patrimonio cultural mediterráneo.

El presente trabajo se sumerge, tanto en sentido literal como metafórico, en estas historias invisibles. Se busca iluminar la dimensión humana y social que quedó relegada en los discursos oficiales sobre modernidad hidráulica. Para ello, se centra especialmente en dos casos emblemáticos: el Lago del Turano, en Italia, y el Embalse del Tranco, en España. A pesar de estar separados por lenguas, geografías y contextos políticos, ambos comparten un destino común: el sacrificio de comunidades enteras en nombre del progreso.

El trabajo que aquí se presenta se mueve especialmente en el ámbito de la literatura oral italiana, puesto que mis investigaciones doctorales, que se inscriben dentro del marco de estudios de doctorado «Estudios de Literatura Hispánica» del Departamento de Filología Española de la Universidad de Jaén, se centran en un área específica, el Valle del Turano, en la comarca de Rieti, área fronteriza entre Lazio y Abruzzo. Todo el repertorio incluído en el presente estudio ha sido directamente recogido por mí de informantes de edades comprendidas entre los 70 y los 90 y más años, como explicaré con mayor detalle en el siguiente apartado.

Este estudio pretende ofrecer no solo una reconstrucción histórica, sino también un espacio para las voces de quienes vivieron esos procesos. Sus testimonios, cargados de nostalgia, rabia, ironía o resignación, constituyen el hilo narrativo que guía esta investigación.

Además, se abordan las consecuencias económicas, culturales y ambientales que tales infraestructuras han dejado en el territorio, así como el fenómeno reciente del turismo de la memoria, que transforma antiguos dramas colectivos en espacios de interés turístico¹.

Finalmente, se reflexiona sobre el papel de la memoria y la justicia en la construcción de un verdadero progreso. Porque si algo revela el Mediterráneo es que, bajo sus aguas, no solo se oculta el pasado, sino también preguntas fundamentales sobre el futuro.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA UTILIZADOS EN EL TRABAJO DE CAMPO

En el presente artículo expondré los resultados más relevantes de mi investigación de campo, incorporando testimonios directos de las personas entrevistadas. Por lo que respecta a la metodología, he realizado una búsqueda de informantes a partir de los que, de alguna manera, ya conocía por vínculos familiares u otros motivos, hasta llegar a otros nuevos, recomendados por estas personas. He intentado que fuesen de edad avanzada y procedentes

¹ Sobre el concepto de folclorismo, o instrumentalización del folclore, remito a Martí i Pérez (1996).

del entorno rural del Valle, puesto que reconocía en ellos un caudal de información muy rico, pero no siempre ha sido posible dar con todos los informantes deseados. Para consultar este repertorio debe tenerse en cuenta que la edad media del grupo entrevistado es de entre 70 y 97 años y la época en la que se recopilaron es de tres años, entre 2019 y 2022. A lo largo de tres años, aprovechando los momentos en los que se suspendía el estado de alarma y los varios confinamientos debidos a la situación pandémica, se han realizado entrevistas cualitativas a partir de un modelo de cuestionario que confeccioné según las indicaciones de mi director de tesis y de algunos de los modelos de entrevista proporcionados por la Asociación italiana de historia oral (AISO), que dedicó a este tema algunas conferencias y jornadas de estudio en las que participé durante estos años de investigación.

El modelo de entrevista fue así ideado a partir de lecturas sobre los temas aquí abordados, que modifiqué o desarrollé dependiendo de las características de cada persona entrevistada.² Antes de cada entrevista, describí a mis informantes la finalidad de mi trabajo y las características de las preguntas, así como la posibilidad de grabarlos en vídeo, en caso de que me lo permitiesen. Para cumplir con los objetivos del proyecto mencionado, he realizado campañas de entrevistas en algunos de los municipios de la comarca estudiada, en particular en los pueblos que se encuentran geográficamente cercanos al lago del Turano, como Turania, Colle di Tora, Castel di Tora y Collalto.

A este propósito, quiero aquí comentar que realizar las entrevistas en el territorio estudiado no fue una tarea fácil, debido no solo a la pandemia que hemos vivido, sino también a la proverbial reticencia de sus habitantes, ancianos que, en muchos casos, llevan una vida bastante solitaria, y que por lo tanto siempre han mantenido una postura cerrada y cohibida. Por ejemplo, varias personas rechazaron hablar, o aceptaron y se negaron a la hora de empezar, arguyendo que no recordaban nada, aunque sabía de antemano que tenían un repertorio rico en creencias de su zona de origen.

Por lo que respecta a la diferencia de sexos, me resultó tan fácil entablar conversación tanto con mujeres como con hombres; sin necesidad de generalizar, puedo comentar que, con respecto a las entrevistas que no habían sido concertadas previamente y que realicé de manera más espontánea, en algunos casos los hombres se han revelado más dispuestos que las mujeres, debido también a las diferentes rutinas diarias que hacen que muchas vecinas pasen más tiempo en casa mientras que me resultó más sencillo acercarme a los hombres que, especialmente en verano, se pasan el día en los bares jugando a las cartas o simplemente sentados fuera de casa charlando entre ellos.

El resultado de esta labor es un conjunto de muestras narrativas y líricas de diferentes temas, que se incorporan en el *Corpus de Literatura Oral (CLO)*, en su apartado dedicado a la Colección italiana. Debido a que el estudio se presenta en el mencionado programa de doctorado, hemos considerado oportuno traducir al español los archivos recopilados, que en su mayor parte representan el dialecto del Valle. Sin embargo, el reto de traducir puede presentar una trampa: las traducciones realizadas pueden conllevar en algunas muestras una pérdida de eficacia comunicativa, debido en primer lugar a la dificultad de reflejar la complejidad del tejido textual del dialecto y seguidamente a la reproducción y contextualización de su unidad dialéctica de forma y contenido.

Por lo tanto, siendo consciente de la dificultad que entraña el hecho de acudir a disciplinas tan complejas como la traducción, considero justificado el riesgo, esperando que las faltas inevitables no invaliden el resultado.

² Para una profundización en el tema de la construcción del modelo de entrevista, remito a la página de recursos de AISO: <https://www.aisoitalia.org/interviste-sullintervista/>.

Por otro lado, el hecho de transcribir los discursos originales y de traducirlos al español permitirá, en futuras pesquisas, la realización de trabajos comparativos (de fórmulas, temas, motivos, paralelismos...) con otras lenguas romances y con tradiciones de diversos lugares del mundo, ampliando la gama de posibilidades en literatura comparada.

Finalmente, el estudio sobre el embalse de Bujaraiza y la comparación entre las dos regiones afectadas por intervenciones hidroeléctricas en períodos históricamente cercanos se han llevado a cabo mediante la consulta del material señalado en la bibliografía y los lugares de Internet indicados al final del artículo.

3. EL CONTEXTO MEDITERRÁNEO DE LA MODERNIDAD HIDRÁULICA

Desde la Antigüedad, el Mediterráneo ha sido escenario de civilizaciones que nacieron, prosperaron y desaparecieron en torno al agua. No es casual que la palabra «hidráulica» tenga raíces en estas tierras, pues controlar el agua siempre ha significado controlar la vida, la economía y el poder. McNeill (2000) resume magistralmente esta idea al señalar: «El agua en el Mediterráneo siempre fue sinónimo de poder. Quien controla el agua, controla la vida y la economía» (McNeill, 2000: 45).

Durante los siglos XIX y XX, especialmente el XX, la Revolución Industrial y el avance tecnológico generaron nuevas exigencias: energía hidroeléctrica, riego para zonas áridas, y sistemas de defensa frente a inundaciones. En regiones mediterráneas, caracterizadas por lluvias irregulares y sequías frecuentes, la idea de embalsar ríos y aprovechar su fuerza se convirtió en un objetivo político y económico prioritario.

En Italia, el régimen fascista liderado por Benito Mussolini (1922-1943) convirtió las grandes obras hidráulicas en un símbolo de propaganda política. No se trataba solamente de infraestructuras: representaban el poder del Estado para «dominar la naturaleza» y redibujar el territorio según su voluntad.

El fascismo promovió la idea de la «bonifica integrale», es decir, la redención de tierras consideradas improductivas o insalubres, impulsando así la construcción de presas, canales y embalses en diversas regiones del país. Scandurra *et al.* (2021) subrayan que estas presas no eran simples infraestructuras, sino auténticos monumentos modernos. Las imágenes de época muestran a Mussolini inaugurando compuertas, rodeado de banderas y fervor patriótico (véase la Imagen 1), mientras los periódicos proclamaban que «donde había pantanos y miseria, surgiría el progreso» (Scandurra *et al.*, 2021: 78).



Imagen 1. Mussolini inaugurando la presa del Salto, conectada a la del Turano mediante un túnel.
Fotografía tomada del portal *Il capoluogo d'Abruzzo*.

Sin embargo, más allá de la retórica oficial, las consecuencias para las comunidades locales fueron dramáticas. Las obras sumergieron tierras agrícolas fértiles, alteraron ecosistemas y forzaron el éxodo de miles de campesinos, quienes perdieron tanto su sustento económico como su arraigo cultural.

En España, el Plan Nacional de Obras Hidráulicas de 1933, impulsado por la Segunda República, buscó reorganizar los recursos hídricos para convertir ríos como el Guadalquivir en motores de modernización económica y social. La Guerra Civil (1936-1939) interrumpió muchos de estos proyectos, pero tras la victoria franquista, el régimen retomó y amplió las obras, dotándolas de un fuerte componente propagandístico. Domínguez García afirma: «Cada presa se exhibía como un monumento al Nuevo Estado, aunque ello implicara la desaparición de pueblos enteros» (Sanchez Domínguez, 2001).

Las inauguraciones se convirtieron en actos políticos, cargados de discursos patrióticos y promesas de prosperidad. El embalse del Tranco, en Jaén, es un ejemplo paradigmático. Aunque su construcción comenzó durante la República, fue concluido y explotado bajo la dictadura franquista, transformándose en símbolo del régimen y, al mismo tiempo, en tragedia para comunidades como Bujaraiza, cuyos habitantes fueron desplazados y sus tierras sumergidas bajo las aguas.

Aunque Italia y España son los protagonistas de este estudio, es relevante recordar que fenómenos similares ocurrieron en otros países mediterráneos. En Francia, por ejemplo, varios pueblos en los Alpes Marítimos quedaron sumergidos en la década de 1950 para dar paso a embalses hidroeléctricos. En Grecia, proyectos como la presa de Polyphytos desplazaron a miles de personas durante los años sesenta.

Así, el sacrificio de pequeñas comunidades rurales en nombre de la modernidad hidráulica es un fenómeno profundamente mediterráneo, reflejo de una época que creía que la tecnología podía moldear la naturaleza sin límites ni consecuencias.

4. LAGO DEL TURANO: UN VALLE AHOGADO EN NOMBRE DEL PROGRESO

El Valle del Turano, situado en la comarca de Rieti, constituye una zona limítrofe entre Lacio y Abruzzo, compuesta por cerca de sesenta municipios y, según datos del ISTAT, cuenta hoy en día con una población aproximada de 10.614 habitantes.

Antes de la construcción del Lago del Turano, el río homónimo discurría entre valles estrechos y fértiles, sostén económico de comunidades campesinas como Colle di Tora. En 1931, este pueblo contaba con algo más de seiscientos habitantes, dedicados casi exclusivamente a la agricultura —principalmente cultivo de trigo, maíz y olivo— y a la cría de ovejas. Se trataba de una sociedad eminentemente rural, anclada en valores patriarcales y en redes de apoyo mutuo.

Las relaciones sociales eran estrechas y basadas en la colaboración constante. Las familias compartían faenas agrícolas, labores domésticas y también dificultades. La identidad se forjaba en torno al vínculo con la tierra y a apodos familiares, muchos de los cuales aún perduran. Dichos apodos a menudo hacían referencia al oficio del pater familias —como «los del caldero»— o a rasgos peculiares de cada familia, como «los refinados».

Las ferias semanales en Rieti constituían el principal espacio para la venta de productos agrícolas y la adquisición de mercancías necesarias para la vida cotidiana. Existían también rutas tradicionales para la trashumancia de rebaños, conocidas como «tratturi», hoy sumergidas bajo las aguas del lago.

Savina, una informante de Colle di Tora que entrevisté en agosto 2020 —y que falleció a los 98 años— evoca aquellos tiempos con una mezcla de nostalgia y melancolía: «Addòstal’acqua ce stava la pianura, una pianura bella... Signora mia se lo racconti sembra come se stai a raccontà una favola: i facioli, ce stava de tutto, era una bellezza vederla, la piana nostra. Poi venne Mussolini, fece ‘u lago, e ce l’ha levata»³.

A partir de los años 1927-28, los habitantes de Colle di Tora comenzaron a observar la presencia de ingenieros y topógrafos en sus tierras. Estos hombres, vestidos con uniformes grises, recorrián los campos, levantaban planos, realizaban mediciones y marcaban el terreno con estacas de madera. Sin embargo, nadie ofrecía explicaciones claras sobre el propósito de aquellas actividades.

La propaganda fascista era omnipresente. El periódico *La Stampa* publicaba en 1931 titulares como «Il Duce visita le grandi opere di bonifica delle paludi pontine», proclamando la promesa de un renacimiento económico para la región y afirmando que «tra quattro o cinque anni vedrete qui accamparsi cinquemila famiglie e trentamila persone».⁴

El fascismo promovía la idea de un «Renacimiento sabino» con proyectos como la estación de esquí en Terminillo y la ambiciosa bonificación del Agro Reatino. Aunque la idea de construir el embalse se gestó antes de los años treinta, encontró un impulso definitivo gracias a los objetivos propagandísticos del régimen.

Entre 1935 y 1938, el valle se transformó en un auténtico escenario de actividad febril. Camiones, hormigoneras y centenares de obreros procedentes de distintas regiones de Italia colmaron la zona, alterando la tranquilidad habitual. El estruendo constante de las máquinas, las nubes de polvo y el paisaje convertido en un mar de hierro y cemento definieron aquellos años.

Manlio y Roberto, vecinos de Colle di Tora que entrevisté en agosto de 2021, recuerdan con claridad ese periodo: «Al tempo del lago, che è durato tre anni, la gente lavorava, tutti a lavorà nei lavori della diga. L’agricoltura l’hanno dovuta svolge tutta sulla montagna... Hanno fatto delle promesse che poi non hanno mantenuto... Noi qua è tutta montagna, giù sotto era tutto piano...»⁵.

La Sociedad Terni, empresa encargada de las obras, prometía empleo y prosperidad. Sin embargo, las condiciones laborales resultaron durísimas: jornadas de más de diez horas, frecuentes accidentes y barracones improvisados para alojar a los trabajadores. Un documento conservado en el Archivio di Stato di Rieti menciona la muerte de dos obreros debido a un derrumbe mientras se vertía el hormigón.

Hacia finales de 1938, comenzó el proceso de llenado del embalse. El agua fue subiendo lentamente, cubriendo en primer lugar praderas donde pastaban rebaños, después caminos seculares, pequeñas ermitas, y finalmente los campos de cultivo más fértiles.

³ «Donde ahora está el agua, antes había una llanura hermosísima... Señora mía, contarla parece un cuento: las judías... Había de todo, era una belleza verla, nuestra llanura. Luego vino Mussolini, hizo el lago y nos la quitó» (Savina Teodori, testimonio personal, 2020). Las traducciones al español son propias. En adelante, las ofrezco al pie de página sin más aviso.

⁴ «El Duce visita las grandes obras de saneamiento de las marismas pontinas» y «Dentro de cuatro o cinco años verán acampar aquí a cinco mil familias y treinta mil personas» (Archivio storico La Stampa, Torino, martedì 6 ottobre 1931).

⁵ «En el tiempo del lago, que duró como tres años, toda la gente trabajaba en el embalse. El cultivo se trasladó a las montañas... Prometieron cosas que luego no cumplieron. Por aquí solo hay montaña, mientras que el suelo de allá abajo era llano...» (Manlio y Roberto Loretì, testimonio personal, 2020).

Maria, otra informante de Colle di Tora que entrevisté en agosto de 2020 y quien era apenas una niña en aquel tiempo, lo describe así: «Dovevanocomincià a mettel’acqua, illavoro era finito dovevanomettel’acqua, che veniva crescendo crescendofinchèarrivò...»⁶.

Savina añade: «No la casa no, ma c’è stati chi l’hanno dovuta cambià... Tanti non se ne volevano annà de casa, gli hanno messa l’acqua dentro pe’ falli scappà via, perché non volevano andà via...»⁷.

A medida que el nivel del agua ascendía, las familias recibieron órdenes de abandonar sus tierras. La Sociedad Terni ofrecía indemnizaciones, pero las cuantías resultaban claramente insuficientes. Se calcula que el precio pagado oscilaba entre seis y ocho liras por metro cuadrado, mientras que el valor real superaba las catorce. Muchos campesinos firmaron documentos sin entender su contenido, debido a los bajos niveles de alfabetización.

Germana, otra vecina entrevistada en febrero de 2019, lo resume con amarga sencillez: «Gli diedero delle stupidaggini, l’hanno messo alla Banca Deposito e Prestito e lì so’ rimaste, quei pochi centesimi che gli hanno dato»⁸.

Antes de la construcción del lago, Colle di Tora mantenía una economía agrícola modesta pero estable. El municipio contaba con más de seiscientas hectáreas de terreno cultivado. La producción anual de aceite de oliva superaba los sesenta quintales, y se vendía principalmente en Rieti, y en menor medida, en Roma. Debido a la construcción del embalse, fueron expropiadas, por razones de utilidad pública, 845 hectáreas en el Valle del Salto y 535 hectáreas en el Valle del Turano, lo que supuso, en los hechos, la pérdida de la totalidad del territorio agrícola de ambas cuencas, única fuente de sustento en contextos predominantemente montañosos como aquellos⁹.

Los datos recogidos en el Archivio di Stato di Rieti muestran que entre 1936 y 1960, la ganadería ovina se redujo de 1.200 cabezas a poco más de 600.¹⁰

Germana lo expresa con amargura: «Le terre migliori stanno tutte sotto al lago ... Erano arrabbiati tutti... Il paese stava quaggiù, stava tutto quaggiù, capito?... Poi il paese si è ritirato su: chi ha fatto gli alberghi, le cose, allora... Ma gente come noi so’ rimasti a zero».¹¹

La pérdida de tierras obligó a un proceso de transformación económica. Colle di Tora, de ser un pueblo fundamentalmente agrícola, pasó a orientarse lentamente hacia el turismo, aprovechando el atractivo paisajístico del nuevo lago. Aunque el turismo trajo ciertos beneficios económicos, también significó la pérdida de una identidad cultural profundamente ligada a la vida campesina y al trabajo de la tierra.

Además, la desaparición de caminos tradicionales cambió profundamente la dinámica social y comercial. Rutas que antes conectaban Colle di Tora con localidades vecinas como Paganico o Castel di Tora quedaron cortadas por el nuevo lago.

⁶ «Tuvieron que empezar a llenar el lago. El trabajo ya había terminado y empezaron a subir el agua poco a poco, hasta que llegó arriba...» (Maria Silvestri, testimonio personal, 2020).

⁷ «Nosotros no, pero hubo quienes tuvieron que mudarse... Algunos no querían irse, y les metieron agua dentro de las casas para que se marcharan. La verdad, no querían abandonar...».

⁸ «Les dieron poco dinero. Lo metieron en el Banco de Depósito y Préstamo... y ahí se quedó, los pocos centavos que les pagaron» (Germana Federici, testimonio personal, 2019).

⁹ Lorenzetti R. (2014:99)

¹⁰ Istituto Centrale di Statistica (ISTAT), Catastro agrario 1929. Provincia di Rieti, Roma, 1933.

¹¹ «Las tierras más fértiles quedaron bajo el lago... La gente estaba furiosa. El pueblo estaba aquí, todo estaba aquí, ¿me entiendes? Con el tiempo, el pueblo se ha recuperado un poco: algunos han montado hoteles, negocios y esas cosas... Pero gente como nosotros se ha quedado sin un duro».

En fin, la propaganda fascista aseguraba que la construcción del lago traería progreso y electricidad gratuita a la región. Se prometía que la energía generada abastecería no solo a las grandes ciudades, sino también a los pequeños pueblos ribereños. Sin embargo, la realidad fue muy diferente.

Según Scandurra *et al.* (2021), la producción energética del embalse superó los 42 GWh anuales, pero la mayor parte de esa electricidad fue destinada a Roma y a la industria siderúrgica de Terni. Colle di Tora, mientras tanto, siguió en la penumbra, sin acceso generalizado a la electricidad en la mayoría de los hogares hasta bien entrada la década de 1950.

Roberto y Manlio expresan con ironía la decepción colectiva: «Questi hanno promesso che davano l'elettricità gratis al paese, che davano questo, che davano quell'altro, e invece una volta fatto il lago non hanno... C'hanno dato solo che guai»¹².

La frustración fue aún mayor porque, además de perder sus tierras, muchos habitantes sintieron que el sacrificio no se tradujo en mejoras concretas para sus propias vidas. Mientras veían pasar cables de alta tensión sobre sus cabezas, sus casas seguían alumbradas con lámparas de aceite. La promesa de modernidad quedó, para muchos, en un simple eslogan propagandístico.

En fin, también los factores climáticos y sismológicos de la zona afectada por la construcción del embalse hidroeléctrico cambiaron de manera sustancial. Según Bechini *et al.* (2001) la evolución dinámica de las laderas puede experimentar una aceleración, incluso rápida, debido a determinadas condiciones geolitológicas e hidrogeológicas. La presencia de un embalse artificial puede implicar variaciones significativas en las condiciones ambientales y, en particular, en el régimen de infiltraciones subterráneas, que constituye a menudo la causa principal de los fenómenos de deslizamientos.

5. BUJARAIZA Y EL EMBALSE DEL TRANCO: EL PRECIO DEL AGUA EN ANDALUCÍA

Bujaraiza se encontraba enclavado en el corazón de la Sierra de Cazorla, en la provincia de Jaén, en una zona de relieve escarpado, caracterizada por extensas masas forestales de pino carrasco, encinares y olivares centenarios. Formaba parte del término municipal de Hornos, aunque tenía vida propia como núcleo habitado y mantenía un fuerte sentido de comunidad. Su ubicación, en pleno Parque Natural de las Sierras de Cazorla, Segura y Las Villas —hoy una de las mayores áreas protegidas de Europa— dotaba al pueblo de una riqueza natural extraordinaria.

A comienzos del siglo xx, Bujaraiza contaba con algo más de 800 habitantes. Los registros del Censo de 1930 indican que la aldea disponía de 162 viviendas, de las cuales el 85% estaban construidas en piedra y cubiertas con teja árabe, un elemento arquitectónico típico de la zona. Las casas, generalmente de una sola planta, se distribuían a lo largo de calles estrechas y empinadas que seguían la pendiente natural del terreno.

La economía de Bujaraiza se sustentaba principalmente en la agricultura de subsistencia y la ganadería caprina y ovina. La aceituna constituía el cultivo más valioso, tanto para el consumo doméstico como para su venta en los mercados de Cazorla y Úbeda. Además, cada familia solía poseer pequeñas huertas que les proveían de hortalizas, legumbres y frutas. Los censos agrícolas de 1933 reflejan que Bujaraiza producía

¹² «Prometieron luz gratis para el pueblo. Prometieron esto y lo otro... Pero una vez construido el embalse, no hicieron nada. Solo metieron la pata».

anualmente unas 70 toneladas de aceituna, destinándose casi la mitad a la fabricación de aceite en pequeñas almazaras locales.

La vida comunitaria giraba en torno a la iglesia de San Bartolomé, un templo pequeño, de nave única, levantado en el siglo XVIII, que no solo cumplía funciones religiosas, sino también sociales. Allí se celebraban bautizos, bodas y reuniones comunales. Cada 24 de agosto, toda la comarca se reunía en Bujaraiza para participar en la romería de San Bartolomé, una festividad cargada de música, baile, procesiones y comida compartida. Según los testimonios orales recogidos en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, la romería de 1943 congregó a casi mil personas, sabiendo que sería la última antes del desalojo.

Las relaciones sociales en Bujaraiza, así como en los pueblos del Valle del Turano estaban profundamente entrelazadas. Existía una red sólida de parentesco y vecindad. Cada familia era conocida por un apodo que, como en muchas zonas rurales, servía para distinguir linajes, oficios o rasgos personales. Entre los más recordados figuraban «los del Molino», que poseían uno de los pocos molinos de aceite, y «los Cazadores», conocidos por su habilidad para proveer carne de caza en épocas difíciles.

Además de su vida agrícola, muchos hombres de Bujaraiza trabajaban de forma estacional en la recogida de aceituna en otras zonas de Jaén o incluso en Córdoba, mientras que las mujeres mantenían la economía doméstica y cuidaban huertas, animales y niños. La trashumancia —el movimiento de rebaños en cortas distancias— era habitual, permitiendo aprovechar pastos de diferentes altitudes según la estación.

A nivel educativo, Bujaraiza contaba con una pequeña escuela unitaria, dirigida por un maestro que a menudo era originario de otra localidad. Los archivos reflejan que, en 1935, había unos 45 niños escolarizados, aunque muchos abandonaban los estudios antes de los diez o doce años para ayudar en el campo o en la ganadería familiar.

El pueblo vivía en condiciones modestas, pero los testimonios recopilados destacan un fuerte sentido de dignidad y arraigo. La vida transcurría entre el trabajo duro, las tradiciones religiosas, las celebraciones comunitarias y la cercanía con la naturaleza.

La cotidianidad de Bujaraiza estaba impregnada de costumbres ancestrales, canciones populares y cuentos transmitidos oralmente que reforzaban la identidad colectiva. Este tejido social y cultural se vería trágicamente interrumpido por el proyecto hidráulico que lo sumergiría bajo las aguas del embalse del Tranco.

El origen del Embalse del Tranco se remonta al Plan Nacional de Obras Hidráulicas de 1933, impulsado por la Segunda República, con el objetivo de ordenar los recursos hídricos, garantizar el riego en zonas áridas y producir energía eléctrica de forma sostenible. Sánchez Domínguez (2001) señala que el Guadalquivir era considerado una arteria vital para el desarrollo económico de Andalucía.

El proyecto inicial contemplaba la construcción de una gran presa en la Sierra de Cazorla, aprovechando el estrechamiento natural del valle. Ingenieros como Francisco Cazalla y Ángel Venero firmaron los primeros estudios técnicos, destacando la estabilidad geológica y la viabilidad topográfica del lugar.

Sin embargo, la Guerra Civil española (1936-1939) detuvo bruscamente las obras. Tras la victoria franquista, el régimen retomó con fuerza el proyecto. Franco consideraba las grandes infraestructuras públicas como instrumentos de propaganda y de control social. Sánchez Picón (1996: 342) explica: «Cada inauguración de presa servía para exaltar la victoria del Nuevo Estado sobre la miseria y el atraso». La construcción comenzó oficialmente en 1940 y se prolongó hasta 1946. Participaron centenares de obreros, en su mayoría jornaleros locales, pero también prisioneros políticos obligados a trabajar.

en condiciones penosas. Sánchez Picón documenta la magnitud técnica de la presa, que alcanzó una altura de más de 80 metros y una capacidad de almacenamiento cercana a los 500 millones de metros cúbicos. En términos de ingeniería, fue una de las obras hidráulicas más impresionantes del sur de España en aquella época.

Aunque ideada por la República, el régimen franquista se apropió del proyecto como símbolo de su poder (véase Imagen 2). La propaganda insistía en sus beneficios: generación hidroeléctrica, riego agrícola y control de avenidas. No obstante, esta narrativa oficial ocultaba el enorme precio humano que supuso su construcción. Más de 2.800 hectáreas fueron expropiadas, y el pago medio no superó las 1,25 pesetas por metro cuadrado, a pesar de que el valor real oscilaba entre tres y cinco pesetas.



Imagen 2. Fotograma del reportaje sobre la presa del Tranco emitido dentro del No-DO de 24 de junio de 1946

La creación del embalse del Tranco supuso el desplazamiento forzoso de varios núcleos de población. El caso más paradigmático fue el de Bujaraiza, que quedó completamente sumergida bajo las aguas. Según los datos recopilados en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, se expropiaron unas 2.800 hectáreas de tierras de cultivo, olivares y monte, lo que provocó una fractura social y económica de dimensiones considerables.

La mayoría de los desplazados de Bujaraiza y de pueblos vecinos se dispersaron por distintas provincias. Una parte emigró hacia Cataluña, atraída por la pujante industria textil y metalúrgica. Otros se trasladaron a Madrid o se reubicaron en municipios cercanos dentro de Jaén. Un porcentaje menor incluso emigró a Francia, impulsados por la demanda de mano de obra durante la posguerra europea.

Estudios demográficos indican que, entre 1945 y 1955, la población serrana de la comarca perdió aproximadamente un 30% de sus habitantes. Esto no solo supuso una pérdida de fuerza laboral, sino también la disolución de redes sociales y familiares profundamente arraigadas. El impacto del desplazamiento se transmitió a las generaciones siguientes. Muchos hijos y nietos de los desplazados crecieron en entornos urbanos, alejados de sus raíces serranas y con un sentimiento difuso de pertenencia. Así lo explica María de La Cruz, nativa de la Vega del pueblo de Hornos de Segura:

Todo, todo de riego. ¡Pero aquello era el paraíso! Todo de riego y árboles frutales de todas clases. Aquello era una maravilla. Muy importante será el pantano, no lo discuto.

Yo no entiendo de eso y digo que quien lo hizo, supo lo que hacía y de alguna manera pues valdría la pena que lo hicieran, sino el Estado no se hubiera gastado el dinero que se gastó. Pero no han valorado lo que se perdió en la Vega. Lo mejor de Hornos. Aquello no se valoró. Se le ha dado valor al pantano y no lo discuto pero nunca se ha preocupado nadie de pensar: Y lo que se perdió allí para hacer el pantano, ¿Cuánto valía?¹³

En el año 2012, una prolongada sequía redujo drásticamente el nivel de agua del embalse del Tranco, hasta dejar al descubierto los restos de Bujaraiza. Muros, calles y parte del ábside de la antigua iglesia emergieron, como fantasmas del pasado, ante la mirada atónita de quienes nunca pensaron volver a ver su pueblo.

La aparición de estas ruinas atrajo a turistas, periodistas y estudiosos. Muchos habitantes o descendientes de Bujaraiza viajaron hasta allí, impulsados por la necesidad de reconectar con sus orígenes, aunque el reencuentro resultó, para muchos, profundamente doloroso.

Para quienes procedían de familias desplazadas, ver nuevamente los restos de Bujaraiza provocó sentimientos contrapuestos. Por un lado, era la posibilidad de recuperar fragmentos de una memoria colectiva largamente silenciada; por otro, implicaba revivir el dolor de la pérdida, la violencia de un desarraigo que había marcado a toda una comunidad.

La sequía convirtió el embalse en una especie de escenario arqueológico improvisado, cargado de significado histórico y emocional. Lo que durante décadas había permanecido oculto bajo las aguas, emergía como testimonio mudo de un sacrificio territorial que todavía pesa en la memoria colectiva.

6. LOS IMPACTOS DE LAS OBRAS

La construcción de embalses como el Lago del Turano o el Embalse del Tranco no solo transformó el paisaje físico, sino que impactó profundamente en las economías regionales, a menudo con consecuencias mucho más graves de lo que la propaganda oficial había previsto o reconocido.

En Colle di Tora, la pérdida de las tierras más fértiles arruinó a numerosas familias. Los mercados de Rieti notaron inmediatamente la disminución de la producción de aceite y cereales. Los comerciantes se vieron obligados a traer aceite de otras zonas, encareciendo así el producto para los consumidores locales.

En Bujaraiza, la situación fue todavía más dramática. Mientras las comunidades locales sufrían la pérdida de sus hogares, tierras y modos de vida, los beneficios económicos derivados del embalse se concentraron en manos de grandes empresas hidroeléctricas y propietarios agrícolas a gran escala. El embalse permitió el desarrollo de nuevas zonas de regadío en la provincia de Jaén, triplicando en algunos casos la superficie dedicada al cultivo intensivo del olivar. Sin embargo, estas nuevas tierras fueron adquiridas, en su mayoría, por latifundistas ajenos a los pueblos que habían sido anegados.

La población desplazada lo perdió absolutamente todo y, en muchos casos, no recibió suficiente dinero para reconstruir su vida. Los antiguos campesinos se convirtieron en jornaleros sin tierra, dependiendo de empleos precarios y mal remunerados. Además, en algunos casos, los desplazados se vieron obligados a seguir pagando impuestos municipales durante años por terrenos que ya estaban sumergidos bajo el agua.

¹³ Gómez Muñoz (1998: 8).

Martínez-Alier define este fenómeno como «sacrificio territorial», refiriéndose a la idea de que ciertos territorios y comunidades son destruidos para alimentar el crecimiento y la riqueza de otros sectores de la sociedad. El autor subraya: «Las comunidades rurales, sacrificadas en nombre del progreso, rara vez figuran en los balances económicos, pero el coste humano y cultural de su desaparición es inmenso» (Martínez-Alier, 2002: 93).

Para las comunidades afectadas, el progreso significó perderlo todo: la tierra, la identidad, los vínculos sociales y la posibilidad de proyectar un futuro digno sobre la base de su propio territorio.

No todo el impacto de los embalses fue económico. Las consecuencias ambientales y culturales también resultaron profundas y, en muchos casos, irreversibles.

En el Lago del Turano, la creación del embalse alteró el ecosistema local. Surgieron nuevas especies de peces, pero desaparecieron anfibios como ranas y sapos, que antes poblaban acequias y charcas. Los olivares quedaron anegados y el microclima de la zona se volvió más húmedo, lo que afectó incluso a la estructura de las viviendas antiguas, provocando problemas de humedad en muros y cimientos.

En Bujaraiza, el embalse del Tranco transformó por completo el paisaje. Donde antes crecían pinos, encinas y olivares, apareció un inmenso espejo de agua. Si bien el embalse atrajo a aves acuáticas, se perdieron especies propias del ecosistema montañoso. Sin embargo, quizás el impacto más profundo no fue ambiental, sino cultural.

Bujaraiza era un lugar donde las familias estaban unidas no solo por lazos de sangre, sino también por costumbres compartidas, celebraciones religiosas y una memoria colectiva que daba sentido a su existencia. La desaparición física del pueblo implicó, al mismo tiempo, la pérdida simbólica de un espacio que estructuraba la vida social.

La desaparición de estos pueblos no significó únicamente la pérdida de construcciones materiales. También supuso la fragmentación de comunidades, la ruptura de tradiciones orales, la desaparición de nombres de lugares, canciones populares y relatos que se transmitían de generación en generación.

El embalse, aunque pudiera verse como una obra de ingeniería admirable, borró del mapa una parte esencial del patrimonio cultural mediterráneo. Muchos descendientes de los desplazados han crecido sin un vínculo físico con la tierra de sus antepasados, lo que ha dejado huellas profundas en su identidad y sentido de pertenencia. Pietro Petrucci, un informante de Turania que entrevisté en 2020, ha dedicado a este tema uno de los cuentos que forman parte de su libro titulado «Ai cari anniCinquanta».

En el cuento titulado «I villeggianti» se describe la relación entre los niños del pueblo y los de los emigrantes que se habían mudado a la capital y que solo volvían para veranear. En las páginas de Pietro queda patente el sentimiento de ajenidad y al mismo tiempo la tentativa de reanudar vínculos, a pesar de las diferencias en la educación y en el estilo de vida:

Ogni anno, a cominciare dai primi di luglio, questo equilibrio veniva però interrotto. Da Roma, pronte a trascorrere le ferie estive a Turania, iniziavano a tornare in paese molte delle famiglie emigrate negli anni precedenti. Noi giovani le conoscevamo quasi esclusivamente per nome, ma da come i nostri coetanei parlavano e nuotavano, sembrava che tutto ciò che non fosse *alla romana* per loro non contasse nulla.¹⁴

¹⁴ «Cada año, desde principios de julio, ese equilibrio se rompía. Desde Roma, listas para veranear en Turania, empezaban a volver al pueblo muchas de las familias que se habían ido en años anteriores. Nosotros, los jóvenes, las conocíamos casi solo de nombre, pero por cómo hablaban y nadaban nuestros coetáneos, parecía que para ellos todo lo que no fuera *a la romana* no valía nada» (Petrucci, 2018: 9).

De los casos que he estudiado en el Valle del Turano, se podría deducir que los mismos habitantes se han apoderado de la fábula del «locus amoenus», convirtiéndola en un «status quo», en una situación vigente que los diferencia positivamente de los que emigraron, distanciándolos de los nuevos urbanistas gracias a unas características reivindicadas finalmente como excepcionales y que, al mismo tiempo, los han llevado a replantearse de manera aún más conservadora sobre la dimensión local.

A partir de la década de 1980, tanto el Lago del Turano como el Embalse del Tranco empezaron a convertirse en destinos de un fenómeno inesperado: el turismo de la memoria. Lo que en otros lugares del mundo son monumentos, museos o rutas históricas, en estos casos son ruinas que emergen de las aguas, cargadas de un profundo simbolismo.

A partir de la década de los años '80 del siglo pasado el turismo en el Lago del Turano ha crecido de forma constante y hoy en día las excursiones en barco se promocionan como viajes a pueblos fantasmas. Los guías señalan bajo las aguas la ubicación de antiguos olivares, caminos medievales y restos de las antiguas aldeas. Sin embargo, para muchos habitantes locales, este interés turístico genera incomodidad.

En fin, el cambio climático está dando un giro inesperado a la historia de los pueblos sumergidos bajo los embalses. Las prolongadas sequías en Italia y España han reducido en varias ocasiones los niveles de agua de los embalses, dejando al descubierto ruinas que habían permanecido ocultas durante más de setenta años.

Lo que antes era solo recuerdo, ahora emerge de forma tangible y visible. Para muchos, este fenómeno supone una oportunidad para rescatar la memoria; para otros, reabre heridas que creían cicatrizadas.

En el Tranco, las emergencias de Bujaraiza en épocas de sequía han atraído a miles de curiosos. En 2012, las ruinas emergidas aparecieron en portadas de periódicos nacionales.

Existe una tensión evidente entre el legítimo deseo de recordar y el riesgo de convertir el sufrimiento en un espectáculo. Rufí-Salís *et al.* (2020) advierten que, sin un relato respetuoso, el turismo puede trivializar tragedias colectivas.

En algunos lugares se están dando pasos para integrar la memoria de forma respetuosa en la experiencia turística. En Colle di Tora, por ejemplo, se organizan exposiciones fotográficas que explican lo que quedó bajo el lago. En el Tranco, asociaciones de descendientes de Bujaraiza reclaman que se instale un panel informativo permanente junto a la presa, narrando la historia de las familias desplazadas.

Tanto la transformación del Valle del Turano como la del embalse del Tranco simbolizan la búsqueda de un delicado equilibrio entre el progreso y la preservación de las raíces culturales.

Sanchez Domínguez (2001) sugiere que el cambio climático está reescribiendo incluso la geografía de la memoria. Lugares que el Estado quiso enterrar bajo las aguas vuelven a la superficie, obligándonos a mirar de frente historias que muchos preferirían mantener sumergidas.

Así, el cambio climático no solo altera ecosistemas o economías. También obliga a reabrir debates sobre justicia histórica, sobre el precio real del progreso y sobre el derecho de las comunidades a mantener viva su memoria.

7. CONCLUSIONES

El Lago del Turano y el Embalse del Tranco son, en el fondo, reflejos de una misma historia. Aunque separados por lenguas, culturas y geografías, Colle di Tora y Bujaraiza comparten un destino común: la desaparición forzada en nombre del progreso.

Bajo esas aguas tranquilas permanecen casas, olivares, canciones, rutas de pastores y, sobre todo, la memoria de generaciones enteras. El cambio climático, de forma paradójica, está devolviendo esas ruinas a la superficie, obligándonos a mirar de frente lo que durante décadas se quiso olvidar.

Quizá ha llegado el momento de contar esas historias. De reconocer que no puede existir un progreso auténtico si se construye sobre pueblos ahogados, sobre territorios borrados del mapa y sobre memorias silenciadas. Porque la memoria, aunque sumergida, siempre encuentra la forma de salir a flote.

No puede soslayarse que, en ambos casos, los proyectos hidráulicos estuvieron marcados por decisiones políticas y económicas que priorizaron objetivos de Estado, a menudo sin considerar suficientemente las consecuencias humanas y culturales. El análisis de estos episodios revela patrones recurrentes: falta de transparencia, promesas incumplidas, indemnizaciones insuficientes y la imposición de un relato oficial que silenciaba las voces locales.

En este sentido, resulta imprescindible comprender que la modernidad hidráulica no fue solo una proeza técnica, sino también un ejercicio de poder que transformó radicalmente la vida de comunidades enteras. La memoria de estos pueblos sumergidos constituye hoy una herramienta esencial para reflexionar sobre los límites éticos del desarrollo.

Al estudiar casos como el Lago del Turano o Bujaraiza, se evidencia la existencia de un costo oculto en el discurso del progreso. No basta con contabilizar kilovatios producidos o hectáreas de regadío ganadas. Es necesario incluir en esos balances el valor de la identidad cultural, los vínculos sociales y la justicia histórica.

Además, el impacto psicológico y emocional sobre las personas desplazadas y sus descendientes merece una atención mucho mayor. La pérdida del territorio no solo significa dejar atrás casas y tierras, sino también perder un espacio de significado colectivo, un lugar que configuraba la identidad y las relaciones sociales. Esto se refleja, por ejemplo, en la aparición de mecanismos de humor negro, sarcasmo o retramiento identitario que, en el caso del Valle del Turano, han funcionado como estrategias de supervivencia emocional.

Estas conclusiones se refuerzan con los análisis realizados sobre el cancionero recopilado en el marco de mis investigaciones actuales. Este corpus revela cómo la tradición oral se convirtió en refugio para expresar dolor, nostalgia, resistencia e incluso burla frente a las promesas incumplidas del Estado.

En definitiva, la verdadera modernidad no puede medirse únicamente en términos de infraestructura o crecimiento económico. Debe incluir la memoria, la justicia y la reparación. Porque el progreso que exige olvidar a pueblos sumergidos y a comunidades desplazadas nunca podrá considerarse completo ni éticamente legítimo.

Hoy, cuando el cambio climático devuelve a la superficie las ruinas de estos lugares, tenemos una segunda oportunidad para narrar estas historias, para honrar a quienes fueron silenciados y para construir un futuro que no repita los errores del pasado. Contar estas historias no es solo un acto de memoria, sino también de justicia y dignidad.

FINANCIACIÓN

Proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación «El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital

(CONOCOM)» (referencia: PID2021-122438NB-I00). Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

BIBLIOGRAFÍA

- BECHINI, C.; BERTOCCI, R.; CATALDO, L.; GRAZIOLI, G.; LANG, A.; LUPINI, L.; MAISTRI, A. y PRAT, E., SALVUCCI R. (2001): *Studio sulla stabilità dei versanti degli invasi nelle aree colpite dal terremoto del 26 settembre 1997 e di quelli ricadenti nelle aree sismo genetiche limitrofe*, Presidenza del Consiglio dei Ministri –Dipartimento dei Servizi Tecnici Nazionali – Servizio Nazionale Dighe, Collana Monografica, v. I, pp. 27-35, IPZS, Roma. Comitato Italiano per le grandi dighe (2012), Bibliografia delle Dighe Italiane, ITCOLD
- GÓMEZ MUÑOZ, José (1998): *El último Edén. Bajo las aguas del embalse del Tranco*, Jaén, El Olivo editora.
- LORENZETTI, Ricardo (2014): «La questione energetica nella provincia di Rieti con particolare riguardo ai laghi del Salto e del Turano», *Micron*, 30, supplemento alla rivista quatrimestrale *Arpa Umbria*, pp. 89-105.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.
- MARTÍNEZ-ALIER, Joan (2002): *The Environmentalism of the Poor*, Cheltenham, Edward Elgar. <https://doi.org/10.4337/9781843765486>
- MCNEILL, John R. (2000): *Something New Under the Sun: An Environmental History of the Twentieth-Century World*, New York, Norton.
- PETRUCCI, Pietro (2018): *Ai cari anni cinquanta*. Black Sheep creative.
- RUFÍ-SALÍS, M.; GONZÁLEZ, M.; MARULL, J. (2020): «Cultural heritageunderwater: submergedvillages and socio-environmentaljustice», *Water Alternatives*, vol. 13, nº 2, pp. 390-408.
- SÁNCHEZ PICÓN, Andrés (1996): La construcción del embalse del Tranco y su impacto social y económico, *Revista de Historia Económica*, 14/2, pp. 337-364.
- SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ, María Angeles (2001): *Instrumentación de la política económica regional en Andalucía, 1946-2000: fundamentos teóricos y evidencia empírica*, Universidad de Granada.
- SCANDURRA, Giuseppe et al. (2021): «Hydroelectricplants and landscapetransformation in Italy», *Energy Policy*, vol. 154, pp. 112-125.

Fecha de recepción: 17 de julio de 2025
Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2025



Epílogo. Lenguaje y comunicación

Epilogue. Language and communication

Joaquín DÍAZ

(Fundación Joaquín Díaz)

RESUMEN: Los estudios sobre la literatura popular han demostrado que los pliegos —esos papeles doblados e impresos con diversos contenidos, vendidos colgados en cordeles mediante cañas o pinzas— se han difundido por millones desde la irrupción de la imprenta en la cultura europea. Sin embargo, también se sabe que la práctica de intercambiar oraciones por limosnas surgió mucho antes, y que fueron los ciegos quienes la adoptaron como estrategia para no ser considerados mendigos o vagabundos, categorías que los obligaban a permanecer en un área limitada de seis leguas alrededor de su lugar de residencia. El uso de papeles ilustrados para explicar el mundo tiene raíces muy antiguas, respaldadas tanto por la costumbre como por una lógica práctica. La interpretación de imágenes para facilitar la comprensión de los textos —o incluso el empleo de recursos sustitutos como los títeres, que potenciaban y embellían lo aprendido oralmente— alimentó una verdadera industria de pliegos. Con ellos, el conocimiento y la cultura se extendían hasta los estratos más humildes de la sociedad.

PALABRAS CLAVE: Literatura de cordel, Ciego, Titiritero, Lectura, Interpretación, Oralidad.

ABSTRACT: Studies on popular literature have shown that pliegos—those folded and printed sheets of paper containing various content, sold hanging on cords with sticks or clothespins—have been distributed by the millions since the advent of the printing press in European culture. However, it is also known that the practice of exchanging prayers for alms emerged much earlier, and that it was the blind who adopted it as a strategy to avoid being classified as beggars or vagabonds, categories that forced them to remain within a six-league radius of their place of residence. The use of illustrated papers to explain the world has very ancient roots, supported both by custom and practical logic. The interpretation of images to facilitate the understanding of texts—or even the use of substitute resources such as puppets, which enhanced and beautified what was learned orally—fueled a true industry of pliegos. Through them, knowledge and culture reached even the humblest strata of society.

KEYWORDS: Chapbook literature, Blind person, Puppeteer, Reading, Interpretation, Orality.

La práctica de recurrir a papeles ilustrados con imágenes para explicar la vida es antiquísima y está refrendada por el uso y por un sentido práctico. La «lectura» o interpretación de las imágenes para comprender mejor un texto, o incluso el uso de elementos vicarios como los títeres para potenciar y fantasear con lo que se aprendía de viva voz, es un hecho que alimentó la industria de los papeles plegados con los que se aventaba el conocimiento y la cultura hacia los niveles más básicos de la sociedad. Sin

embargo, la ausencia de filtros o controles sobre sus contenidos, debido principalmente a que la autoridad eclesiástica no los consideraba peligrosos ni contra la doctrina ni contra la moral por ser breves y de escasa entidad, convirtió a esos mismos pliegos vendidos e «interpretados» con inevitable intencionalidad en dardos tan certeros como envenenados. Los restos de antiguas creencias y religiones se mezclaban así con una visión ortodoxa de la moral creando un género difícil de definir por la variedad y enfoque de los contenidos que se ofrecían. A todo ello contribuía además la preparación y facilidad para transmitir de los cantores populares, herederos de una riquísima tradición aédica que nos podría remontar a la cultura griega o a Bizancio. Muy lejos de la sofisticación de los medios de comunicación actuales, el ciego se movía a gusto transmitiendo lo que hoy se llamarían *fake news* o noticias falsas, no porque tuviese un interés especial en mentir sino porque su intención real era la de despertar la imaginación de su audiencia y jugar con ella.

Creo que pocas estampas pueden representar mejor ese mundo complejo y variado de la comunicación popular que aquella, debida al arte de José Ribelles, en que un ciego, acompañándose de una zanfona y se supone que, cantando una historia, comparte capa—espalda contra espalda— con un lazaro que maneja y hace salir por encima del rebozo a dos títeres, materiales actores del relato. La figura es sorprendente y caótica: cuatro piernas, una cabeza sin ojos, dos monigotes, un instrumento extraño y el público embobado ante ese pandemonium. Algo similar ofrecen más tarde Alba y Ortego cuando representan a un titiritero interpretando un «Juan de las Viñas» al aire libre, aunque esta vez sin público. Otra muestra del mismo artificio la podemos contemplar en el cuadro de Luis Menéndez Pidal, titulado *Guinol en la aldea*, pintado en 1913.

Me gusta que el origen y el aspecto de estas imágenes sea incierto y confuso; aún más, me encanta que sea también un trastuque de conceptos que convierte la pequeña boca sin telón del teatrillo portátil en un inmenso cosmorama donde el universo se asoma y se ve representada la vida entera.

Y así ha sido durante siglos... Joaquín Álvarez Barrientos, en su artículo «Literatura y economía en España», incide en esa dilatada tradición comunicadora, pero recalca el giro que el interés del ciego da, tal vez como inconsciente portavoz de una sociedad más liberada y progresista, a partir de la tercera década del siglo XIX:

[...] de entretener, como parece que hacía prioritariamente en los primeros siglos, ha pasado a denunciar. Ha dado, como veremos luego, una dimensión más a los asuntos que le sirven de materia literaria. Una dimensión política. Al parecer, esta denuncia, no siempre se hizo de forma ceñida a los hechos, y se abundó en expresiones groseras y llamativas. En lo que hoy llamaríamos sensacionalismo, utilizando también las conexiones con el folletín, la entrega, etc. (1987: 320-321).

Sensacionalistas y groseras eran, en efecto, las expresiones habituales de Perico el ciego, uno de los más célebres invidentes de todos los tiempos, al que inmortalizaron sus propios hechos y los comentarios que sobre ellos hacían numerosos escritores contemporáneos, alguno de ellos molesto —como Antonio Trueba— porque ciertamente les restaba popularidad:

Cuando por primera vez fui a Madrid —escribe el autor vasco en *De flor en flor*, en 1882—, ya era piedra de escándalo en aquellas calles, por las suciedades que cantaba, un ciego de diez a doce años. Aquel ciego es el que aún se conoce en Madrid con el nombre de Perico, y por espacio de medio siglo ha mantenido su triste celebridad de desvergonzado (cit. Díaz, 2022: 32).

Nos imaginamos, conociendo el carácter un poco pacato de Trueba, lo que podía escandalizarle, aunque él mismo, hablando poco después de los textos de los romances, dice que Perico era, entre sus autores, uno de los más decentes. Lo cierto es que Perico el ciego fue, junto con el ciego Cornelio del Escorial y con la ciega de Manzanares, uno de los personajes más notables del siglo XIX.

Benito Pérez Galdós recuerda —porque seguramente le escuchó— los corrillos que se formaban alrededor de su persona y de su ingenio:

Al son de su guitarra canta, no las proezas de los héroes, porque no los hay, sino las vivas historias de bandoleros y ladrones. Atento público le escucha con simpatía y emoción. Yo me he sentido medieval agregándome a este pueblo. Anoche hicieron furor dos o tres coplas de Perico harto ingeniosas. O me engañé mucho, o eran alusivas a nuestra reina, que anda ya en jácaras de los cantares callejeros. Desengáñate, Manolo; aquí no hay más cronista popular que *Perico el Ciego*, ni más poetisa que la *Ciega de Manzanares* (Pérez Galdós, 1906: 192).

María Francisca Díaz Carralero, la ciega de Manzanares, se hizo, efectivamente, famosa por su capacidad para improvisar en verso y por su innata facilidad para salir de cualquier aprieto en el que quisieran meterle los malintencionados que le demandaban públicamente ripios originales. Es bien conocida la respuesta que dio a unos eruditos presumidos que le pidieron una improvisación sobre el pie forzado de la palabra «indio», tan difícil de rimar en español. La contestación les calló la boca:

Un soldado dijo rindio
por decir que se rindió
y de ese modo encontró
un consonante con indio.

Antonio Ferrer del Río y Juan Pérez Calvo en *Los españoles pintados por sí mismos* hacían esta prolífica descripción de nuestro personaje:

Es el ciego, empleando para todo su gramática parda, el mejor buscavidas que pudieras idear. Cuando no hay guerra civil ni política militante, y por consiguiente ni gacetas extraordinarias ni hojas volantes, nuestro héroe saca del archivo un mazo de coplas, inventa sucesos horrorosos, hace que se ahorquen media docena de personas o se envenene una familia, degüellen dos amantes desgraciados o devore un lobo rabioso media población; y cualquiera de estos hechos que, por supuesto «acaba de ocurrir», sale de madrugada pregonándolo por los barrios bajos y plazuelas de la capital: en tales casos llega su astucia hasta el punto de imaginarse que ni a un hombre solo y ciego le han de creer por lo que diga, ni habiendo tantos como él habría de ser privilegio suyo la venta de noticia tan garrafal. Para que esto no suceda, se ponen de acuerdo tres o cuatro de la hermandad, se reparten las coplas, marcan el itinerario que han de llevar en la seguridad de no perderse, y como si fuera fresca la noticia la predican desesperados y a escape, atrapando en red tan bien tendida algún incauto pececillo que ansioso la devora y se encuentra con un suceso raro acaecido el año del hambre. Otras veces hace su tráfico con mujeres, y puedes calcular qué gentecita será, cuando por dos cuartos da 4.007, siendo de advertir que para llamar la atención recorre las calles gritando los vicios y defectos que cada una tiene, sin que haya una virtud que las adorne.

Tiene bajo su dominio la venta de nuevos calendarios, y de viejos también, los motes nuevos para damas y galanes; los fósforos finos y el papel para fumar, de hilo, por supuesto (1843-1844: 481).

De la variedad de sus funciones hablan los grabados y del batiburrillo de contenidos algunos pliegos que especifican en su última página las colecciones publicadas, sus títulos y los lugares de venta: por esas informaciones podemos deducir que los libreros, impresores o depositarios ofrecían con la misma naturalidad romances que jácaras, vendían con la misma facilidad sainetes que aleluyas, ruedas de los enamorados, de los amantes y de la fortuna que libritos de cortejar, juegos de manos, recetarios de cocina, almanaques, horóscopos o libros de sueños y planetas. Anunciaban además variados surtidos en novelas históricas, folletines, revistas teatrales, argumentos reducidos de zarzuelas y óperas, folletos de cine, cancioneros, etc. etc. etc. Está claro que un depósito no vendía lo mismo que un coplero ambulante y que la oferta de éste estaba limitada por el peso y por el tipo de público al que se iba a dirigir pero hemos ido conociendo poco a poco algunos de los recursos usados por los ciegos y buhoneros quienes pedían a las imprentas que les enviaran los pliegos empaquetados a fondas y posadas de confianza, donde los recogían para emprender otro tramo del camino con material renovado o con las noticias más recientes, aunque la novedad estuviese sólo en el título.

Las áreas del saber preferidas por estos cantores ambulantes cubrían la información y la formación, si bien predominando siempre el carácter noticioso o intrigante de lo transmitido. A lo largo de la interminable Edad Media aprendieron quienes fueron sus maestros —juglares, copleros y ciegos— a combinar artísticamente la imagen y la palabra hablada o cantada, arte que tan pronto la imprenta supo llevar a su terreno produciría tesoros como la *Biblia pauperum*. Una regla no escrita —la de leer las historias de izquierda a derecha y de arriba abajo— asimilaría esta forma primitiva de expresión a la interpretación de un texto, en el que las letras unidas formaban palabras que componían frases con las que se comunicaban ideas. Así podía contemplarse, bastante antes de la invención de la imprenta, en la citada *Biblia pauperum* o Biblia de los pobres, concebida en formato de historia gráfica y con páginas ilustradas con imágenes y texto en las que, a través de 7 o 9 viñetas de las cuales la central destacaba el tema principal, se aprendían mejor los pasajes del libro sagrado.

Algunos de los personajes que aparecían hablando, ya mostraban el texto de su parlamento, o bien en forma de «bocadillo» o filacteria al estilo de los comics actuales o bien bajo la correspondiente imagen. Con ese mismo sentido religioso y didáctico —casi catequético— hay innumerables muestras iconográficas en las que, todavía en el siglo XV pero ya salidas de una imprenta, se puede apreciar el formato de una tira y el desarrollo de una «historieta». Un ejemplo claro sería el tema denominado «Cristo y el alma» que, en sucesivas viñetas, iba describiendo los intentos del Salvador por rescatar al alma de sus múltiples defectos —pereza, gula, trabajos inútiles, presunción— para desnudarle de ellos y poder coronar finalmente su esfuerzo en una estampa o aleluya completa.

La historia así narrada era «literatura gráfica» apoyada en unas pocas líneas que completaban la imagen y que contenían un diálogo entre Cristo y el alma. Pero también existieron de forma coetánea dibujos «sin palabras», y en las primeras muestras españolas algo posteriores («Auca del sol i la luna», «Juegos de la infancia», de los siglos XVII y XVIII) se ofrecía un paso previo a la capacidad para leer. En esos pliegos primitivos de aleluyas, realizados todos uniendo tacos de madera trabajada a favor de veta, las imágenes de grueso trazo y fácil identificación presentaban motivos de personas, animales, edificios y barcos. En efecto, toda la vida de la época parecía estar reunida en una, nueve, 24 o 48 viñetas que iba a entender hasta el más torpe.

Hay hechos que marcan por múltiples razones la vida de un país y de sus habitantes. Podría decirse que las guerras ocupan, con gran diferencia, el lugar preferente entre los

sucesos memorables. La vida y la muerte dejan de ser entonces esos hitos familiares que van señalando los cambios generacionales para convertirse en motivo de narración y, en consecuencia, de opinión. Desde ese momento la Historia se transforma en “historias”, alimentadas por la iconografía, el teatro o las canciones populares que pasarán a la tradición oral. El tiempo ha demostrado que hay muchas clases de historia y que la denominada «historia real» —esa que se supone describía objetivamente los hechos sucedidos— sólo se comprende si va acompañada de una historia poética, de la historia legendaria, de la historia soñada, de la historia social, de la historia de las creencias, de la historia de los individuos que protagonizaron actos heroicos o de los relatos —ciertos o no— de personajes a quienes el pueblo admiró y protegió en su memoria.

Agustín Redondo, el sabio hispanista francés, nos descubría hace más de 40 años desde la Sorbona cómo las llamadas «relaciones», precedente de las gacetas y periódicos, más cercanos en el tiempo, fueron durante todo el Siglo de Oro, un medio privilegiado de transmisión cultural distinto de los libros. Esas relaciones de sucesos, a menudo centradas en un solo tema y calificadas pomposamente como ciertas, verdaderas o auténticas, pasaron de ser anónimas a tener autor a partir de los años 70 del siglo XVI, apareciendo ciegos como Cristóbal Bravo (en Córdoba), Francisco de Figueroa (en Murcia) o Gaspar de la Cintera (en Úbeda) que demostraron ya tener un oficio en el que no cabía la improvisación y sí un innegable poder de convicción. Su profesionalidad y su capacidad para transmitir denotaba, vuelvo a repetir, siglos de antigüedad y un magisterio en el arte de la comunicación. La autenticidad que el Concilio de Trento exigía a los milagros tuvo que ver, sin duda, en esas pretendidas certificaciones que parecían acreditar los hechos milagrosos transmitidos a través de las citadas relaciones. La misma credibilidad ofrecían las historias sobre erupción de volcanes, terremotos, aparición de cometas en el cielo, maldades cometidas por fieras y monstruos, etc., etc., aunque pareciesen exageradas o imposibles, tal era la capacidad de los ciegos para hacer creíbles sus relatos. Traeré dos casos aparecidos en pliegos y sucedidos en esta provincia de Valladolid, el primero en el pueblo de Tordehumos en 1579 y el segundo en Medina del Campo en 1629. El hecho acontecido en Tordehumos, procedente de la colección de pliegos que Pascual de Gayangos donó a la Biblioteca Nacional, relata bajo el título «Obra nueva» que un vecino de la villa, que solía representar el papel de Jesús en el Auto celebrado todos los años el día del Corpus, debía una cantidad de dinero a un tendero y, para no tener que satisfacer la deuda, se acogió a lugar sagrado. Cuando fueron a decirle que se acercaba el día de la representación, se negó a participar alegando que el tendero acreedor procuraría con artimañas que le prendieran de verdad. Finalmente accedió, tras darle garantías de que la representación se haría en un entarimado al lado de la iglesia. Entretanto, el tendero había encargado a un amigo que hiciese de Judas y que aprovechase la escena del beso para dar un empujón a Jesús y sacarle del tablado. Así sucedió en efecto, cayendo del entarimado el nazareno y aprovechando el alguacil del pueblo para echarle mano. En ese momento, y viendo que se le llevaban preso, Jesús volvió la cara hacia San Pedro y le requirió: «Y vos, Pedro, ¿qué decís?» a lo que el discípulo respondió sin palabras empuñando la espada que llevaba y abriendo con ella la cabeza al alguacil. Todos los actores de la obra acabaron en la cárcel, dictando finalmente el juez una sentencia ejemplar por la que se absolvió a Cristo de pagar la deuda, a Judas se lo condenó a doscientos azotes y al alguacil a que se curara la herida a su costa.

La segunda relación refiere el lastimoso suceso que aconteció el día de Viernes Santo en Medina del Campo mientras predicaba un descendimiento el padre fray Juan Deza en la iglesia de San Agustín, donde un mes antes habían tenido lugar diversas obras

y habían retirado precipitadamente las cimbras antes de que fraguara bien el cemento. Murieron doscientas personas y en la relación se describen algunos de los casos más espeluznantes.

Otro de los adjetivos muy frecuentes en los títulos de los pliegos que contienen relaciones es el de «nuevo». En el que presento ahora se publica un romance sobre un labrador del reino de León, muy avaricioso que, tras una vida dedicada a la adquisición de tierras y a la usura, se convierte gracias a la predicación de un misionero (ver figura 1). Un pobre llega a su casa pidiendo limosna y posada y el labrador, ignorando que se trata del mismo Dios, le da hospedaje y agasajo. En reconocimiento a su sincero arrepentimiento Dios se lo lleva a la gloria esa misma noche del 26 de octubre de 1733. Dado que es el año en que el jesuita Pedro de Calatayud comienza a llevar sus misiones por toda España, no me extrañaría que fuese él mismo quien hubiese convertido al labrador.

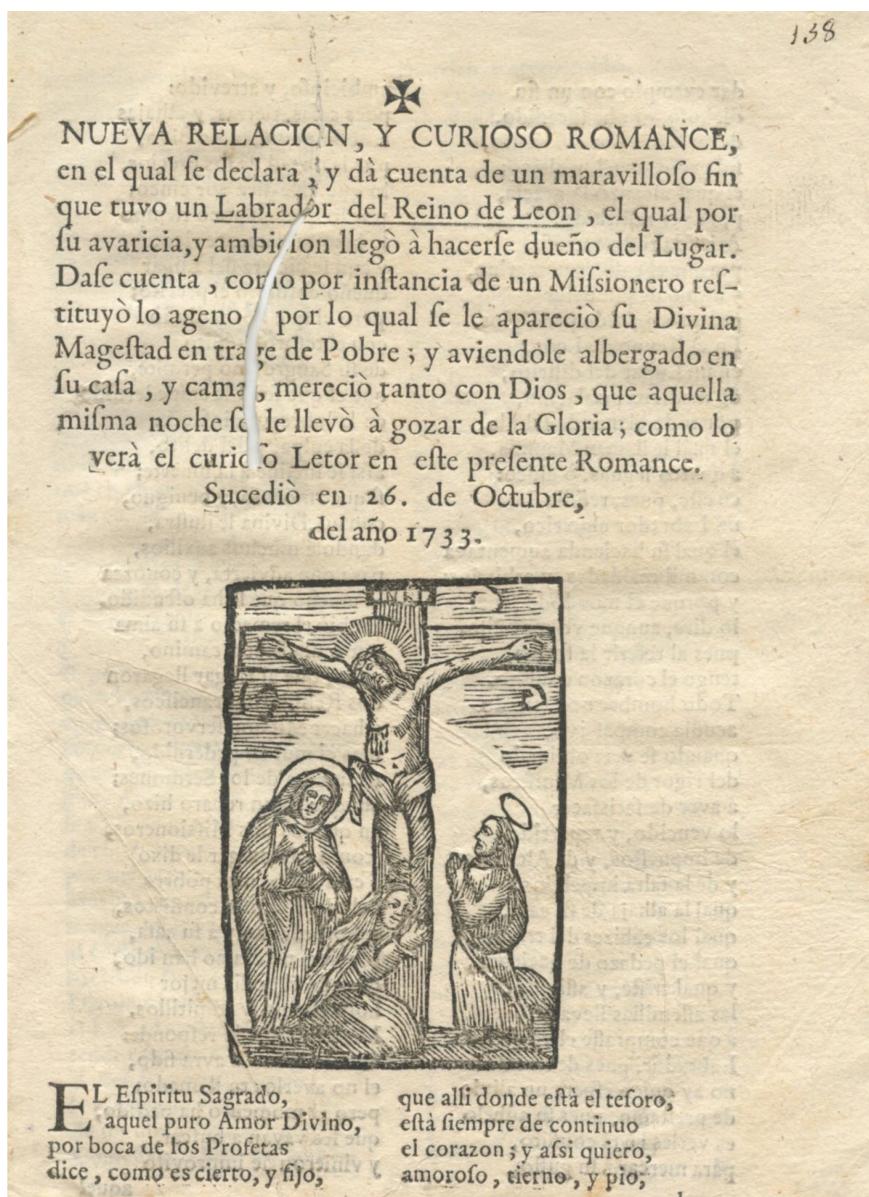


Figura 1. NUEVA RELACION Y CURIOSO ROMANCE en el qual se declara, y da cuenta de un maravilloso fin que tuvo un Labrador del Reino de León...Sucedio en 26 de octubre del año 1733. Sin imprenta ni año.

Otro modelo de relato que se ajusta como anillo al dedo al pliego impreso es el de los memoriales. A través de ellos se elevaban peticiones a un personaje de la realeza o de la nobleza para que alcanzase determinados favores al solicitante. Por venir a cuento mencionaré en primer lugar un famoso memorial que Lope de Vega dirigió a comienzos de la segunda década del siglo XVII a su majestad el rey Felipe III y que María Cruz García de Enterría descubrió en la Biblioteca del Museo Británico. En ese memorial, Lope se despacha a gusto contra los ciegos que cantan por las calles versos suyos o le atribuyen otros de mala factura que él rechaza:

Mandado está, que algunos hombres que inquietan el vulgo, fastidian la nobleza, deslustran la policía, infaman las letras, y desacreditan la nación Española, no pregonen por las calles Relaciones, Coplas, y otros géneros de versos: pero su desobediencia y vida vagabunda, les ha dado atrevimiento a proseguir en este oficio. Y como no solamente conviene instituir la Policía desde su principio (como fue opinión de Aristóteles en sus Políticos) *sed etiam ipsam corriger*, debe V. Alt. remediar este daño con grave castigo de su rebeldía y desacato, para que así cese este linaje bárbaro de gentes, más pernicioso a España que los Gitanos, para quien tantas veces se han nombrado jueces (1971: p.151).

Como ejemplo físico de ese tipo de escritos, traigo este, dirigido por un autotitulado «pobre de las Covachuelas» al Doctor Bullón, acerca de la situación de España en la guerra entre Felipe V y el archiduque Carlos de Austria. El texto, escrito en un lenguaje de germanías, menciona también el cambio experimentado en el país hasta en los bajos fondos:

Si en tiempos de mi Felipe estábamos con libertad cristiana, debajo del yugo suave y católico, con la licencia de poderse ir un pobre a San Bernardino, al Pardo o a otras partes a pedir una limosna, o a la sopa... Hoy, (no puede irse) ni al altillo de San Blas a tomar el sol o despulgarse o remendarse sin que lo desnuden hasta los zapatos los soldados del tal redentor Carlos.

De la misma época es el pliego contenido las proezas de Guido de Estaremburg—Guido Wald Rüdiger—, conde de Starhemberg, cuando tomó Madrid en 1710. Después de comprobar el mínimo apoyo de la población madrileña al Archiduque, abandonó la capital, quedando un tiempo al mando de las tropas austriacas en Cataluña. El pliego, publicado en Sevilla por los herederos de Tomás López de Haro, tiene en su última página un curioso soneto que se puede leer siguiendo los rayos de una estrella que acaban en la sílaba central «te».

Finalmente muestro unas «Debidas aclamaciones a Felipe V» en las que, albricia tras albricia, también se menciona a Valladolid, la ciudad en que fue proclamado rey en 1700. Esta serie se cierra con una nota de política internacional en el pliego que la cámara baja de la Gran Bretaña dirige a la reina Ana alabando la decisión de dar por finalizada la guerra que se había declarado a Francia y España.

Como vamos comprobando, la historia podía mostrar diferentes vertientes según fuese contada en el pliego correspondiente por un partidario o por un contrario, pero en cualquier caso se destacaban hechos acontecidos, sucesos notables, controversias que diesen origen a debates, comportamientos heroicos o errores humanos que pudiesen cantarse o narrarse en tono dramático en las plazas y mercados donde el cantor se situaba para vender. Nada mejor para abastecer al público de esos mercados que transcribir y pregonar aquellas noticias o conocimientos que ayudaran a cubrir necesidades humanas

tales como la satisfacción de la curiosidad —la natural y la morbosa— o la catalización de las inquietudes despertadas por las corrientes artísticas de cada época. El ciego llevaba papeles impresos con crímenes, acontecimientos, incendios, inundaciones y todo tipo de sucesos sorprendentes y vendibles, pero también con juegos de manos, modelos de cartas de amor, libros de adivinación de sueños, oráculos y hasta oraciones milagrosas o consejos evangélicos. Tal vez por esta razón (o bien porque vendían los evangelios en forma de pequeños amuletos) cuando Valle Inclán hace una acotación para anunciar la aparición de un coplero, escribe: «Asoma en la puerta de la venta un ciego de los que la gente vieja llama aún evangelistas, como en los tiempos de José Bonaparte; antiparras negras, capa remendada y, bajo el brazo, gacetas y romances. De una cadenilla, un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra» (Valle Inclán, 1930: 141).

Otra explicación al calificativo de «evangelista» podría ser la de que el coplero, como los ángeles, venía también pregonando nuevas (para el caso no importa si buenas o malas, ciertas o falsas) y vendiendo «evangelios» que se doblarían y meterían en bolsitas primorosamente bordadas para la protección de los recién nacidos. En la Edad Media, y sobre todo a raíz de la aparición de órdenes religiosas de predicadores, como los dominicos o los franciscanos, comenzaron a proliferar los *exempla*, es decir unos pequeños relatos que se insertaban en los sermones y que servían para adoctrinar entreteniendo. Como pequeñas narraciones que podían dar ocasión para reflexionar o para extraer una moraleja se mantuvieron durante siglos y muchas de las historias difundidas a través de los papeles doblados contenían esa breve doctrina que servía para conocer cómo debían vivir y actuar los seres humanos. La finalidad de la poesía popular es, en muchos casos, crear un manual inmaterial de preceptos para saber vivir y comportarse frente a los demás. Algo que se podría comunicar ejemplificando a través del comportamiento de héroes o de figuras legendarias. Junto al Magisterio de la Iglesia, que siempre buscó en las vidas de los santos la ejemplaridad, se alinean las creaciones o invenciones de la piedad popular y los ribetes legendarios —a veces con resabios de otras religiones anteriores— que configuran finalmente la imagen deseada del santo o santa, del mártir o la heroína, plasmada después en grabados o dibujos para su reconocimiento y veneración.

Por poner un ejemplo de gran antigüedad que algunos autores como Gustave Cohen sitúan históricamente a la par de la *Canción de Rolando* en Francia, mencionaré la *Canción de San Alejo* (ver figura 2). Este relato, que según Cohen es una auténtica «epopeya religiosa», que cuenta la leyenda de aquel que:

abandona intacta a su joven esposa la noche de bodas y lleva, por Oriente, una existencia mísera, huye del milagro originado por su santidad y, en harapos, desconocido, halla asilo debajo de la escalera de la casa paterna. No será sino después de su muerte cuando se descubran su condición y su santidad. Entonces estalla el dolor de los suyos, el del padre, el de la esposa, el de la madre, extraña e ingeniosamente diferenciados (Cohen, 1977: 45).

La historia de San Alejo también será recogida en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, en el siglo XIII. Alejo, noble romano (nacido en tiempo de Honorio el Magno, según dicen algunas fuentes), se casa con una joven virtuosa, a la que pide licencia para ir a Tierra Santa, dejándola a cambio un anillo cuya piedra se enturbiará cuando él se halle en peligro. Entrega todas sus riquezas, vive diecisiete años fuera de casa y, finalmente, regresa de su viaje; va a vivir, vestido de pordiosero, a la propia casa paterna, donde nadie le reconoce y donde residirá hasta su muerte sufriendo resignadamente. Al fallecer, las campanas doblan solas y resplandece la casa; cuando llegan todos, el santo



Figura 2. El Bienaventurado San Alejo. Verdadera relación y curioso romance de la vida y muerte del bienaventurado San Alejo. Valladolid, imprenta de Dámaso Santarén, 1855.

tiene entre sus manos un papel donde aclara quién es. El hecho misterioso y extraordinario de que las campanas doblen solas se produce en la tradición y en los relatos legendarios por múltiples motivos. Uno puede ser por el fallecimiento de un justo a cuya circunstancia se quiere dar relieve por sus bondades o por su vida ejemplar.

En realidad, todas las versiones en prosa o verso parecen proceder de una leyenda siríaca que a partir del siglo VI difunde la existencia de un «hombre de Dios» de vida ejemplar y silenciosa. Las adiciones griegas, persas o bizantinas vienen a añadir más interés a la historia que, al final, llega a España a través del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, recogido después por Juan Basilio Santoro, canónigo de Calahorra, propagándose y difundiéndose en numerosas versiones alimentadas por los párrocos en sus homilías. Es fácil, por tanto, que alguna de estas leyendas procediera de los sermones que los ciegos —refugiados en los templos para rezar y pedir— escuchaban a los predicadores en sus habituales fervorines. Luego, esas historias formarían parte de un aprendizaje obligado de

los niños invidentes, que se ponían a servir y recibir lecciones de vida de ciegos rezadores mayores que ellos. El Lazarillo de Tormes ya habla de un ciego que:

ciento y tantas oraciones sabía de coro, en un tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia donde rezaba; un rostro humilde y devoto, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hacer. Allende esto, tenía otras mil formas y maneras para sacar dinero. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían, para las que estaban de parto, para las que eran mal casadas, que sus maridos las quisieran bien. Echaba pronóstico a las preñadas, si traía hijo o hija. [...]. Con esto andábase todo el mundo tras él, especialmente las mujeres, que cuanto les decía creían (Anónimo, 2006: 70-71).

José Gestoso y Pérez, el erudito escritor sevillano, sitúa en la Sevilla de fines del siglo XV, a 14 de septiembre de 1495 exactamente, la fecha en la que Leonor Rodríguez, mujer de Juan Sobrino, ollero de Triana, de un lado, y de otro Juan de Villalobos, ciego, hacen contrato para que éste se haga cargo de un hijo del matrimonio, llamado Lope, ciego también y de doce años de edad, con objeto de que le sirviera en el oficio de rezar, durante cuatro años: el maestro enseñaría los rezos y oraciones al discípulo y le daría de comer, beber y vestir, casa y lecho. El discípulo le ayudaría en cuanto le mandase, siempre que fueran cosas honestas y factibles.

El investigador Pablo Pérez Constanti encuentra en los archivos de la Catedral de Santiago, un documento donde se refleja el contrato firmado entre Pedro de Coiro, maestro de zanfona, y Juan Vázquez, niño ciego, mediante el cual se obliga aquel, por seis ducados al mes, a enseñar el oficio al aprendiz, «para lo cual le ha de dar sanfonía que toque con yerros tocantes a dicho oficio como se acostumbra» (cit. Díaz, 1996: 24).

Como se ve, no es solo el repertorio lo que se entrega de una generación a otra de ciegos (rezadores o cantadores), sino un modo de interpretar y transmitir, de comunicar en suma. A ese patrimonio de textos y mímicas habrá que añadir un hecho más: la movilidad de los ciegos y su costumbre de acudir cíclicamente a ferias o mercados lejanos, haciendo rutas que a veces duraban una estación del año, lo cual influyó también decisivamente en ese trasvase y difusión de repertorio que sería difícil de comprender de otro modo. A la evolución lenta y natural de la tradición local habría que agregar este aluvión anual de la tradición transeúnte, que inundaba el medio rural con una bocanada de aire ciudadano. La influencia no queda ahí: el ciego tomaba buena nota de crímenes, desgracias, sucesos espeluznantes y tragedias del campo para llevarlos después a las calles y plazas de la urbe. Quien hable todavía de aislamiento cultural para aldeas y pueblos españoles en los pasados cuatro siglos es que no conoce o no quiere conocer las rutas de arrieros, trajineros, buhoneros y cantores ambulantes hasta finales del siglo XIX y, en el caso de los ciegos, hasta bien entrado el siglo XX.

Quienes busquen una explicación al hecho de que un personaje como Rodrigo Díaz —el Cid— haya despertado durante siglos el interés de generaciones y generaciones de lectores y oyentes, deberán recurrir a su distintivo de héroe. Cuando el *Cantar* se escribe, el Cid ya era famoso y los versos que componen el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid son en realidad «las nuevas», o sea las noticias, que de él se dan para quienes deseen satisfacer su curiosidad sobre el personaje heroico. Como todos los héroes, el Cid tiene una personalidad múltiple que se adapta a las épocas, a los cambios sociales y a las conveniencias. Sus genes, su carácter, su comportamiento son, en cuanto humanos, muy cercanos a quienes se aproximen a escuchar los relatos que sobre él se

vayan produciendo. Rodrigo suspira, sonríe, llora, sueña, se alegra y hasta reacciona de forma práctica o lógica ante los problemas que la suerte o el hado le plantean. También es mesurado, leal, valiente y bien nacido. Pero además de todo eso, lo que le da una especie de derecho que le eleva sobre el resto de los mortales es su capacidad para asumir el riesgo de enfrentarse a los conflictos, así como su virtud especial para solucionarlos.

Por supuesto que el concepto de «historia» va cambiando y modificándose desde la Edad Media, en que las crónicas aceptaban sin rubor aspectos fantásticos y milagrosos, hasta llegar al siglo XIX en que la verdad trata de abrirse paso entre la maraña de hechos, cuentos y patrañas que llegan de edades pretéritas. Por poner otro ejemplo me referiré brevemente a los amantes de Teruel, narración que según Menéndez y Pelayo proviene de una invención apócrifa de Juan Yagüe de Salas, quien afirmaba haberla copiado de una antigua epopeya fechada en 1217. Menéndez y Pelayo demuestra que el relato es una ficción de Yagüe «que ni siquiera tiene barniz de antigua excepto al principio, lo mismo que antes había contado en su fastidiosísimo poema publicado en 1616» (1961: 27). Los motivos principales de la historia —amor y fidelidad— se trufan antes con otros aspectos que la tradición folklórica va introduciendo y desarrollando. El pliego que muestro está basado en la obra de Hartzenbush, quien respetó el año de 1217 para iniciar la trama.

En fin, que el pliego es un excelente vehículo, con el soporte de una voz adecuada, para difundir historias, discursos, diálogos, coloquios, consejos, cartas e ideologías circunstanciales o de ocasión, sean hechas en tono serio o jocoso. La sátira es un arma en manos de un poeta fértil o de un artista gráfico con ingenio. Véase si no esta estampa que se conserva en el Museo de Historia de Madrid con el tema de Napoleón y sus ambiciones. El emperador se encuentra haciendo planes entre Inglaterra (representada en la cumbre de la sagacidad) y España (en la cumbre de la generosidad). El español, generoso, está en cuclillas diciendo «Allá va eso para prueba de mi aprecio. Perdona la cortedad» y está soltando un montón de zurullos que caen sobre la mesa del francés y le hacen exclamar: «Ah, España ingrata». Un verso en la parte inferior izquierda reza: «El que en el norte triunfó / con la mentira y patraña / al intentarlo en España / ésta en su plan se cagó».

Independientemente de los héroes y las hazañas bélicas, predominan en los pliegos, especialmente en los siglos XVII y XVIII las desgracias habidas en el mar y las escaramuzas tenidas con los piratas, quienes, junto a valientes, guapos, toreros y bandoleros llenarán los dobleces de aventuras. Con la llegada en el siglo XIX de los diarios y periódicos se irá dando entrada a los sucesos siniestros, espantosos, terribles y horrorosos que competirán en interés con los crímenes más atroces y espeluznantes, castigados finalmente con el garrote o con la prisión perpetua.

Al contenido del papel —curiosamente muy pocas veces se escribe «papel» para denominar al pliego doblado—, se van integrando sin dificultad los diferentes géneros en que se desarrollan los temas épicos y líricos: el romance octosilábico y asonantado pero siempre «nuevo», las canciones, los trovos glosados, las décimas, las jácaras, los tangos, los gozos —tanto los de tono espiritual como los compuestos a lo profano en honor del venerado chocolate—, las jotas, las redondillas glosadas, los pregones, los chistes, los disparates, las bromas y todo lo representable, desde aquello que podía «echarse» en el reducido ámbito de un cuarto de estar —como un sainete— a lo que precisaba de una tramoya y unos actores, como una tragedia (ver figura 3). Desde soliloquios dieciochescos debidos a la pluma de Tomás de Iriarte en los que se suicidaba la reina Dido, a Tonadillas que podían ser de don Ramón de la Cruz o del mismo Iriarte pero que se representaban sobre las tablas antes de dar paso al género chico. Pasillos, sátiras o entremeses animaban así, de forma volandera, a asistir a las representaciones para las que se imprimían pasquines



Figura 3. Trovos nuevos para cantarse con guitarra. El cuatro y el tres. Barcelona, imprenta «El Abanico». Hospital 19.

en los que se informaba fielmente de todo lo que un espectador ocasional podía contemplar y disfrutar. Son bien conocidas las quejas de los empresarios teatrales por la competencia que les hacían los ciegos al difundir por las esquinas las tonadillas más populares de obras que todavía estaban en cartel. Convertidos en actores de ocasión, los ciegos aprovechaban el éxito de alguna obra teatral para suplantar en la calle a sus protagonistas e introducir «morcillas» que sacaban de quicio a los sesudos dramaturgos. La cultura llegaba a las clases populares, analfabetas en su mayoría por la escasa atención que se daba a los maestros en los pequeños municipios, a través de pliegos cantados o abecedarios recitados. Las, gracias a Dios olvidadas «amigas» escuelas de niñas en las que las propias maestras eran iletradas, parecían paliarse con cartillas, papeles doblados conteniendo las oraciones básicas y algunas nociones aritméticas cuyo privilegio de impresión mantuvo tan celosamente la

catedral de Valladolid, pese a los intentos fraudulentos de algunas imprentas para editar y vender ese tipo de documentos. La religiosidad del pueblo español fue el cimiento sobre el que se edificó la proliferación de novenas, salves, himnos, milagros, verdaderos retratos, vidas ejemplares, despertadores y relojes espirituales para el fomento de la devoción, carteles admonitorios, oraciones, estampitas de santos, procesiones que a veces se vendían en tiras para ser recortadas y pegadas en interminables rollos que luego los niños podrían visionar en pequeños teatrillos...

Y hablando de recortables, entretenimiento bien extendido en toda Europa, tendríamos que mencionar los soldaditos para jugar que en Francia fueron objeto de atención en la localidad de Epinal y en España en los talleres gráficos de Bosch o de Paluzie. Los niños imitaban en sus entretenimientos lo que veían en la calle particularmente en el siglo XIX, tan prolífico en guerras, batallas, paradas y desfiles. Tampoco podemos olvidar los ventalles y los abanicos, algunos de ellos hermosamente cromolitografiados para ser pegados sobre el varillaje y aliviar el calor. Las sombras, otro entretenimiento infantil vinculado a la linterna mágica, tenía incluso guiones preparados para acompañar pequeñas obras de teatro, como el de las *Tentaciones de San Antonio* en cuyo pliego andaban revueltos santos y demonios hasta que la curiosidad infantil los iba separando adecuadamente para que cumpliesen su papel en el pequeño sainete.

Algunas de las primeras aucas catalanas, mallorquinas y valencianas se dedicaron a los juegos de lotería al estilo de los juegos de las suertes medievales italianos y españoles. Si uno compara las imágenes de los juegos de las suertes o de las loterías romanas y sicilianas con las figuras de las primeras loterías españolas comprobará que ahí estaban el sol y la luna, el unicornio y el león, el ciervo y el jabalí, la palma y la sirena, el toro y el corazón atravesado. En algunos casos, curiosamente, también aparecían un mochuelo y una oca, símbolos de los juegos de tablero que se convertirían sin duda en los más populares del Renacimiento. Así como los juegos de adivinación estuvieron perseguidos por la Inquisición en España, los juegos de lotería públicos fueron sistemáticamente prohibidos por el Estado a partir del siglo XVIII, siglo en el que se inventa la lotería estatal como sistema para aminorar la deuda pública y pasan esos juegos al ámbito doméstico, convirtiéndose en distracción de niños o de la familia.

En un panorama tan extenso y peculiar como el que he venido describiendo, donde cabía todo lo imaginable, también había espacio para lo futurable. Sabemos que, a partir del siglo XVI, se hacen numerosísimas impresiones de los libros llamados almanaques, lunarios o reportorios de los tiempos, en los que, tras la reforma del calendario por Gregorio XIII en 1582, se ponían al día todos los conocimientos provechosos y útiles para el ser humano provenientes de diversas civilizaciones: las causas del tiempo y su medida, las fiestas y su cómputo, la historia y cosas notables sucedidas en el mundo, y las señales de la atmósfera, cuya variación o alteración tenía influencia sobre los llamados días judiciales y, principalmente, sobre la aplicación exitosa de las medicinas.

Así pues, los pronósticos y las profecías no podían estar ausentes de este maremágnum que ha convertido este texto en un curioso cajón de sastre, del que espero que salga un patrón digno de un terno ponible y no punible.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ-BARRIENTOS, Joaquín (1987): «Literatura y economía en España. El ciego», *Bulletin Hispanique*, 1/4, 313-326. <https://doi.org/10.3406/hispa.1987.4624>

- ANÓNIMO (2006): *LAZARILLO DE TORMES*, Madrid, Espasa Calpe.
- COHEN, Gustave (1977): *La vida literaria en la Edad Media*, Madrid, Fondo de Cultura económica.
- DÍAZ, Joaquín (1996): *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Escuela Libre Editorial/Fundación ONCE.
- DÍAZ, Joaquín (2022): «Prólogo», en *La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)*, Inmaculada Casas-Delgado y Carlos M. Collantes Sánchez (coords.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 19-36.
- FERRER DEL RÍO, Antonio y PÉREZ CALVO, Juan (1843-1844): «El ciego», en *Los españoles pintados por sí mismos*, vol. II, Madrid, Imprenta Boix, pp. 471-482.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1971): «Un Memorial, casi desconocido, de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 51/192, pp. 139-160.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1961): *Orígenes de la novela. III. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, Santander, Aldus, D.L.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1906): *Episodios Nacionales. Cuarta Serie. Prim*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (1930): *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, en *Tablado de marionetas para educación de príncipes*, Madrid, Cía. Iberoamericana de Publicaciones, S. A., Imp. Rivadeneyra, Opera Omnia, pp. 109-223.

Fecha de recepción: 31 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 9 de septiembre de 2025



«Tener la gracia de los cuentos». Conversación con José Luis Gutiérrez, «Guti» o «Don Guti»*

«Having the gift of storytelling». Conversation with José Luis Gutiérrez, «Guti» or «Don Guti»

M.ª Pilar PANERO GARCÍA

(Universidad de Valladolid)

mariapilar.panero@uva.es

<https://orcid.org/0000-0001-7346-0778>

RESUMEN: Esta entrevista nos ofrece la perspectiva de un narrador contemporáneo y profesional, José Luis Gutiérrez, que utiliza el cuento como un medio dotado de una fuerte carga emocional. Esta virtud del cuento hace que este sea importante para los grupos que los generan o los hacen suyos mediante la escucha por su capacidad para transmitir valores. Las historias que narra en voz alta ante auditorios diversos nacen de lo particular, de tradiciones específicas, y, sin embargo, se hacen universales en entornos contemporáneos. Recogemos sus reflexiones sobre la tradición contingente y necesaria que se revaloriza cuando se reelabora para emitir mensajes particulares que hacen aflorar la alteridad.

PALABRAS-CLAVE: Cuento tradicional, Historias de vida, Noroeste peninsular, Oralidad, Folklore, Narrador profesional.

ABSTRACT: This interview offers us the perspective of a contemporary and professional storyteller, José Luis Gutiérrez, who uses the short story as a medium endowed with strong emotional power. This particular strength of the short story makes it important for the groups that create it or make it their own through listening, thanks to its ability to convey values. The stories he tells aloud before diverse audiences arise from the particular—from specific traditions—and yet they become universal in contemporary settings. We present his reflections on the contingent and necessary tradition that gains new value when it is reworked to convey particular messages that bring forth alterity.

KEYWORDS: Traditional tale, Life stories, Northwestern Iberian Peninsula, Orality, Folklore, Professional storyteller.

La palabra escrita me enseñó a escuchar la voz humana, un poco como las grandes actitudes inmóviles de las estatuas me enseñaron a apreciar los gestos. En cambio, y posteriormente, la vida me aclaró los libros.

Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano* (1974)

* El grueso de la conversación de la que nace este texto tuvo lugar en Valladolid en la Facultad de Filosofía y Letras el 3 de junio de 2025. Agradezco a «Guti» su generosidad en esta ocasión y en otras que la propiciaron y, aprovecho estas líneas, para reconocer la honda emoción que me provoca escucharlo narrar. La entrevista forma parte de la actividad del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid IDINTAR: Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al mundo contemporáneo.

Dicen los entendidos en las reglas del bien contar cuentos que los encuentros decisivos, tal como sucede en la vida, deberán ir entremezclados y entrecruzarse con otros mil de poca o nula importancia, a fin de que el héroe de la historia no se vea transformado en un ser de excepción a quien todo le puede ocurrir en la vida, salvo vulgaridades.

José Saramago, *El Evangelio según Jesucristo* (1991)

1. INTRODUCCIÓN

Reconocido como una de las figuras más destacadas de la narración oral ibérica, su labor se articula en torno a la recuperación y revitalización del cuento tradicional como parte de un proyecto etnográfico más amplio, centrado en la recopilación de historias de vida y testimonios orales. Los relatos, romances e historias que conforman su repertorio proceden directamente de narradores tradicionales, y en sus interpretaciones se procura preservar tanto el carácter dialectal como la atmósfera original de cada narración.

Su trabajo busca trasladar al escenario la esencia de la palabra contada —aun asumiendo la transformación que implica pasar del ámbito doméstico o rural al espacio escénico—, manteniendo siempre la autenticidad y la conexión con el público. Ha desarrollado su labor principalmente en entornos rurales, con el propósito de restablecer la cadena de transmisión oral interrumpida por la pérdida de espacios de escucha y convivencia comunitaria.

Desde el inicio de su trayectoria en 1990, ha realizado cientos de actuaciones en diversos contextos y para públicos muy variados, destacando especialmente las llevadas a cabo en numerosas localidades de Zamora, donde ha consolidado un vínculo significativo con las comunidades de origen de los relatos, devolviendo así las narraciones a los territorios de los que proceden.

Narrador y creador escénico desde 2001, especializado en la recuperación y puesta en escena de la tradición oral ibérica. Ha desarrollado espectáculos de narración como *Historias del Filandar* (2001), *Romances para Adolescentes* (2017), *Lobadías* (2020) y *Cuando Dios Andaba por el Mundo* (2024), combinando cuentos, romances y saberes populares de comunidades rurales.

A lo largo de los años, la trayectoria de estos espectáculos ha ido tejiendo un recorrido por la memoria oral gallega. En 2015 se estrenó *Os Contos de Joselín*, una recuperación de las narraciones del primer narrador profesional gallego, José Rodríguez de Vicente, Joselín. Más adelante, en 2019, estrenó con Celso Fernández Sanmartín, y Quico Cadaval *Tres Velhas Polo Menos*, un homenaje a las informantes de tradición oral y a los cuentos de aparecidos. En 2023 este trío lleva a la escena *Tres Velhas na Romería*, una pieza que evoca historias de mujeres gallegas y leonesas vinculadas a romerías, peregrinaciones y tradiciones populares, combinando humor y emoción.

En teatro documental y performance ha estrenado *A Pelo* (2015, Premio Moretti XII), *¿Cantamos o Rezamos?* (2013) y *Del Museo* (2015), integrando investigación etnográfica, memoria comunitaria y nuevas formas de puesta en escena.

Este conjunto de espectáculos refleja la combinación de recuperación del patrimonio oral, respeto por la voz de los informantes, investigación etnográfica y experimentación escénica, consolidando al narrador como referente en la transmisión contemporánea de la cultura popular ibérica.

Como autor literario se interesa fundamentalmente por la frontera entre la oralidad y la escritura, en un trabajo por recuperar la memoria y la vida de sus informantes. Fruto de este interés ha publicado en colaboración con la ilustradora Leticia Ruífernández

Cuaderno de últimas voces. Historias de la vida del Poniente y la Raya (2021) y *Memorias en conserva* (2023). Ambos son proyectos editoriales orientados a la preservación y puesta en valor de la memoria oral y visual de diversas comunidades rurales españolas.

El primero se configura como un cuaderno en el que voces testimoniales y acuarelas se articulan para documentar la vida cotidiana en la Raya zamorano-leonesa, rescatando, mediante veinte relatos y cincuenta ilustraciones, fragmentos culturales amenazados por el olvido. El segundo adopta la forma de una compilación de ochenta narraciones reunidas por José Luis Gutiérrez a lo largo de décadas de trabajo etnográfico, acompañadas de collages e imágenes que integran fotografías, recortes y bordados con el fin de evocar la España de la primera mitad del siglo XX.

Ambas publicaciones son extraordinarias por su edición impecable. El segundo recuerda a las populares cajas de membrillo, que se han utilizado durante generaciones depósitos para guardar objetos personales, especialmente fotografías, que recuerdan un acontecimiento o una persona especial. Las narraciones se presentan como tarjetas que están dentro de una lata en la que se indica: «INGREDIENTES / 80 relatos escritos por JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ / 80 collages realizados por LETICIA RUIFERNÁNDEZ». En conjunto, ambas obras desarrollan una poética de la memoria que combina recursos textuales y visuales para reconstruir experiencias, lenguajes y tradiciones en vías de desaparición, contribuyendo así a la salvaguarda del patrimonio inmaterial.

Su formación académica es la de ingeniero forestal e ingeniero en construcciones civiles. Ha desarrollado toda su labor de más de veinticinco años dentro como técnico de la Sección de Espacios Naturales, Fauna y Flora del Servicio Territorial de Medio ambiente de Zamora, Junta de Castilla y León. Su primer destino (2000-2010) fue como técnico del Parque Natural del Lago de Sanabria y alrededores, allí además de las labores propias de un técnico forestal, se encargó del desarrollo de un plan de amplio calado dedicado a recuperar los valores culturales de los pueblos del Parque Natural. Desde 2010 es técnico del Parque Natural de Arribes del Duero con labores en conservación de fauna y flora, incendios y otras labores administrativas. Este trabajo le permite dialogar con muchas personas depositarias de «los últimos vestigios culturales y lingüísticos de un mundo fronterizo y ancestral que ya está desapareciendo en este momento aventado como los vilanos por el irresistible viento de la homogeneización» como nos recuerda Julio Llamazares en el «Epílogo» de *Cuaderno de últimas voces* (Gutiérrez y Ruifernández, 2021: 209).

Presentamos una entrevista que hacemos a un narrador profesional en su madurez. Este considera que diversas cuestiones personales y familiares han condicionado radicalmente su quehacer de escuchador, contador y escribidor. Para «Guti» su homosexualidad motiva que en la infancia le asignaran amorosamente el rol de niño *folk*, porque no encajaba en ambientes considerados «masculinos» como el fútbol. Por fortuna algo hemos avanzado y hemos desnormalizado situaciones como esta que nunca debieron ser normales.

El duelo de sus padres por ser la herida más profunda y dolorosa actualmente condiciona su escritura, la visceral y la reposada, mientras que reconoce que ha adoptado con sus tres hermanos y su hermana el rol de la abuela y la madre en su familia, unida y esencialmente matriarcal. Se manifiesta en este núcleo primario, que es la familia, como el guardián de la memoria de los afectos y las cosas: «un coleccionista de memorias. Una figurita de madera de los vecinos, una muñequita con el traje de baile de mi madre, piedras de un antiguo telar... todo convive como testimonio de la vida y de quienes nos precedieron».

La amistad en todas sus variadísimas formas, incluida la del vivir comunitario de los muy diversos grupos que lo han acogido como joven o adulto etnógrafo, gaitero,

pandertero, cantador, bailador o contador de historias, también ha marcado un camino afectivo hacia la escucha y la comprensión de lo más bonito o de lo más duro. La fiesta, la poesía, la religión, los mitos, el lenguaje y la música le ofrecen un universo de apropiación simbólica, pero también de desprendimiento generoso en su oficio de narrador.

Advertimos al lector de que, como cualquier entrevista informada transcrita para ser leída en un ámbito académico, como es el caso, se hace partiendo de la premisa de que «el entendimiento del lenguaje debe de ser diferente bajo esas dos situaciones, la oral y la escrita. El lenguaje escrito no es simplemente una representación visual del oral» (Goody, 2008: 141). Sin embargo, que el entrevistado y la entrevistadora comparten el mismo dialecto, y también el mismo contexto, es un garante de que no todos los matices de una larga conversación se han perdido a pesar de los ajustes e injerencias necesarias para dicha adaptación.

2. CONVERSACIÓN

2.1. *Los inicios en la narración*

M.^a Pilar Panero García (PP): En el año 1990 te iniciaste en la narración coincidiendo con la idea de Agustín García Calvo, que vio en la ocupación ciudadana del Cuartel Viriato¹, el 30 de mayo de 1990, la ocasión propicia para impulsar su ideal de una educación libre y no reglada al más puro estilo machadiano. Comprometido plenamente con la iniciativa del «colectivo ciudadano», promovió en junio de ese mismo año la «Universidad Libre de Zamora–Escuela Superior de Sabiduría Popular», concebida como un espacio abierto para la cultura, el debate y el intercambio de ideas. Su objetivo era transformar el antiguo cuartel en un centro cultural al margen de las estructuras educativas oficiales, un proyecto que logró mantener vivo durante tres años. ¿Puedes contarnos cómo lo viviste?

José Luis Gutiérrez («Guti»): La experiencia fue muy especial. Cuando se organizó la ocupación, García Calvo reunió a un grupo de intelectuales y artistas —yo entonces tenía apenas 17 o 18 años— y asignó a cada uno un día de la semana para impartir una cátedra. Los lunes los dedicaba él mismo a retórica y política; los martes intervenían los artistas plásticos José Luis Comonte y Luis Quico; también participaba un profesor de literatura, Lorenzo Pedrero. Era un proyecto realmente hermoso.

Al finalizar el reparto, García Calvo decidió que los domingos debían tener un carácter más distendido y me nombró, con gran afecto, «catedrático de la sabiduría popular». Me encargaba de ofrecer sesiones lúdicas los domingos: cantaba, proyectaba diapositivas y compartía tradiciones que ya llevaba un tiempo recopilando. Un día me pidió que contara cuentos; preparé seis o siete y el público disfrutó muchísimo. Tanto, que la directora de la biblioteca municipal me contrató allí mismo para mi primera actuación remunerada, hacia 1992 o 1993, en un festival de narración en la plaza de la Marina

¹ La toma del Cuartel Viriato en 1990 fue el resultado de la movilización ciudadana, el hallazgo legal que permitía la reversión del edificio al Ayuntamiento y el impulso decisivo del Correo de Zamora. La Plataforma Ciudadana exigía soluciones para el Instituto Claudio Moyano y veía en el cuartel abandonado una oportunidad. El periódico promovió la idea de un asalto simbólico y convenció al alcalde Antolín Martín, quien sorprendió a todos al derribar las cadenas y entrar, iniciando un encierro masivo de un mes. La ciudad respondió con un apoyo sin precedentes, incluida una huelga general. Durante la ocupación, el cuartel se convirtió en un centro cultural abierto. Tras negociaciones, Defensa accedió a ceder el edificio, donde hoy se ubica el Campus Viriato. El episodio evidenció la fuerza del movimiento ciudadano y la unidad de Zamora.

de Zamora. Ese verano empecé a contar cuentos por los pueblos y, con el tiempo, en festivales. Y así hasta hoy.

Ahí comenzó todo, de la mano de García Calvo, a quien un amigo mío llama «el segundo San Agustín». Tenía una capacidad singular para intuir, comprender y guiar. Siempre me corregía con paciencia: al final de cada sesión me decía que debía contar los cuentos del poder, de la opresión, de los curas, los frailes, los médicos o los alcaldes. Su influencia fue decisiva en aquel primer momento, en el que mi labor consistía literalmente en repetir los cuentos tradicionales tal como los había escuchado de los informantes a los que llevaba tiempo grabando.

PP: La Asociación Etnográfica Bajo Duero, que se refunda en 1980, es la asociación donde tú te formas, ¿no? digamos que es la matriz, pero tú tienes muy buena relación con las demás asociaciones que se ocupan de la tradición folklórica en Zamora —Asociación Etnográfica Don Sancho, Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca y Agrupación Belenista «La Morana» por mencionar las más conocidas.

«Guti»: Sí, bueno, eso sigue habiendo. Yo llegué al Bajo Duero porque desde muy pequeño estaba ligado a Santa Cristina, el pueblo natal de mi madre. En esa casa mi abuela y mi y bisabuela cantaban y bailaban. A los cuatro o cinco años me apuntaron a Coros y Danzas, que entonces era Doña Urraca. En aquel tiempo, si no te gustaba ni el fútbol ni el atletismo, ni el judo, ibas a coros y danzas. Yo empecé a bailar y no lo dejé hasta los catorce o quince años.

A esa edad, mi padre me regaló una grabadora. Yo había escuchado un disco del Consorcio de Evento Musical, con Lorenza Ballesteros Fidalgo tocando la pandereta, y comprendí que eso era lo que quería hacer. Le pregunté a mi profesor de gaita, Alberto Jambrina, cómo se aprendía, y me dijo: «Grabando». Y así empecé a intentarlo.

Fui a Santa Cristina y escuché por primera vez a mi abuela cantar la jota y bailar en la cocina. Poco después me fui a Aliste, a un Carnaval en Palazuelo de las Cuevas, y vi cómo se bailaba allí. Para mí aquello fue revelador. Cuando volví al ensayo de Coros y Danzas y enseñé lo que había aprendido —el charro y la jota de Palazuelo— me di cuenta de que todo era mentira. Nos obligaban a inventar pasos, a coreografías que no tenían nada que ver con la tradición. La directora, Rosa do Barro, que me quería mucho, me dijo que eso era una mierda y que había que meterle más pasos, cruces, picados... Me quedé alucinado. Yo creía que las jotas y los boleros de Toro o Algodre eran auténticos, y resultó que eran inventos de la Sección femenina.

Ahí conocí a Miguel Montalvo y al grupo Bajo Duero, y me pasé a ellos con mucha militancia. Con ellos investigué durante años, monté cientos de espectáculos y es con quienes más me gusta trabajar. Con el tiempo he colaborado con muchos artistas y grupos, y eso me ha abierto la mente a proyectos distintos. No me interesa el *folk* como espectáculo tradicional ni los festivales de danza folklórica. Me interesan los proyectos complejos que me estimulen: lo que he hecho con Rodrigo Cuevas, con La ronda de Motilleja... Siempre busco involucrar a la gente, ser «el pegamento» que une músicos, bailadores y público.

En Zamora la situación es distinta. Aún no hemos llegado al punto de Asturias, donde una vez al mes todos los músicos y bailadores se juntan a cantar y bailar sin más. Aquí cuesta que los grupos trabajen juntos en festividades como el Cristo de Valderrey. Además, la preocupación hoy no está en la tradición, sino en la actuación y el espectáculo. La moda ha llevado a excesos en la indumentaria: relicarios, plumas, sedas... ya no se ven los trajes de diario ni los bailes antiguos, como los de Palazuelo con filas de cincuenta mujeres. Esa memoria se está perdiendo, y eso me preocupa profundamente.

PP: Hay una propuesta que me hizo mucha gracia de grupos que, además, se viste de «bonito». Me refiero al grupo Ancha es Castilla, que buscan el eslabón intermedio entre las supuestas esencias que inventa la Sección Femenina y lo que hacían en los pueblos en el siglo XX hasta que llegó el abismo que trajo la modernidad, el desarrollismo y sus consecuencias. ¡La gente bailaba en bata! Que, por cierto, es una prenda muy reivindicada en los últimos tiempos. Estoy pensando por ejemplo en un videoclip que ha grabado el grupo Mayalde con Eduardo Margareto.

«Guti»: Esto ya se hacía en Galicia desde hace tiempo. Ahora hay una corriente grande de gente que hace folklore como lo vieron ellos: con la indumentaria de los 80 —mujeres con saya de tablas, blusitas de flores, pañuelos en la cabeza— o con la de los años 40, para un día de fiesta. A mí me parecen interesantes todas las propuestas que salen de un conocimiento profundo. Cuando un artista dice «conozco esto» y lo lleva hasta donde quiere —como Rodrigo Cuevas, más conservadores como La ronda de Motilleja o súper conservadores como Bajo Duero— me resulta valioso.

Lo que no me parece aceptable es copiar modelos de la sección femenina sin más. Hace poco me llamaba un responsable de un grupo de baile y me pedía: «¿Me puedes grabar cuatro pasos de charro que vayan con la música del charro de Moralina?» Yo le pregunté: «¿Cuál es el charro de Moralina?» Me explicó que era un tamborilero, el señor Antonio, que tocaba unos charros y ya está. Le contesté: «Hay diez vídeos en YouTube de la fiesta de Moralina, bailando treinta parejas. Y ahí están los vídeos de Muga, de Villar del Buey, de Cibanal y de Mayalde. ¡No me pidas eso así, a ciegas!».

2.2. *La escucha y el método del narrador tradicional. Oralidad y escritura*

PP: Hay una cosa que me ha llamado la atención. Es que estás en la línea de un trabajo muy consciente, tú dices, «es que es un gran escuchador». Lo primero de un narrador, tú dirías que es la escucha, ¿no? Jack Goody nos advierte de que tenemos grandes limitaciones para analizar los sistemas conceptuales de las sociedades orales, debido a que estas son un producto que se ha moldeado desde la cultura escrita (2008: 129). Y más allá de las fórmulas que se repiten fielmente jugamos, es decir, creamos y reconstruimos. Me parece muy hábil por tu parte esta posición, puesto que generas la ilusión de que observamos la vida de tus protagonistas, pero en realidad estamos escuchando las ideas de ellos o a través de ellos con tu narración. Con todo el cariño afirmo parafraseando su famoso libro *La domesticación del pensamiento salvaje*, que tú domesticas desde tu posición de narrador del s. xxi a esos «salvajes». Nos ofreces una aspiración tan vieja que siempre ha estado unida a la narración oral:

Muchos participantes creen que están escuchando o diciendo en el mismo cuento. Pero no tienen un texto para efectuar tal comparación y mi experiencia con el Bagre muestra que su habilidad para comparar y, lo que es más importante, para corregir (ya que los recitadores son hombres maduros que «saben» por definición) es muy limitada. En cualquier caso la gente disfruta con un giro nuevo y, ante la ausencia de copias, pueden convencerse a sí mismos de que este cambio es de hecho parte de la verdadera versión, la primitiva (Goody: 2008: 134).

«Guti»: La propia dinámica del contar historias, junto con la influencia de grandes narradores con los que trabajo —en mi caso, Quico Cadaval y Celso Fernández Sanmartín, dos oyentes excepcionales— ha moldeado profundamente mi manera de narrar. Esto me ha permitido desarrollar dos aspectos que considero fundamentales. Primero, lo que los

compañeros de Baychimo Teatro llaman la «Guti pedagogía». Esta se cifra en que el cuento me sirva para transmitir todo lo que deseo, desde el modo de vida de mis informantes hasta la cultura tradicional y todos los elementos que rodean el relato. Segundo, una relación intensa tanto con la poética y la lírica del cuento, presentes en la vida y los relatos de los informantes, como con el conocimiento detallado de la realidad que cada historia refleja, una influencia muy marcada de Celso Fernández.

Mi objetivo es ser capaz de improvisar: los narradores no trabajamos con textos fijos, sino con lugares comunes por los que transita la historia, evitando la rigidez de un guion teatral o de un monólogo tradicional. Por eso me interesa conocer a fondo al informante, su entorno, la comarca, el pueblo, la geografía, las tradiciones, así como los ciclos de la vida y de la economía local, para poder improvisar de la manera más auténtica, como lo haría el propio informante.

PP: Sin embargo, lo oral puro no existe pues todos estamos en un mundo en el que las palabras están atrapadas en las tecnologías que las registran, aunque esto no invalida la oralidad (Goody, 2008; Ong, 2016). Según Havelock existe la necesidad de permitir que nuestra tradición oral continúe viva y activa, puesto que es parte de la «modalidad primaria del pensamiento». Aunque sus formas de expresión y conocimiento puedan parecer limitadas, representan un complemento imprescindible de nuestra conciencia escrita y abstracta (2013: 44-45). Para él la oralidad no es necesariamente una equivalencia del primitivismo pues, paradójicamente muchas de las tecnologías de la palabra, mediante «un matrimonio forzado o unas segundas nupcias» han «reavivado el uso del oído ha reforzado, al mismo tiempo, el poder del ojo y de la palabra escrita que es vista y leída» (Havelock, 1996: 58).

«Guti»: En mi caso sí porque trabajo con relato oral, porque mis fuentes son orales. Hay narradores que trabajan el relato oral desde el relato escrito, que es otra escuela totalmente diferente. Procuro estar cerca de la escucha, y los pocos textos que he utilizado literarios, he hecho un esfuerzo terrible por destrozarlos y llevarlos al terreno del oral. Lo que pasa es que en mi caso siempre he puesto a la vieja adelante.

PP: ¿Tú dirías entonces que tu forma de trabajar sería lo que el repentista a la poesía? Hago esta comparación porque compartís la capacidad relacional y performativa, la expresivo-comunicativa, la identitaria, la ritual, la didáctica, la lúdica, la transformadora, la transmisora de la historia, la terapéutica, la estética y desde luego, puede ser un medio de autorrealización y de trabajo, para muestra un botón (Bienes y Checa Olmos, 2022).

«Guti»: Claro, tiene mucho que ver con todo ello. Precisamente la figura del *versolari* o del repentista es lo que distingue al buen narrador tradicional del narrador común. En Aliste existía una expresión maravillosa usada por las mujeres mayores de Nuez, de Sejas o de Moldones: cuando alguien llegaba a un pueblo y decía «youento el cuento», ellas respondían «pero mi abuela tenía la gracia de los cuentos».

Quien poseía «la gracia de los cuentos», es decir, quien era reconocido como narrador dentro de la comunidad, tenía la habilidad de apropiarse de la historia y adaptarla para transmitir aquello que realmente quería contar. Su talento consistía en hacer suya la narración. Siempre explico esto con el cuento del sastre que se engancha en una zarza, una historia que aún hoy pueden relatar perfectamente muchos informantes de setenta u ochenta años.

La diferencia entre un narrador auténtico y uno corriente se percibe desde el inicio. El buen narrador no solo menciona al sastre: dice su nombre, el pueblo del que venía, qué estaba cosiendo, por qué camino transitaba y dónde se encontraba exactamente la zarza. Así lo hacía mi abuela Teresa que, al contar ese cuento situaba la casa de Manganeses de

la Polvorosa de donde salía el protagonista y describía la zarza, tenía muy presente y aún puede visitarse, cerca del camino que va hacia Santa Cristina.

Ese era el sello del narrador tradicional. El cuento permitía introducir todo aquello que quisiera, siempre que hiciera la historia más viva. Esa es la línea que intento seguir, quizás con algo de idealización por mi parte, pero guiándome por ese espíritu.

La diferencia, claro, es que yo dispongo de una formación y una amplitud de miras que los narradores tradicionales no tenían, y además mi trabajo tiene un propósito artístico. No hago arqueología: construyo espectáculos que deben ser comprendidos por públicos muy diversos, desde especialistas reunidos en un congreso hasta vecinos de Cozcurrita de Sayago o estudiantes de un instituto de FP en Barcelona.

PP: ¿También cuentas para niños?

«**Guti**»: Yo trabajo poco con niños; es en los adolescentes donde realmente me interesa centrarme, porque mi registro lingüístico resulta algo duro para los más pequeños. También influye una cuestión práctica pues, cuando no dispones de mucho tiempo o cuando ya has alcanzado un nivel que te permite elegir tus ámbitos de trabajo, buscas retos artísticos que te estimulen. En mi caso, donde me siento más cómodo y seguro es con el público adulto, adolescente y posadolescente.

PP: ¿Te sigue costando enfrentarte al público o no? Porque hay una parte que es el control de la narración, que eso es evidente que lo tienes, pues ya tienes mucha práctica, ¿no? ¿Pero el tema performativo no parece que sea muy importante para ti? Las veces que te he visto, tu puesta en escena es muy sencilla, sin *atrezzo*.

«**Guti**»: Para mí, el único problema que puede surgir con el público tiene que ver con el espacio en el que se realiza la narración. Si el lugar es propicio —si ofrece unas condiciones mínimas de atención, comodidad para quienes escuchan y un ambiente favorable para quien cuenta— no hay motivo para preocuparse: la narración siempre funciona.

Un narrador debería renunciar, en la medida de lo posible, a cualquier ficción teatral. Por eso no es necesario poner voces ni adoptar posturas exageradas. Yo solo me levanto de la silla cuando el espacio me obliga a hacerlo para que el público pueda ver mi cara o mis manos. Si el lugar está mínimamente elevado, no tengo por qué moverme, salvo que el cuento requiera un gesto concreto, como un breve baile. En general, el gesto debe ser contenido y mínimo, sustentado en el juego de manos, una sonrisa o una mirada. El narrador no debe fingir personajes.

Esto se aprecia claramente en los buenos narradores que manejan su posición desde un «yo te estoy contando», sin necesidad de recurrir a artificios ni, por supuesto, a *atrezzo*. Hoy existe una corriente de nuevos narradores —sobre todo narradoras— que llenan el escenario de telas, cuencos tibetanos, instrumentos o infusiones. Desde la perspectiva de la narración tradicional, todo eso no es más que ruido.

Yo he llegado a narrar tejiendo un cesto, liándome un cigarro o puliendo con cristal la vara con la que camino. Son acciones completamente compatibles con contar. Y digo tejiendo un cesto, no fingiendo que lo tejo. Hilar también sería posible, aunque no tengo la habilidad necesaria. Cuando intenté aprender de las mujeres —con ese humor maravilloso— me decían: «Ganas tienes, que se te va a caer el pito». No sirvo para trabajos finos: coser, bordar o labores similares. Eso sí, he llegado a narrar mientras ayudaba a embutir morcillas, lo cual también funciona perfectamente.

A veces tienes la fortuna de narrar en situaciones íntimas para ocho personas durante una matanza en un pueblo, o, como me ocurrió hace poco en Asturias, una familia que acababa de comer mientras yo sostenía una manzana en la mano. Todo eso

es compatible con la narración. El narrador puede trabajar en cualquier contexto sencillo. No hace falta nada más.

PP: ¿Intervendría más o menos el sabio o la sabia con un auditorio?

«Guti»: El sabio y la sabia con gracia. También existían los sabios encargados de otorgar licencias, a quienes se acudía en busca de consejo, siempre con un toque de gracia. Los narradores, por su parte, se dedicaban a entretenir. Muchos ancianos me han comentado que, dado el peso que estas personas tenían en la comunidad —los caciques sensatos que gobernaban los barrios de los pueblos de Sanabria—, solían decirme: «Tú siempre estás con cuentos».

En cierta medida, el uso del humor en la narración no siempre era considerado un mérito. Sin embargo, quienes poseían la gracia del cuento solían ser realmente ingeniosos, aunque quizás no destacaran en otros ámbitos. Lo hemos explicado muchas veces: tener gracia para contar historias es un don, igual que bordar o coser con destreza. Por supuesto, requiere práctica y estudio, pero si falta ese don... ocurre como en casi todas las disciplinas artísticas: puedes aprender todas las técnicas, pero sin la chispa esencial, la maestría nunca acaba de aparecer.

PP: El espectáculo *Cuando Dios Andaba por el Mundo* (2024) es una adaptación del cuento del colombiano Tomás de Carrasquilla *En la diestra de Dios Padre* (1897). De un cuento *ajeno y universal*, si se me admite esta disparatada contradicción, se construye otro desde el conocimiento, en una búsqueda para comprender de dónde viene y por qué es así la vida de nuestros antepasados.

Lógicamente no estoy pensando estrictamente en la historia erudita, que tiene codificaciones diferentes a la memoria colectiva. El folklore como memorias vivas se opone a la discontinuidad y periodización de la historia total que separa el pasado del presente. Creo que las memorias vivas están muy presentes en tus dos libros, *Cuaderno de últimas voces* y *Memorias en conserva*. Estas, como la memoria histórica, hacen «al pasado presente, pero de forma inmediata y selectiva, mientras que la Historia nos permite aprehender la distancia que nos separa del pasado, y resaltar los cambios que se han producido» (González Calleja, 2013: 84).

¿Cómo decides que adaptas un cuento consagrado a la posición muy clara de decir «esto es lo nuestro»?

«Guti»: En este caso pasó algo muy curioso. Quico Cadaval —uno de los grandes narradores, y además gran conocedor de la fantástica escuela colombiana de narración, donde ese cuento se ha versionado mil veces— volvió de un viaje con un librito de Carrasquilla. Me lo dio y me dijo: «Este tío escribe como si fuera alistan». Cuando leí el cuento, escrito en dialecto paisa de Antioquia, me pegó un zambombazo: debajo del texto escuchaba perfectamente las voces de mi gente. Muchos de esos relatos vienen de cuentos tradicionales; lo que hacía Carrasquilla, con su toque romántico, era darles una vuelta.

Cuando me enfrento a textos así —como ese, o incluso uno más complejo, por ejemplo, «La loba» de Xabier P. Docampo, que me llevó a escribir Lobadías— me pasa algo parecido. En *Cuando de noche llaman a la puerta* está ese relato que, la primera vez que lo leí, me entró entero de golpe. Es una historia potente, de folletín, sobre una mujer enamorada de un rico que la deja embarazada, la obliga a abortar, se casa con otra, ella se suicida, la devoran los lobos y acaba convertida en loba. Un cuento romántico de un autor gallego que murió hace poco.

Pero lo que a mí me interesa de esos textos no es solo la historia —que tiene que ser buena y tener sentido para el público—, sino todo lo que puedo contar a partir de ella. A partir del filo de la historia puedo hablar de la indumentaria y las costumbres de Aliste, de

cómo era una boda, de la comida, de la geografía... Eso es lo que hacemos los narradores. Usamos el relato como puerta para contar mucho más y, como apuntas, también acerca de esas memorias colectivas, entre ellas la memoria histórica que es transversal y también es parte de Memorias en conserva y de mi labor de contador.

PP: La cultura religiosa de la gente mayor en los pueblos era impresionante: iban a misa cada semana, rezaban el rosario, sabían dar un responso, invocaban a san Antonio, se felicitaban el santo y hasta ponían a los hijos el nombre del santo del día. No necesitaban leer la Biblia porque se la sabían entera y verdadera. Y ese fondo religioso tenía algo muy útil para los cuentos: el maniqueísmo. En otros contextos sería un defecto, pero aquí funciona, porque Cristo es tan bueno que cualquier personaje que le lleve la contraria ya queda *regularejo*. Eso te permite jugar con todos los matices entre el bien y el mal, que al final es lo que sostiene muchas historias.

«Guti»: Y no solo conocían la Biblia, sino también los evangelios apócrifos; tenían un conocimiento religioso amplísimo. A mí los relatos religiosos siempre me han interesado muchísimo, pero durante mucho tiempo no encontraba el lugar adecuado para utilizarlos en escena. Eso también te lo da la madurez como narrador para saber cuándo y cómo incorporarlos.

Y cuando por fin he hecho *Cuando Dios Andaba por el Mundo* —pocas veces, porque es un espectáculo difícil y rara vez te lo piden— la experiencia ha sido brutal. En Aliste, por ejemplo, donde lo he contado un par de veces, la respuesta del público fue impresionante.

PP: He seguido tu hilo en Facebook *Vaciar una casa* y me ha tenido enganchada emocionalmente. Antes y después he seguido otros hilos como *Sin memoria*, los viajes, etc. *Vaciar una casa* es el relato de un huérfano que deshace la casa de sus padres, revisa todas sus cosas, selecciona lo que guarda y lo que tira a un punto limpio y en ese proceso, que vamos a llamar de logística, afloran los recuerdos, los sentimientos, los vacíos y una idea de familia muy concreta. Claro, esto, como la vida misma, también deja espacio para el humor, aunque el contexto sea la desolación de la orfandad. Por ejemplo, que tu abuela utilice el velo de novia de tu madre para tapar los jamones para evitar que lo cague la mosca y el enfado de la dueña es gracioso, pero nos explica un universo que va más allá de la anécdota. Conozco a tantas mujeres que ante esta situación podían ser tu madre o tu abuela y a las que admiro que este relato, y todos los de la serie, conecta desde lo minúsculo. Hay un aprendizaje desde el reconocimiento de que hay que hacer la vida día a día. Impresiona cómo cuentas un acto tan duro como vaciar la casa de tus padres con tanta sencillez y naturalidad y, además, has logrado que tanta gente lo siga. Me pregunto si planeas escribirlo fuera de las redes y hacerlo otro libro joya.

«Guti»: Sí, es el próximo proyecto de Papel Continuo. Va por ahí. Leticia ahora ha publicado con Nórdica *La lentitud de los bueyes* y *Memoria de la nieve* de Llamazares.

Ahora voy a trabajar en este proyecto también con ella. El problema es que, cuando me puse a escribir *Vaciar una casa*, estaba en pleno proceso, físicamente vaciaba la casa. Todos los días iba a casa de mis padres durante dos meses, que fue lo que duró vaciarla. De lo que sacaba cada día, escogía un objeto, le hacía una foto y escribía al día siguiente de manera terapéutica. Era una forma de cerrar cosas para mí, pues reflexionaba sobre ese recuerdo, lo captaba en el momento y al día siguiente lo transcribía.

Ahora estoy en el proceso de hacerlo literario, y me está costando mucho porque exige más profundidad en la narración. Antes escribía entre las siete y media y las ocho de la mañana, antes de que llegara mi jefe al trabajo. Era un vuelo pluma, un esbozo muy

visceral que funcionaba muy bien, además de que trata algo que le pasa a todo el mundo o que temes que te pase, así que conectaba.

Pero al volver por segunda vez a esas sensaciones estoy descubriendo otras capas, un mundo increíble detrás de cada relato. Antes estaba muy pegado a lo físico, pero ahora, al dejar que la cabeza profundice, rebusque y explore todo lo que rodea cada recuerdo, la narración se está transformando. Hay días en que escribo y le doy la vuelta a algunos relatos, terminando con una emoción impresionante. Te das cuenta de cuándo algo está funcionando, porque soy muy crítico con lo que hago, súper crítico, y, aun así, hay momentos en los que la escritura te sorprende a ti mismo.

PP: ¿Qué narradores profesionales te gustan?

«**Guti**»: Celso Fernández Sanmartín me gusta mucho, por supuesto. También me gustan Félix Albo, por su manera nueva de contar, Paula Carballeira y Soledad Felloza. Pep Bruno, además, es un tipo que defiende muy bien la narración. Pero en el Olimpo, para mí, están Celso Sanmartín y Quico Cadaval. No porque trabajen conmigo —yo nunca he sido mitómano—, sino porque, además de ser grandes amigos, trabajan con el mismo material que yo. Toda la gente que me interesa acaba siendo cercana, con la que terminas compartiendo proyectos o meriendas.

PP: ¿Y literarios?

«**Guti**»: Eso va por rachas. Lo que más me ha marcado en la vida, con diferencia, son Marguerite Yourcenar y José Saramago. La manera de pensar de Saramago y la manera de contar de Yourcenar siempre me han parecido el *sumum*. Tengo casi obligatorio leer cada año *Opus Nigrum* de Yourcenar. En realidad, cualquier libro que tenga antropología por debajo me interesa muchísimo. No soy un gran lector, aunque me apasiona leer, pero el peso del oral en todo lo que me rodea ha marcado mucho mi forma de relacionarme con los libros.

PP: Tal vez esos referentes están latentes en tu quehacer como contador de historias, dichas y escritas.

«**Guti**»: Sí, es verdad. Muchas veces, cuando me pongo a contar o a crear algo, me doy cuenta de que reproduzco esa socarronería un poco macarra y distante de Saramago. Y pienso: «¡Hostias!, esto solo lo he copiado».

2.3. Costumbrismo versus historia de vida. *Lo dialectal*

PP: El costumbrismo español alcanza su máximo esplendor durante el periodo romántico. El cuadro de costumbres mantiene como componentes esenciales la observación minuciosa y atenta de la vida cotidiana y, en ocasiones, incorpora también una notable carga de intención moral, dícese honesta, o moralizante, dícese instructiva en líneas muy concretas.

Te he escuchado, he visto algún vídeo tuyo y he leído tus series en redes, *Cuaderno de últimas voces* y *Memorias en conserva* y detrás de un trampantojo que parece un cuadro de costumbres, creo que estás alejado del mismo, de esos cuadros tipo los de Ramón de Mesonero Romanos y Serafín Estébanez Calderón tan insufribles para un lector del s. xxi. Que me perdonen si quieren. Si siguieras una tradición literaria española sería esa en la que hay una línea costumbrista que recorre los más diversos géneros, desde *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, a los textos de Quevedo, de Torres Villaroel, de la novela picaresca..., pero no estoy muy segura.

En mi opinión creo que estás más próximo a la historia de vida del método antropológico que moldeas para transformarla en materia literaria. Digo esto porque dejas de lado todo aquello que de suena a moralina, a verdad absoluta moralizante, para dejarnos

sacar nuestras conclusiones. Sin embargo, tienes el poder del narrador que transmite la experiencia y los valores de los protagonistas con tus estrategias, tu estilo, tu cercanía o lejanía de los hechos y acciones, las actitudes, los valores y las emociones que, de todas las que puedes elegir, seleccionas. Desde lo microscópico vas a lo general. ¿Cómo ves tú esta cuestión?

«**Guti**»: Creo que, por encima del interés folklórico o de la mera costumbre, siempre me ha atraído la vida de las personas. Con mis informantes, adoptaba casi siempre una posición de nieto, un nieto afectuoso y profundamente implicado. Nunca realicé un trabajo exhaustivo, sistemático o estrictamente riguroso. He convivido durante años con algunos de ellos —especialmente cuando vivía en Sanabria— sin grabar una sola cinta, y aun así podría recitar sus vidas en su dialecto decenas de veces. Lo que realmente me interesaba era la biografía de quienes me hablaban, personas que para mí siempre han sido esenciales.

Cuando preparé aquel espectáculo llamado *A Pelo* lo dediqué a la muerte de los informantes. Llegué incluso a amortajar a varias de las mujeres que me habían contado sus historias. La relación entre etnógrafo e informante suele ser intensa, pero en mi caso se desarrollaba en un plano distinto, afectivo, casi íntimo. No servía para la investigación académica, pero sí para alimentar, con el paso del tiempo, mi capacidad de escribir, narrar y reflexionar sobre sus vidas. Aunque entonces no sabía para qué me serviría, aquello terminó siendo mi mayor fuente de aprendizaje.

Recuerdo los primeros viajes a Aliste. Usábamos cintas de sesenta minutos. Le pedías a la señora que cantara la jota, contabas «1, 2, 3», bajabas la mano, quitabas el pause y comenzaba la grabación. Cuando acababa, volvías a poner el pause. Así trabajamos durante años, hasta que la grabación digital nos permitió comprender que lo realmente valioso era lo que sucedía entre un pause y otro. Una versión más de *San Antonio y los pajaritos* no aportaba gran cosa; lo importante era saber de quién lo había aprendido, cómo, o qué había ocurrido aquel día en que el cura le pegó un palo.

Con los años, empecé a interesarme cada vez más por esas historias paralelas, por lo que rodeaba al canto o al cuento. Cuando finalmente me puse a escribir todos los días, lo único que hacía era asomarme a la memoria y recordar relatos para los que no tenía registro alguno. Eran recuerdos escuchados quince años atrás, filtrados por mi propia vida, por mi relación con esa gente y por todo lo que aprendí sobre su comunidad. ¿Cómo no iban a estar tamizados? Al final, escribía desde lo que me contaron, pero también desde lo que yo mismo era y en lo que me había convertido.

A tu pregunta. Sí, punto por punto, me interesa lo microscópico. Cuando el público tiene la calidad suficiente para apreciarlo, intento incluso reproducir la variedad dialectal de la persona que contaba cada relato. Un oyente atento distingue perfectamente un cuento donde aparecen las *-elles* de otro donde no se producen.

Hubo una época no tan lejana, en Zamora —en la estación de autobuses de los años 80— en la que esto era evidente. Aquella estación grande, con su dársena número... Podías saber, casi con un margen de cinco kilómetros, de dónde era la mujer que esperaba el autobús. Almaraz de Duero —que no es de Aliste— era totalmente distinta de Badilla de Sayago. Y la diferencia no estaba solo en cómo se anudaban el pañuelo o en los zarcillos que llevaban; era su postura, sus blusas, sus faldas, toda una manera de estar en el mundo. Era antes de que surgiera ese «zamorano» televisivo, como el italiano de la RAI.

Eso que yo entonces apreciaba sin ser del todo consciente, con el tiempo se convirtió en una herramienta fundamental. Me ayudaron mucho los once años que pasé en Sanabria, donde formé parte de la comunidad y conviví diariamente con los mayores.

Aquellos años fueron decisivos para asimilar todo lo que ha acabado configurando mi forma de narrar y de entender las tradiciones.

Y es verdad que, aunque tengo muy presente Zamora, hay tres comarcas que llevo especialmente dentro. Son las del oeste zamorano de norte a sur, Sanabria y Aliste —por razones obvias, porque fui gaitero desde los catorce años y tengo familia en Sejas—, y ahora también Sayago. En los años 90, cuando salíamos a grabar, siempre acabábamos allí.

PP: Bueno, la ventaja del cuento tradicional, incluso si te centras en lo más microscópico o en lo dialectal, es que funciona en cualquier otra comunidad. Al final, en muchas cosas somos bastante parecidos, aunque, claro, hay diferencias. Dejando de lado esa parte más específica, más universalmente, ¿qué significan para ti estas tres comarcas? Es decir, ¿qué destacarías de cada una de ellas?

«**Guti**»: No se pueden entender estas comarcas sin La Raya, y, claro, Galicia también está ahí. Para mí, no hay casi ninguna diferencia entre Orense, Trás-os-Montes e incluso La Ramajería de Salamanca pues todo viene en el mismo *pack*.

Sanabria, en cambio, es otra historia. Sanabria es brutal, de verdad, brutalidad absoluta. Me costó muchísimos años comprender cómo el hambre y la dureza del lugar habían marcado la vida de la gente, sus relatos y su manera de ver el mundo. Y casi lo entendí gracias a La Cabrera. Después de vivir doce años en Sanabria, al mirar La Cabrera por fin comprendí los relatos del médico de Cabrera y todas esas historias que ya estaban escritas. Fue como mirarse en un espejo y entendí esa manera de narrar «desde el hambre que mata» y «por el hambre que se mata». Ahí está la hondura de Sanabria. Hay una violencia profunda contra el medio, entre ellos mismos... y eso lo impregna todo, su manera de vivir y de contar.

Además, en Sanabria todavía sobreviven comunidades únicas, leonesas parlantes de la provincia de Zamora. Cuando yo estaba allí, todavía podías reunir a cincuenta, sesenta o setenta mujeres analfabetas que hablaban entre ellas en pachueco, usando el castellano solo conmigo o con el médico. Sanabria, desde ese punto de vista, era un lugar singular, un mosaico de voces y memorias.

Y luego está mi pasión por el gallego. En Porto de Sanabria, donde iba casi todas las semanas, dos o tres veces, comprendí que Porto, Pías, Barjacoba o Lubián no son exactamente Sanabria; son otra cosa. Pero todo eso formaba parte del mismo pacto cultural y lingüístico. Lingüística y culturalmente, Sanabria tenía su propia esencia. Lo que pasa es que se desmontó antes. La emigración, las grandes presas, el turismo... todo eso fue desarmando el paisaje. Aliste, en cambio, era la comarca, donde todo seguía vivo. En los años 90 y a comienzos de los 2000, en Aliste no había nada que buscar porque todo estaba ahí, vivo, latiendo, tal como había sido siempre.

PP: A primeros de los 90 recuerdo con fascinación espacios como la taberna de Angelona en la Ribas de Aliste, un espacio maravilloso en las antiguas cuadras de su casa. Allí tenía una nevera, unos bancos corridos y a ese espacio iban jóvenes alistanos atraídos por su simpatía y por lo «auténtico» del lugar. Esta mujer llevaba la contabilidad de forma anacrónica, cobraba en función de las chapas de los botellines de cerveza que iba guardando en su delantal. En esos años esto era una rareza, pero existió. Puedo dar fe de que lo vi y lo viví.

Supongo que entre historias o detalles de historias como pudiera ser este, haces una selección inicial entre la primera y la tercera persona consciente de que, dependiendo de cómo organices el relato, la fidelidad a los hechos y la forma de interpretarlos puede variar. Andando el tiempo he pensado que de ese ambiente puede nacer una obra como el precioso trabajo sobre la indumentaria tradicional de Aliste de Gustavo Cotera (1999).

«**Guti**»: Pues bien..., en Aliste aquello era el pan de cada día. Yo fui gaitero de Sejas con trece años y, como gaitero de Sejas, acabé siendo gaitero de todos los pueblos de Aliste. En aquel momento los mayores estaban dejando de tocar y yo era el único joven de la comarca que sabía tocar la gaita, así que llegué a encadenar 25 o 26 fiestas seguidas, una detrás de otra.

Era entrar en casa tras casa. Y, claro, Aliste era exactamente lo que buscábamos. Aliste siempre es lo que buscas cuando trabajas con tradición. En cada casa aparecía un mundo entero. Recuerdo entrar en la casa de las Jeromucas, en Viñas de Aliste, y ver a Dorotea meterse literalmente dentro de un arca de ropa que la cubría por completo. Podía pasarse tres horas sacando manteos, camisas, almillas y pañuelos.

Y es que, cuando llegamos a Aliste, conocimos a mujeres que habían vestido el *sayín* y la saya *pregada* de verdad. No porque alguien se lo hubiese contado, no porque se los pusieran para una fiesta. No no ellas los habían llevado en su vida diaria. Todo el mundo lo sabía. En los 90, por ejemplo, Cotera llegó a Nuez y un señor le contó que su padre aún llevaba trenzas y melena, «*las tranzas y las greñas*». Así que, claro, en Aliste teníamos testimonios directos de cosas que eran increíblemente antiguas. Desde ese punto de vista, la sensación de profundidad histórica era enorme.

PP: Lo extraordinario es que estas prendas no se usaban con una finalidad comercial como el colete de los maragatos o la basquiña de las ansotanas. Antes he mencionado a Cotera, pero la obra de Agustina Calles Pérez y Carmen Ramos García (2010) sobre la indumentaria de Sayago también es un tesoro, reflejo de la materia que trata. Y recientemente se ha publicado otro de carácter lexicográfico y dialectal que es el diccionario sobre el sayagués de Ángel Piorno Benéitez (2021). Por desgracia esta última joya bibliográfica es póstuma.

«**Guti**»: Claro, cualquier mujer de Sejas o de Nuez se había vestido de manteos y se acordaban perfectamente de su primera falda. Yo he visto mujeres de Villalcampo en los 90 vestidas de paño y de corales al cuello.

Y después, Sayago es lo que vino después. Claro, estoy ahora con eso y firmo por la calidad de estas dos obras. Cualquier palabra de este diccionario me serviría para iniciar un relato. Es maravilloso. No descarto esa idea.

A Sayago llegué también... pues hará unos treinta años. Víctor Casas abrió la Casa de los Arribes en Fornillos a principios de los noventa —en el 91, 92, no recuerdo exactamente—. Fue muy gracioso, porque me lo presentaron en unos «Pendones» en Fariza², donde yo iba tocando el tamboril. La nieta de un tamborilero, un gran informante de Muga, me dijo: «Te voy a presentar a un chico que va a abrir un hotel para que vengan turistas a Fornillos. A ver...». En aquel entonces no existían las casas rurales, ni sabíamos lo que eran. Y yo pensé: «¡Vaya bobada!». Me imaginé a un *hippie*, no sé.

Pero la relación con Víctor fue maravillosa, y ese mismo verano empecé a pasar larguísimas temporadas en Fornillos, en Mámoles, en Cozcurrita, en Badilla... Para nosotros, Sayago, que hasta entonces había sido sobre todo el baile, era el gran territorio del baile. De todo lo que se podía ver en la provincia de Zamora —que todavía era muchísimo—, Sayago era el culmen. A mí siempre me encantó bailar, y para un bailador, el charro o el ramo eran lo máximo. Sobre todo, el charro: aquellas parejas de Fariza, de Muga, de Almeida, que bailaban el charro de Villar del Buey... aquello era impresionante.

² Romería de Nuestra Señora la Virgen del Castillo, vulgo «Romería de los Pendones» o «Romería de los Viriatos», en Fariza de Sayago. En esta romería participan los pueblos vecinos de Palazuelo, Mámoles, Badilla, Cozcurrita, Argañín, Tudera y Záfara portando también sus pendones (Martín Ferrero, 1997).

Desde el principio, Sayago tenía una carga lírica mucho más profunda que otros lugares. Había un gusto por lo bonito, por lo delicado, por lo fino, que se veía en la indumentaria, pero también en el baile y en el canto. Un refinamiento que no encontrabas en otros sitios.

Claro, porque aquí ves unas charras de Almeida, de Peñausende, de Fermoselle, o los trajes casi de diario de Fornillos... Es otro mundo. Y no solo en la ropa: también dentro de las casas, en el atrezo, en los adornos, en el gusto con el que estaba todo puesto.

En Aliste la indumentaria tenía su encanto —las camisas, algunas artesanías, esas ruecas espectaculares—, pero en Sayago todo iba un paso más allá. Y, además, allí las cosas eran muy fáciles. Me acuerdo de una beca que nos dieron, creo que, de la Junta de Castilla y León, para trabajar con [la asociación] Bajo Duero. A mí me tocó Sayago y estuvimos cuatro o cinco meses. Aquello fue fabuloso: hospitalidad, cariño, puertas abiertas.

Recuerdo perfectamente la primera vez que entré en una cocina. Yo ya bailaba con La Parrica, que era la mejor bailadora que había entonces en Nuez. Y en Nuez cada casa era un tesoro. El día que murió Vitoria, la mujer del Grillo —que falleció en Zamora—, el Grillo estaba en mi casa. Era así. cuando las mujeres de los informantes estaban en el hospital, ellos venían a dormir y a comer a casa de mi madre. Esa confianza había.

Y me acuerdo de aquella entrada en la cocina de La Parrica. Nos sentamos junto a la lumbre. Ella guisó un pollo en el suelo, en la lumbre baja, y añadió un puñado de fideos «para que me alimentara». Ese momento lo tengo grabado para siempre. La cocina era un escaño, dos taburetes y una cazuela de barro sobre las trébedes. Eso era todo. Y eso, precisamente, es lo imborrable.

Y luego estaba algo fundamental que es la personalidad de quienes te recibían. En Sanabria, abrir una casa siempre supone un esfuerzo enorme y un riesgo, porque allí siempre hay intereses en juego. Sin embargo, en Sayago las casas estaban abiertas de par en par. En todas las casas que visité encontré generosidad; no había que ganarse nada. Había una franqueza desde el primer momento. Aliste es muy hospitalario, pero se nota una pobreza más profunda. En cambio, en Sayago un visitante siempre es recibido con una generosidad que impresiona.

PP: Ya has anticipado lo que te fascina lo dialectal, pero cómo lo gestionas al contar. Por ejemplo, si vas a Murcia, región que sé que frecuentas. Y, no sé si temes caer en algunos lugares comunes sobre los rurales que durante mucho tiempo han causado incomodidad o burla. Me refiero a los tópicos tan explotados en la comedia de figurón, un género que nunca decae. Nos puede venir a la mente *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1966) que, en un contexto de desarrollismo, a pesar de las exageraciones de este tipo de comedias nos ofrece una posición moral en la vida entonces moderna. Esta idea de repudiar lo propio, y el habla es algo muy escandaloso porque se nota mucho, ha estado y está muy presente todavía. Unas veces se reniega solo del origen, pero otras esto implica recusar el estigma de la pobreza, el control social... ¿Todavía hay renegados?

«Guti»: Pues el dialecto lo gestiono igual que lo hago en Portugal. Al final, usar expresiones dialectales y meter párrafos enteros en dialecto del Noroeste en Murcia me conecta con su hablar panocho. El público entiende la profundidad de lo que cuentas porque les recuerda cómo hablaban sus abuelos; la homogenización lingüística llegó con los medios de comunicación, eso es evidente. Aun así, la reacción del público depende de cada espectador. Solo he tenido problemas de ese estilo con gente que ha «huido» del pueblo.

Recuerdo perfectamente una vez, en un pueblo pequeño del noreste de León, en una de esas vegas que suben hacia Valderaduey. Había mucha gente del pueblo disfrutando

y, entre ellos, tres señoras que estaban viviendo en Valladolid y que intentaban marcar una supuesta superioridad cultural. Desde el primer cuento empezaron a hacer comentarios feos sobre mi manera de hablar. Yo tenía menos tablas que ahora, pero seguí adelante. Y lo arregló un vecino: se encaró con ellas y les dijo: «¿Qué decís, si él habla como hablamos nosotros? ¡Y como habéis hablado vosotras hasta que os fuisteis a Valladolid!». Se lo dijo así, tal cual.

Al principio me pasaba mucho. En aquella época siempre aparecía «la beata» del pueblo en las veladas y yo la localizaba enseguida. Iba mucha gente mayor, porque los actos eran por la tarde. Ahora ya no porque con los horarios actuales, la gente más mayor no sale. Pero entonces sí, y siempre había una o dos que tenían que hacerse las ofendidas por lo que yo contaba. Las veía venir...

Yo creo que esa posición del público es importante, pero la generas tú. Si entras con cariño hacia lo que fueron el hambre o la necesidad, conectas enseguida. Muchas veces me han preguntado cómo lo hago, y siempre digo lo mismo: un agricultor del Prat de Llobregat cuenta y escucha igual que uno de Vegas del Condado, en León. Hablan de lo mismo, de la misma vida. Ahí están las recopilaciones y lo demuestran todas.

Por eso funciona tan bien cambiar de registro lingüístico. En Portugal me pasa constantemente. Hablo portugués bastante bien, pero cuando cuento allí, uso el portugués para los nudos del relato y enseguida vuelvo al pachueco o al castellano más rural que pueda, y la gente lo agradece. La clave está en no dejar huecos.

Como voy mucho a Murcia, ya controlo muchas palabras que puedo usar. Si digo *sobrao*, que es fundamental, sé que allí pueden llamarlo cámara, doble, *fallao* o quintal. Ya conozco esas equivalencias según donde cuente. Recuerdo una vez en Granada, en un club de jubilados: terminé de contar *La nana del marido ausente* y, justo al acabar, se me acercó una mujer y me cantó una de las nanas más hermosas que he escuchado nunca. Estábamos en el mismo registro emocional.

Mi manera de contar ahora tiene muy presente que mi público ya no lo vivió; como mucho, lo recuerda. Y, a veces, tengo que creárselo. Yo digo siempre: «Os voy a crear la necesidad de haber tenido un pueblo». Y me funciona. Cuando veo que el público es profundamente urbano, muy contemporáneo —un grupo de treintaños, madrileños en masa—, lo que hago es eso: si no tuviste pueblo, voy a conseguir que desees haberlo tenido. Porque generar esa energía es precioso.

PP: Esa es la labor del comunicador. Te cuento una anécdota de mi infancia que creo puede ofrecer la medida de lo que todavía se mantenía en los años 80 del siglo pasado. Se muere el abuelo de una amiga mía y vamos a la casa donde se velaba, la del señor Celestino. Me dio mucha impresión porque era manco, y le tenían los muñones en la posición de manos sobre el pecho. Yo me asusté un poco y me fui corriendo, diciéndome: «No quiero verlo». Nos mandaron a la casa de las vecinas a jugar.

Estábamos allí, jugando al parchís, niñas de once, doce, trece años... Y tú sabes que a los velatorios va gente, aunque no tenga trato con la familia; en el pueblo iba todo el mundo. De repente, entra una señora a voces, preguntando en la casa de al lado si esa era la casa del muerto. No sabía ni dónde vivía. Y la dueña de la casa le grita: «¿Qué va a ser aquí la casa del muerto? ¡Es la de al lado! ¡Parece mentira! ¡Eres de este pueblo y no sabes cuál es la casa del muerto?» Todo a gritos, así, como discutiendo.

Nos quedamos allí, sin trauma ni nada, y seguimos dándole al cubilete hasta que nos llevaron a cenar. Nos dijeron: «Chicas, ya es hora de ir a casa, que se preocupan vuestras madres. Mañana vais al entierro si queréis». Todo sucedía con una naturalidad que ahora nos parece extraña. Eso era un pueblo sin romantización de ningún tipo. No íbamos a

un tanatorio, veíamos una esquina y entrábamos en una sala, aunque ahora ya es así. Lo llamativo de tu discurso cuando narras es eso, la naturalidad. ¿Recuerdas historias de difuntos? Te pregunto esto porque hemos olvidado esa relación estrecha con los que nos han acompañado y nos dejan permaneciendo en los recuerdos. Me gustaría oírte contar historias de fantasmas.

«Guti»: Me acuerdo perfectamente de algunas de las sensaciones que tuve. Todos los niños de Santa Cristina, porque yo en mi infancia estaba ligado a la casa de mis abuelos, íbamos a ver a todos los muertos del pueblo. Si había pasado algo trágico, como Naricha, que estaba hinchado porque se ahogó en el río, nos decían: «Tenéis que ir a verlo». O el señor Santiago, que se quemó la cara por dormirse encima de la lumbre: «Tenéis que ir a verlo, que está quemado».

Recuerdo muy bien a mi tía Pepa. Se había muerto un pariente, primo de mi tía abuela. Yo no llegaba a acercarme, y ella me subió al regazo, me cogió la cabeza y me dijo: «Bésalo, que es primo». Fue la primera vez que tuve que besar a un primo muerto. Siempre hemos amortajado nosotros, y me cuesta mucho dejar que nadie toque los muertos de casa. Cuando ha surgido otra oportunidad, siempre hemos sido nosotros quienes hemos hecho los rituales. Por ejemplo, mi madre sufrió un accidente y no me dejaron acercarme, pero en otros casos sí. Incluso el otro día, en Villamayor, Salamanca, mientras contaba cuentos, dediqué más de una hora a historias de velatorios, difuntos y amortajamientos. Algunas eran mías, otras escuchadas, pero todas encajaban con lo que quería transmitir. El vínculo con la muerte es algo profundo, aunque hoy casi nadie lo entienda.

Para mí, una despedida sin abrazar, besar o tocar no tiene sentido. Cuando murió mi madre, tuvimos que abrir la caja veinte o treinta veces para que cada familiar pudiera despedirse. Lo más impactante fue cuando murió un tío de mi padre, hace unos tres años. Mi prima, al día siguiente, nos mandó al *chat* de primos una foto de su padre... en la caja. Para que tuviéramos un recuerdo de él. Hoy esto sería tabú, pero para nosotros siempre fue parte de la costumbre y del respeto.

2.4. *Folklore y folklorismo*

PP: Se ha producido un sesgo en la percepción del folklore al tratarlo como algo inmutable, encerrado en una especie de urna de esencias fijas y en un encuadre topográfico restrictivo (Martí i Pérez, 1996). Esta visión no reconoce que el folklore está vivo y en constante transformación. La iniciativa de los diversos grupos de coros y danzas, en su momento, tenían un propósito válido, aunque su aplicación reforzó esta idea rígida y, por lo que cuentas, la sigue reforzando.

Existen excepciones notables, como Agapito Marazuela, una persona excepcional y avanzada en su enfoque, que demostró que es posible trabajar el folklore de manera creativa y dinámica, incluso dentro de limitaciones personales, que no fueron pocas. A su discapacidad se suma la depuración cruelísima que el Régimen hizo de su persona. Sin embargo, se obvian estos casos y se elige seguir asociando el folklore con esencias inamovibles. Por fortuna se está haciendo una revisión como la de Marazuela (Martín Merino, 2019) que demuestran que el monodiscurso es una falacia.

Como nos recuerdan Rafael Huertas y Carmen Ortiz ya casi en este siglo (1998: 161), el folklore ha sido utilizado como un instrumento legitimador, capaz de otorgar al sistema una continuidad orgánica y atemporal, más profunda que la proporcionada por la historia. Bajo la ideología fascista del Movimiento, el «pueblo» se concebía, qué ironía, como el depositario de cualidades esenciales y espirituales. Ciertos elementos de la cultura popular —principalmente música y lirica— eran reinterpretados como tradición

inventada. Esta reconfiguración permitía que la cultura popular sirviera para objetivos ideológicos y sociales, como fomentar la cohesión grupal, reforzar la pertenencia a determinados colectivos y transmitir creencias, valores y normas de comportamiento. Lo extraño es que para muchas personas el folklore, convertido en folklorismo, sigue usado con la misma dinámica del periodo nacionalcatólico.

«Guti»: Para que el folklore se viva de verdad, es necesario un discurso que lo sustente; de lo contrario, se reduce a folklorismo, carente de profundidad y capacidad de transformación. El verdadero problema del folklore es que siempre ha sido un arte hecho por quienes no querían hacer arte. Cuando yo tenía quince años, Coros y Danzas era un lugar donde nos juntábamos todos los niños «mariquitas». En definitiva, era un espacio seguro donde disfrazarte y hacer piruetas era aceptado. Sin embargo, ese espacio carecía de la profundidad que aprendí más tarde en Bajo Duero, donde las cosas venían de un conocimiento basado en la investigación.

Hoy, con las grabaciones y vídeos de los viejos al alcance de todos, cualquier disciplina artística exige un discurso. El folklore tradicional, ese que se marcó después de la Guerra Civil, siempre ha trabajado sin él. Por eso creo que hay que crear desde el análisis y el conocimiento, y desde ahí empezar la creación. Ese es, para mí, el punto clave.

Todos los grupos de la Sección Femenina, los Coros y Danzas y sus herederos, continúan siguiendo el discurso fundacional de Pilar Primo de Rivera con el *Cancionero de la Falange*: «Hagamos cantar a España con la misma voz». Esta visión homogeneizadora, ligada al nacionalismo más casposo, transformó el folklore en un instrumento rígido y estetizado, y hoy mantener esas prácticas resulta una aberración frente al conocimiento que tenemos de la tradición viva.

El problema se agrava con la mercantilización del folklore donde asociaciones culturales y ONGs facturan millones, y los grandes espectáculos se montan con sedas, adornos y vestuarios comprados, distorsionando la proclamada «autenticidad». La tradición real era mucho más humilde, pues muchas mujeres llevaban un simple hilo de cuentas y la perfección estética no existía. En Aliste cuentan que la «tía Corales» de Nuez se ahogó al beber agua en la fuente por el peso de la plata que llevaba al cuello. Pero lo cierto es que la gran mayoría de las mujeres, el 99,9 %, apenas llevaba un hilo de cuentas, o como mucho dos, con algún relicario. Hoy en día la cosa ha cambiado y creo que en gran parte tiene mucho que ver con el negocio que rodea la tradición.

Esta construcción de un folklore idealizado, unido al capital y a la burocracia cultural, sustituye la experiencia y la práctica comunitaria por un folklorismo al servicio del negocio, se desvirtúa la memoria y la vivencia auténtica de la cultura popular. Y vete a decir en Zamora que el *Bolero de Algodre* es una invención...

PP: Sin embargo, hay un movimiento, desde luego muy minoritario, en el que el folklore de una forma más natural o menos conducido tiene cabida.

«Guti»: Eso que está pasando ahora en Galicia con las foliadas ya lo vimos antes con los seranos, aquella movida que empezó en los 90. Es maravilloso. Yo he ido a muchos seranos. Una vez llegamos, pedimos turno para cantar y nos dieron el número setenta. ¡El setenta! Y tan tranquilos: «Estáis después de las *pandereteiras* y no sé quién más». Porque aquello empieza a las ocho de la tarde y dura hasta las seis de la mañana: *pandereteiras*, gaiteros, bailadores... Sin parar. Y eso es lo que hay que hacer.

En Galicia con las foliadas y aquí con iniciativas como la noche en danza. Incluso Bajo Duero, después de años, ha vuelto a salir a rondar. En todas las fiestas de Zamora los llaman para cantar por las calles, parar en la puerta del ayuntamiento, seguir por la calle

de santa Clara. Eso es lo que necesitamos. Por eso me encanta ir también a Murcia. Allí está el mundo de los auroros, de las cuadrillas... Las cuadrillas de la Vera, de Villanueva de la Vera. Y en Ávila están las cuadrillas de la Sierra. Todo ese ambiente tan inclusivo, tan de disfrutar, donde siempre aparece alguien que dice: «Esto es lo que me enseñó mi abuelo» y se vive y los jóvenes se enganchan.

Ahora estoy enamorado de un grupo de la Vera que se llaman Los saltavigas. Son chavales que no llegan ni a los 18. Y canta con ellos Mari, una mujer de un pueblecito que los ha adoptado como una madre gallina: los ha llevado a escuchar a los viejos que aún cantaban. Y si los oyes... El día del Peropalo, por la noche, se ponen a tocar y logran que todos los chicos que estaban en la verbena del reguetón se vayan a la plaza a cantar pandereta con ellos. Eso es increíble.

Lo mismo he visto en Murcia, en la fiesta de las cuadrillas donde el baile del viernes por la noche reúne a trescientas parejas a la vez. Eso sí que es tener una masa crítica buena. Y cuando eso pasa, ya empiezan a fijarse en los detalles: que si el adorno que hacía Manolo Sánchez, que si la desafinación bonita, que si la cuarta que meten... Eso es importantísimo.

Aquí en Castilla y León eso todavía es rarísimo. Hay cosas, pero muy puntuales y casi siempre ligadas a fiestas o a grupos de amigos concretos.

2.5. Repertorios y temas. *La utilidad del cuento*

PP: ¿Cuál es tu espectáculo favorito de los que tienes ahora mismo?

«Guti»: Creo que mi espectáculo favorito es Historias del Filandar. Son mis cuentos, los de siempre, a los que les puse ese nombre porque había que llamarlos de alguna manera. Ese repertorio de unos veinte relatos es, sin duda, lo que más disfruto cuando tengo un público que sabe escuchar. Ahora bien, si el público es bueno, Cuando Dios Andaba por el Mundo funciona de maravilla.

Y cuando es público joven—muy joven, incluso adolescentes—entonces Lobadías es imbatible. Los cuentos de lobos conectan a un nivel que todavía me sorprende. Te pongo un ejemplo. Lo conté para un intercambio entre un instituto de Burgos y otro de Cantabria. Los profesores me llamaron porque había un alumno muy *fan* y querían que contara cuentos. Les dije que solo iba si los chicos lo elegían entre varias actividades; no me gusta actuar en institutos cuando el público está ahí «cautivo». Pues bien, entre ver estrellas y escuchar cuentos de lobos, votaron por los lobos. Y funcionó. Lo repetí en Málaga para un colegio de monjas: las niñas, boquiabiertas; las profesoras me dijeron que menos mal que no habían venido las monjas, porque allí había hablado de violación, aborto... de todo. Y es que esos temas forman parte del cuento, de la tradición y de mi trabajo —al fin y al cabo, me dedico también a gestionar ayudas por daños de lobos—, así que tener un espectáculo donde puedo condensar todo lo que he escuchado sobre ellos es un verdadero lujo.

PP: En los 80 yo llegué a conocer las batidas de lobos y al lobo expuesto o, más bien, ajusticiado por sus fechorías, en la plaza. Además, hay una foto fabulosa de Almeida que se publicó en *La Opinión de Zamora* y la tengo grabada en la cabeza. El lobo era el enemigo —y, bueno, lo sigue siendo—, lo que pasa es que ahora se ve de otra manera o ese discurso no es el único.

Mi abuela también me contó una historia con lobo. Ella era de Villamor de Cadozos. Volvía del campo y decía que notaba la presencia del lobo; me aseguraba que sintió más miedo entonces que la vez que vio a la Rampalla —que debía de ser algún animal fabuloso, no sé exactamente qué era, pero algo así como mitad mujer y mitad

ave porque se aparecía volando. Me decía: «Daba más miedo la presencia del lobo sin verlo; luego vi sus ojos en la oscuridad como brasas encendidas, cómo me seguían, y tuve muchísimo miedo».

Yo, de pequeña, recuerdo perfectamente cuando me decían «¡Qué viene la Rampalla!» y aquello imponía, más que el coco y que cualquier cosa. Pero, aun así, para mi abuela Caridad, el miedo verdadero era el del lobo. Y esa sensación de terror ante el lobo, aunque yo no lo viviera, la tengo metida en el cuerpo por su relato y por la gente que sí lo vio.

«Guti»: Cuando trabajábamos con los lobos del Centro del Lobo de Robledo³ —los que están en cautividad—, la primera camada llegó a Zamora con apenas unos días de vida. Se trabajó con ellos durante meses: la veterinaria convivía con los cachorros para impregnarlos, para que su estructura social dependiera de ella. No es amaestrarlos, es convertirse en su «loba madre» para que, dentro de la cautividad, el grupo funcione y pueda mostrarse al público sin problemas.

Cuando las lobas ya tenían cinco o seis meses, que eran cachorras grandes, íbamos mucho a jugar con ellas: parte de su educación era esa interacción. Yo tengo vídeos y fotos preciosas, todos revolcados por el suelo, la loba encima... El macho de aquel primer grupo se llamaba Atila. Y fíjate que, unos días antes de que atacara al cuidador principal —tuvimos incluso que sacarlo con un helicóptero—, Atila se me encaró. Yo estaba tirado en el suelo jugando con las lobas y, de repente, se puso rígido. No gruñó ni nada, solo me miró con esas dos brasas de ojos... lo que decía tu abuela. La veterinaria solo repetía: «Levántate, levántate, no le des la espalda». Fui saliendo poco a poco del cercado y pasamos un mal rato, porque lo vimos venir.

Ese tipo de presencia es muy obscura, inquietante. Y te digo una cosa. Si tú te vienes conmigo a la Sierra de la Culebra a dar un paseo, y no te aviso de nada, pero el lobo está cerca... lo sientes. Igual que lo siento yo. Esa presencia se nota.

A mí no se me olvida una vez que estaba en una ladera de la Sierra. Trabajaba en mi proyecto de fin de carrera y me tiraba ocho horas diarias andando por allí y, de pronto, físicamente, se me levantó la coleta. Tuve el pelo erizado y una contracción en la espalda, ese dolor de susto que te deja temblando como cuando frenas de golpe con el coche. Me costó muchísimo salir de allí. Bajé y le dije al guarda: «Creo que el lobo...». Y me dijo: «Sí, está allí, pues la paridera está justo ahí». Yo no lo sabía y, sin embargo, lo sentí. Ese momento no se me va a olvidar nunca.

PP: ¿Cómo compaginas la ingeniería forestal con la narración? He visto que también trabajas en artículos de divulgación y otros trabajos de corte etnográfico como *Restauración de arquitectura popular en el parque natural del Lago de Sanabria*. ¿Cómo casa ese trabajo de restauración a las personas, o a las pocas personas, que habitan el territorio con la administración para la que trabajas?

«Guti»: En la gestión del medio ambiente, ya en los años 2000 empezamos a comprender muchas cosas mejor. Cuando llegó la Ley de Patrimonio de la Diversidad y se empezó a hablar de conocimientos tradicionales sobre el medio, en realidad todo eso venía del trabajo que habíamos iniciado años antes. El medio que gestionamos y que tenemos que conservar es el que la gente ha usado y ha entendido toda la vida.

³ El Centro del Lobo Ibérico de Castilla y León «Félix Rodríguez de la Fuente» es un espacio educativo y de dinamización socioeconómica integrado en el Plan de Conservación y Gestión del Lobo en la comunidad autónoma. Se encuentra en el noroeste de la provincia de Zamora, dentro de un monte de utilidad pública de la localidad de Robledo de Sanabria (Puebla de Sanabria), y ocupa una superficie de 21 hectáreas.

Por ejemplo, cuando estuve en Sanabria hicimos un trabajo enorme con los caños de agua. Son esas canales que recorren las laderas, recargan los acuíferos y hacen que el agua salga en los fondos de los valles. En la alta sierra, por encima de los 1.800 metros, hay decenas de kilómetros de estas redes. Y todo eso lo aprendí tratando con la gente mayor, entendiendo cómo lo utilizaban. A partir de ese aprendizaje se pudieron hacer muchas obras. La etnografía la usamos muchas veces para acercarnos a la gente.

Para los vecinos, arreglar un molino, un horno o una fragua tenía un valor enorme. El Parque Natural, para ellos, era lo que les ponía límites: que no deja cazar, que no deja pescar, que no deja construir... Pero si ese mismo Parque Natural te arregla el horno de tus padres, la percepción cambia. ¿Cómo lo explicábamos? Pues que era «para el turismo». La verdad es que nunca se abrieron los molinos ni los hornos; se les puso un cartel y ya está. Pero para los vecinos eran importantes. Eso es lo que contaba.

Por eso digo que la etnografía fue una herramienta fundamental. Y ahora, en mi última gran decepción ha sido por el lince. Este no ha entrado en Zamora; me lo encargaron a mí y no fui capaz. Pero me eligieron no por saber de mamíferos, sino por mi capacidad para tratar con la gente, hablar con los alcaldes, los ganaderos, los cazadores... Mi trabajo en la Consejería de Medio Ambiente [Vivienda y Ordenación del Territorio] siempre ha estado muy ligado a las personas, al paisanaje. Y claro, después de tantos años, uno también se quema.

Ahora mismo, por ejemplo, en Zamora ha vuelto el oso. Y el águila imperial, que llevaba más de cien años desaparecida, tiene hoy muchísimos nidos. A estas especies les ha ido de maravilla que los pueblos se vacíen. Muchas veces la presencia humana es la razón de la desaparición o la recuperación de las especies. En cambio, otras, como las águilas perdiceras, están desapareciendo porque con el abandono del monte se pierde la viña, el trigo, la huerta... y con ellos la tórtola, la paloma, la perdiz o el conejo.

El urogallo también está desapareciendo, en parte por problemas genéticos, pero sobre todo porque aumentan los depredadores. Antes había alimañeros; en Sanabria había quien vendía cuatrocientas pieles de marta al año. Eso te dice que martas había muchas. Ese tipo de conocimiento local es importantísimo y lo hemos ido perdiendo.

PP: ¿Cómo afrontas la enseñanza de la narración en tus talleres, teniendo en cuenta que hay cosas que se pueden enseñar, pero que el «don para contar cuentos» parece algo más difícil de transmitir?

«Guti»: Cuando das cursos para profesionales, la cosa se complica mucho. En espacios como el de Pep Bruno en los festivales de Guadalajara —a donde voy la semana que viene— la exigencia es alta. Creo que me llaman porque, dentro del mundo de la narración, somos muy pocos los que trabajamos la parte del que escucha. La narración contemporánea va por otros caminos, pero es importante estar presente en foros de docencia para explicar de dónde viene la narración tradicional, cómo pensaba un narrador tradicional y cómo funciona el cuento tradicional.

Y, hablando de creación, más allá de las colaboraciones también me han pedido poesía o textos propios. Suelen ser encargos, pero esos encargos te abren vías que quizás no explorarías por tu cuenta. Por ejemplo, en una antología de reflexiones contra el maltrato, me vino a la cabeza una mujer de Sanabria que me dijo literalmente que el primer día de su vida en que no la habían pegado fue cuando murió su marido. Su padre le había pegado toda la vida y después su marido. Es algo terrorífico. Ese testimonio me sirvió para escribir unos versos. Cosas así te obligan a reflexionar y te dan material muy potente.

Ahora estoy trabajando en algo que me entusiasma. Hago documentaciones etnográficas para creadores y compañías artísticas. Estoy colaborando con una compañía

de danza española contemporánea, Compañía Proyecto Danza Cristian Martín para hacer la documentación histórica de un espectáculo que se llama *Danzante*. Me piden historias, grabaciones, artículos, materiales tradicionales de primera mano para sus procesos creativos. Ya con otro bailarín, Daniel Doña, ganamos un Max.

Es precioso ver cómo funciona. Les envío vídeos de mujeres bailando el charro, grabaciones antiguas, cuentos míos, láminas del *Cuaderno de últimas voces...* Y con ese material empiezan a crear. El otro día, por ejemplo, le mandé cincuenta grabaciones musicales y no le gustó ninguna; pero gracias a eso terminó entrando en la colección de García Matos, escuchó la *Pascua de Burgos*, y ahora van a montar un espectáculo entero con un cuento mío sobre un «mariquita de Toro», el baile bolero y esa pieza burgalesa. Ese tipo de trabajos, ahora mismo, me parecen una maravilla.

PP: Escuchando lo que dices debo preguntarte por la manera en la que introduces en tus cuentos tu posición moral o tu forma de estar en el mundo.

¿Crees que hoy se exige a los artistas y a los personajes públicos una moralidad rígida, casi anglosajona o protestante, donde las heroínas y los héroes deben ser figuras perfectas? Tu Tomasa no es precisamente un dechado de virtudes o, al menos, no tiene las que están sancionadas socialmente. ¿Cómo ves esa distancia entre esa moral más estricta y la visión tradicional de los pueblos, donde muchas cosas se toleraban —a veces por pura necesidad— y donde la cultura católica generaba otro tipo de flexibilidad social?

«**Guti**»: Yo creo que mi posición moral en los cuentos aparece, sobre todo, cuando creo al héroe. Ahí es donde realmente me sitúo. Para que una historia funcione, casi siempre debe haber un héroe o una heroína y, en mi caso, suelen ser mujeres.

Cuando alguien me dice que mis cuentos de mujeres son un cliché, siempre respondo que no. Mis mujeres engañan a los curas, engañan a los maridos, se ríen de todo el mundo y, al final, se llevan el gato al agua. Esa es la posición que tomo de respecto a mis protagonistas. Como he trabajado sobre todo con cuentos contados por mujeres, es natural que el enfoque esté algo sesgado hacia ahí. Un ejemplo claro es *La nana del ausente*, que es el engaño máximo. La protagonista engaña al cura, se queda con el dinero, se burla de él... y yo me coloco a su lado sin dudarlo. Esa es la postura que adopto. Y lo curioso es que esto me va saliendo de manera natural; el otro día, a raíz de una conversación, me hizo mucha gracia darme cuenta de ello.

La concepción de la sexualidad —especialmente la sexualidad extramatrimonial— entre las mujeres de principios del siglo xx, por ejemplo, en Aliste, estaba a años luz de lo que vino después. Una mujer me contaba que acostarse con un mozo no estaba mal visto; lo que sí estaba mal visto era quedarse preñada y que él luego no quisiera casarse contigo. La aberración estaba porque se había comprobado que podía tener hijos. Pero la falta era suya, no de la moza. Como decía el gaitero de San Martín: «Me casé muy bien, que me trajo dos hijos y jata. El mayor ya me araba». Esa era la lógica social.

Otra cosa de la que quería hablarte es de cómo evolucionan los cuentos. Cambian contigo. En el cuento *El molino*, por ejemplo, a raíz del genocidio de Gaza, me sorprendí escuchándome hablar —siempre en mi tono— de la diferencia entre un cura del Antiguo Testamento, colérico y salvaje, que grita: «¡El demonio entra en los pueblos por la cara de las mujeres, ahí moráis todas condenadas!», y un cura Vaticano, más preocupado por organizar procesiones donde el hisopo nunca va demasiado lejos del cepillo. Esa reflexión y me surgió ahora; antes no estaba.

Al final, siempre acabo manifestando una posición, aunque sea desde ese lugar mío que está entre lo narrativo y lo reflexivo. Y otra cosa que hago, aunque no esté bien vista entre los narradores —y no pienso renunciar a ello— es cerrar los cuentos con

una reflexión profunda. Esa es mi manera de contar, aunque ahora lo guay es no tomar posición.

PP: La narración es una categoría artística, pero no es una categoría ajena al mundo como terminas de señalar. Entiendo que, por tu situación personal que no te obliga a vivir de ella, tienes bastante libertad para expresarte como consideres, incluso ante los diversos *lobbies*, es decir, en español ante los grupos de presión por intereses que no necesariamente se encaminan al bien común.

Hemos adoptado modelos de héroes ajenos a nuestra tradición, aunque muchas veces resultan figuras rígidas e incluso aburridas. Lo vemos hasta en los villancicos de Navidad donde hemos sustituido los celos de José, no olvidemos que estamos ante una paternidad subrogada, o la escatología por algo tan soso, insulso y pacato, y me quedo corta, como *White Christmas*. Nos olvidamos o simplemente no queremos recordar que existe una cultura modal —la de las normas— y otras formas culturales más vivas y matizadas. ¿Cómo afecta eso a tu manera de narrar?

«Guti»: Fíjate que esto me ha pasado este año incluso con los cuentos de lobos, me ocurrió en un festival. La programadora me dijo: «Me gustaría que contaras lobos, pero tengo miedo de que resulten muy proganaderos». Y pensé, hombre, si no tolero que los ayuntamientos de Vox o del PP me condicionen a la hora de contar cuentos de la posguerra, ¿cómo voy a permitir que vosotros me impidáis plantear al público que estar a favor del lobo, a veces, es una postura cómoda, urbana y facilona?

Porque ahí está el ganadero al que, el día que entra el lobo, le mata treinta ovejas. Ovejas que son el resultado del trabajo de selección genética de su familia durante generaciones.

Ahora, en según qué ambientes, hay más miedo a lo que digas que a lo que cuentas. Hay que tener muchísimo cuidado con eso.

Hace poco me di de baja de un *chat* de narradores en el que discutían sobre «la manera correcta» de contar Caperucita. Las propuestas eran acerca de cómo hacerlo sin que sea procaz, sexista o heteropatriarcal; que si en vez de matar al lobo habría que reeducarlo; que si la niña podría ser una loba; que si Caperucita debería ser salvaje en vez de tímida... ¡Por favor! En primer lugar, no han entendido de qué va esto de contar cuentos; en segundo lugar, no han entendido de qué va el cuento; y, por último, no entienden lo importante que es para un niño tener herramientas para desarrollar la imaginación y aprender a enfrentarse a los peligros reales de la vida. *Caperucita* va de eso, de que las cosas no siempre son lo que parecen y de cómo la inteligencia puede imponerse a la brutalidad.

Claro, con el clima que hay ahora, a veces me veo midiendo qué cuento. Por ejemplo, cuando narro que «el cura llevaba una bolsa de piel de gato», he visto festivales donde eso ya incomoda. Tengo un cuento libanés —que yo sitúo en el pueblo de mi bisabuelo, San Pedro de Zamudia— que me sirve muchísimo. Habla de un niño pastor que le pide a Dios convertirse en cordero porque ve lo felices que son. Dios, que es muy bueno, lo convierte en cordero. Entonces llegan los frailes del convento buscando niños para llevárselos y solo encuentran un cordero que se les arrima. Y ahí cuento cómo se mata un cordero, cómo se despelleja, cómo se le revuelve la lengua... Es un cuento muy macabro. Después me regodeo en cómo hacen las tajadas, cómo lo meten en el horno, cómo lo sacan y cómo se lo comen los curas gordos. Y encima remato diciendo: «Esto es lo que les pasa a los niños que creen en Dios, que se los comen los curas o les fastidia la familia».

Pues bien, he tenido broncas en festivales, pero no por lo anticlerical —que sería lo lógico— sino por los animales: «¿Cómo puedes recrearte en eso? Es que somos

veganos». Y yo pienso..., bueno, pues muy bien. ¿Y qué? Si queréis, os cuento que en vez de un cordero era una zanahoria que vivía feliz detrás de otras zanahorias. ¿Comprendes?

Yo tengo una piel de lobo auténtica para Lobadías, que uso cuando hago el espectáculo en institutos. Es una piel legalizada de un lobo atropellado y la uso como parte del montaje. La diferencia entre contar el cuento y, al final, colocar la piel a mis pies es enorme. Yo no interactúo con ella durante la narración. La tengo a un lado, doblada, y solo la pongo en el suelo al terminar. Cuando los chavales se acercan a tocar la piel, es algo que no se les va a olvidar en la puñetera vida. Es un recurso educativo poderosísimo. Que puedan ver las patas, las uñas, el morro, los bigotes, el hueco de los ojos... Es muy profundo, impacta muchísimo. En Lobadías funciona de manera perfecta. Quiero que se queden con la idea de que este bicho no es terrorífico, es un animal con su instinto, pero sí lo son sus actos, y que eso lo tienen que entender.

Cuando conté ese cuento en Extremadura, la directora del festival me felicitó: «Has hecho que muchos salgan dándole vueltas a la cabeza», me dijo.

He tenido pequeños desencuentros. Por ejemplo, una vez, sí, un señor en Ávila me dijo: «Tiene usted la boca muy sucia para hablar de la Falange». Fue hasta gracioso. Pero jamás he tenido problemas por lo que la gente pensaría que daría problemas como con las madres por la violencia que hay en los cuentos infantiles. No ha pasado de algún comentario suelto. Pero, vamos, yo no me apeo de mi idea, pues un cuento infantil sin un muerto, sin un descuartizamiento, sin algo impactante que muestre los peligros de la vida carece de sentido.

3. CODA

El diccionario de la RAE define la palabra reminiscencia como «Hecho de venir a la memoria lo que está lejano en el tiempo o casi olvidado». Esta palabra define bien la buena jera que hace «Guti». Además, el adverbio en la definición nos indica que hay esperanza frente al olvido. En cualquier caso, tampoco conviene dar a esto tintes dramáticos. Si se llegaran a olvidar los recuerdos que están latentes porque no haya un contador que los haga presentes, siempre tenemos los recursos de la antropología y de la historia para el rescate. Una es una disciplina joven y la otra antigua, pero que se desafían mutuamente para entender la noción de tiempo en las diversas culturas (Dacosta, 2019; González Alcantud, 2019). Asumir que la trandisciplinariedad entre la antropología y la historia es óptima, sin necesidad de que una fagocite a la otra, nos conecta con las archiconocidas palabras de Edward Evan Evans-Pritchard desoídas en la academia británica:

Maitland ha dicho que la antropología debe escoger entre ser historia o no ser nada. En el sentido en que he venido discutiendo el problema, que creo que es el mismo que en él se expresa, acepto la sentencia, aunque solamente si puede también invertirse —la historia debe escoger entre ser antropología social o no ser nada—, y estoy convencido de que Maitland hubiese aceptado la condición (2006: 80).

La clave para lograr un diálogo fructífero entre ambas disciplinas reside en articular la diversidad de fuentes documentales con la oralidad, una fuente que ya ha dejado atrás el estigma de su supuesta subjetividad inherente (González Alcantud, 1992). Ambas pueden ser manejadas para transformarlas en un producto literario que florece por un individuo que maneja el lenguaje, la materia prima. Tampoco podemos olvidar que el lenguaje es un producto histórico y, como tal, está sujeto a transformaciones (Sapir, 1981: 169 y ss.).

Siguiendo *Vaciar una casa*, aparte de leer al entrevistado, he hecho algo que no suelo hacer, que es detenerme con interés en muchos de los comentarios que su relato propiciaba en su comunidad de seguidores. El grupo participante generaba, bajo su liderazgo indiscutible, significados compartidos y una visión común basada en experiencias colectivas. Tal vez ahí esté lo visceral que decía «Guti» en el origen de este hilo en Facebook. También que la estampa de un huérfano cerrando la casa de sus padres propicia la empatía, es decir, que hay una «convergencia simbólica» como diría Ernest Bormann (Prat Ferrer, 2006: 29). En la cibercomunidad los mensajes electrónicos adquieren sentidos especiales que solo los propios integrantes pueden interpretar, más allá de su significado literal para un observador externo. Los que lo han escuchado contar y lo leen, que eran muchos, controlan su jerga y van más allá del sentido literal del texto que leían. Creo que muchos ciberlectores comparten su contexto, que vamos a denominar rural y tradicional, y con otros tal vez haya logrado el éxito que este contador de historias busca conscientemente, que es el haberles «creado la necesidad de haber tenido un pueblo».

José Luis Puerto con la sensibilidad y el amor con el que trata la tradición en su obra *Veladas campesinas de invierno en el ámbito leonés* (2024), hace un bonito recorrido por lo que han sido los filandones, si elegimos la voz preferida en la provincia de León, hasta su «agonía y muerte». Si este narrador sigue mimando y haciendo crecer un espectáculo que de llama Historias del Filandar que funciona desde hace más de veinte años y que recicla elementos de las antiguas reuniones nocturnas del oeste de Zamora donde se hilaba, se cantaba y se contaban historias que conservaban la memoria colectiva, los saberes, las palabras, los recuerdos y las fabulaciones de los narradores antiguos todavía tienen, aunque pequeño, un espacio para calmar nuestras zozobras y compartir risas.



«Guti» y Pilar Panero en el vestíbulo central de la Facultad de Filosofía y Letras la tarde del 3 de junio de 2025. La fotografía la tomó Elisa Diago Barbudo. Detrás está la obra

de Bettina Geisselmann titulada *Wieder-Vereinigung (Reunificación)*. Sobre este montaje Sabine Geck, Profesora Titular de Filología Alemana en la Universidad de Valladolid hasta su jubilación en 2023, ha escrito para la web de dicha facultad:

La memoria de la unión, unificación o re-unificación surge de la carpeta de los recuerdos, recogidos en periódicos ya amarillentos, para convertirse en ramificaciones casi orgánicas, pero que forman una unidad.

Lo que nos une y lo que nos separa está ahí –formando un entramado de múltiples conceptos desarrollados y vueltos a enrollar por muchas manos afanasas– para dar forma a un concierto al que contribuyeron en su día, perfilando los pros y los contras de la unificación, las voces de políticos, periodistas, escritores y del llamado «pueblo».

Contemplamos atónitos, extrañados, con una sonrisa y con preocupación, este pasado ya concluido (?), pensando en nuestro presente, a la espera de convertirnos en pasado también, y en otra obra de arte quizás.

Creemos que la idea de esta obra de muchas maneras está conectada con la de nuestro entrevistado.

FINANCIACIÓN

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

BIBLIOGRAFÍA

- BIENES, Yapci y CHECA OLMO, Francisco (2022): «La poesía oral improvisada, un fenómeno multifuncional», *Gazeta de Antropología*, 38(1). <https://doi.org/10.30827/Digibug.72372>
- CALLES PÉREZ, Agustina y RAMOS GARCÍA, Carmen (2010): *Indumentaria tradicional en Sayago*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo».
- COTERA, Gustavo (1999): *La indumentaria tradicional en Aliste*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»-Caja España, Zamora.
- DACOSTA, Arsenio (ed.) (2019): *Antropología e Historia. Intersecciones teóricas*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan (2006) (1964): *Ensayos de Antropología Social*, Madrid, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1992): «Historia y antropología. De la teoría a la metódica pasando por las fuentes», *Gazeta de Antropología*, 9. <https://doi.org/10.30827/Digibug.13660>
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (ed.) (2019): *El rapto de la historia. Introducción a un debate con la antropología*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2013): *Memoria e Historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- GOODY, Jack (2008) (1977): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Madrid, Akal.

- GUTIÉRREZ, José Luis y RUIFERNÁNDEZ, Leticia (2021): *Cuaderno de últimas voces. Historias de la vida del Poniente y la Raya*, Plasencia (Cáceres), Papel Continuo.
- GUTIÉRREZ, José Luis y RUIFERNÁNDEZ, Leticia (2023): *Memorias en conserva*, Plasencia (Cáceres), Papel Continuo.
- HAVELOCK, Eric A. (1996) (1986): *La musa aprende a escribir Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- HAVELOCK, Eric (2013): «La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna», en David R. Olson y Nancy Torrance (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa.
- HUERTAS, Rafael y ORTIZ, Carmen (1998): «Folklore y franquismo», en *Ciencia y fascismo*, Rafael Huertas y Carmen Ortiz (eds.), Madrid: Ediciones Doce Calles, pp. 161-179. <http://dl.handle.net/10261/336355>
- LAZAGA (1966): *LA CIUDAD NO ES PARAMÍ*, España, Pedro Masó Producciones Cinematográficas [1h 39min, largometraje].
- MARTÍN FERRERO, M.^a de los Ángeles (1997): «Cofradía de Ntra. Sra. Virgen del Castillo en Fariza de Sayago (1613-1997)», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»*, pp. 537-582.
- MARTÍN MERINO, Lidia (2019): *Agapito Marazuela, la estatua partida*, España, La Jéete Films [1h 20min, documental].
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996): *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.
- ONG, Walter J., (1982) (2016): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PIORNO BENÉITEZ, Ángel (2021): *Diccionario del habla de Sayago. Léxico y expresiones coloquiales del dialecto zamorano*, Las Rozas (Madrid), Ediciones espontáneas.
- PRAT FERRER, Juan José (2006): «Internet, hipermedia y la idea de comunidad», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 3, septiembre-diciembre, 38 pp. <http://hdl.handle.net/10017/19612>
- PUERTO, José Luis (2024): *Veladas campesinas de invierno en el ámbito leonés*, León, Instituto Leonés de Cultura.
- SAPIR, Edward (1981) (1921): *El lenguaje*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.

